

La Pintura del Renacimiento en Navarra

por

Diego Angulo Iñiguez

Lo mismo que en Castilla la Vieja y en Aragón la pintura

en Navarra durante el siglo XVI no puede competir con la escultura. Pasados los primeros años en que pintores como Pedro Berruguete, y aun Juan de Borgoña supieron mantener su arte a una altura equiparable a la de los escultores contemporáneos, el nivel pictórico en las dos Castillas decrece considerablemente. El descenso es aun más sensible en Castilla la Vieja, en general, y en Valladolid, en particular, por el auge sin precedente que adquirieron los talleres de la ciudad del Esgueva, al establecerse en ella dos astros de tan primera magnitud como Berruguete y Juni.

La pintura parece que abandona entonces las altas tierras del centro de la Península y desciende a la costa para respirar mejor las auras renacentistas. Donde florece vigorosa es en los grandes puertos de Valencia y Sevilla, donde también es curioso que la escultura carezca de importancia o viva gracias a los artistas castellanos inmigrados. Se diría que durante la centuria décimosexta fueron incompatibles las dos artes hermanas. Navarra no había de ser una excepción. Siguió el rumbo de las tierras de la meseta. Pero ello, no obstante, pudo producir una estimable serie de retablos de pintura, que, sin duda, no merecen el silencio que hasta ahora se les dedicó en nuestros tratados generales de arte.

Ninguno de los pintores que hasta ahora conozco es de primera fila, incluso admitido el valor relativo de nuestra pintura del Renacimiento, pero sí varios de ellos pueden paragonarse con

otros maestros secundarios para cuyos nombres fueron más acogedores los manuales.

No intento en estas líneas ofrecer un estudio de conjunto de la pintura en Navarra. Sería prematuro. Sólo han sido fotografiados una pequeña parte de los retablos existentes, y tampoco he podido visitar aún todos aquellos pueblos de que tengo noticia que conservan obras de este período. El estudio de las fotografías hechas hace años por el Archivo Mas, y algunas excursiones realizadas, a pesar de las actuales dificultades de medios de transporte, durante el verano último, creo, sin embargo, que permiten tratar de tres personalidades de cierto interés para la historia del Renacimiento en esta región, y corregir algunas atribuciones de la obra, por lo demás tan útil, del Sr. Biurrun (1).

EL MAESTRO DE OROBIA

Una de las personalidades de la época renacentista en Navarra que merecen figurar en la historia de nuestra pintura es el autor del retablo mayor del pueblo de Orobia. Los méritos que le dan derecho a ello son fundamentalmente su amor al paisaje, y sus facultades de narrador habil que sabe dotar de seductora amenidad a sus historias llamando la atención sobre un sinnúmero de pormenores que a sus compañeros pasaban desapercibidos.

El Maestro de Orobia tiene un interés por el paisaje más septentrional que español. Se siente más ligado a la naturaleza de lo que es frecuente entre nosotros. Tal vez su interés es superior a su sensibilidad, y a su capacidad para expresarlo, pero sí, en efecto, la sangre que corría por sus venas era indígena pocos pintores españoles del siglo XVI le igualaron en este aspecto.

Su historia del ciervo anunciando a S. Julián que un día matará a sus propios padres es uno de los cantos a la selva más llenos de emoción que nos dejó nuestra pintura del Renacimiento. El tema del Santo sorprendido durante la caza por la aparición

(1) La Escultura en Navarra, Pamplona, 1935.

del divino animal, tan frecuente en tierras del Norte de Europa, fué excepcional al Sur del Pirineo. El asunto obligaba, sin duda, a conceder buena parte del escenario a la naturaleza, pero el pintor aprovechó gustoso aquella necesidad. El bosque que en regiones alpinas como las de Alta Alemania había llegado a invadir en la fantasía de los pintores hasta el pelado cabezo del Gólgota, en la historia de S. Julián entraba con pleno derecho. Tal vez, desde los días de Bermejo no se había producido un paisaje que pudiera compararsele.

Los árboles ocupan casi todo el escenario. Sólo en último término se dibuja un gran castillo de gruesos torreones cuadrados. El macizo del bosque se extiende a la derecha, y los árboles llenan también la depresión inmediata de la izquierda, probablemente el cauce de un río cuyas aguas por la espesura de las frondas no deben de gozar de las caricias del Sol. En el primer término, en un pequeño rellano, ostentan su ruina dos árboles secos, pero a su pie la yerba es abundante. Parte de la jauría que acosa al ciervo, hunde en ella la mitad de su cuerpo; ¡y con qué cariño, tan inusitado entre nuestros pintores, dibujó el anónimo artista cada una de esas plantas! Unas son de hojas finas y largas, otras de hojas redondeadas; en sitio bien visible nos dibuja un cardo, recreándose en sus espinosos follajes y en su aparatosa flor; más allá, a la izquierda nos muestra cuatro florecillas de ancha umbela. Si se compara con las praderas paradisiacas de un Fra Angélico o de un Fra Filippo Lippi, seguramente resultará pobre. Las mismas praderas de flores esmaltadas de su contemporáneo Garcilaso le superan en color y brillantez, pero es que nuestros pintores parecen insensibles al bello espectáculo que sobre la esmeralda de los prados les brindaba periódicamente la dulce Primavera. Las églogas y canciones del cisne de Toledo tuvieron poca fuerza para excitar su curiosidad y su amor. «El suave olor del prado florecido» no llegó a inspirar el movimiento de nuestros pinceles renacentistas. Por eso, dentro de su modestia precisa subrayar esta faceta de la sensibilidad del pintor.

Sus paisajes son indudablemente más fuertes, más épicos que los que años antes pintara un Juan de Flandes; sus árboles no tienen la blandura del sauce que distingue a los del pintor de la Reina Católica. Pero en la historia del santo y el peregrino nos ofrece un paisaje nocturno de agua en que descubre su fino

temperamento poético y su exquisita sensibilidad en pugna **con** la dureza expresiva de sus personajes.

Era la escena final de la vida del Santo, la del desenlace de la tragedia en que convirtiera su historia una fantasía medieval digna de Esquilo. S. Julián, al anunciarle el ciervo su fatal infortunio había abandonado secretamente su casa para evitarlo, y recorrido muchas tierras borrando todo rastro de sí, pero un día, sin saber quienes eran, terminó dando muerte en su propio lecho a sus pobres padres que le buscaban desolados. Para expiar el pecado había huido de su nueva casa en unión de su mujer, y, como dice Jacobo de Voragine. «Se fueron a vivir a orillas de un gran río, cuya travesía estaba llena de peligros; y allí, haciendo penitencia, transportaban de una orilla a otra a los que deseaban atravesarlo, y los recogían en un hospital por ellos construído en aquel lugar. Pasado mucho tiempo, una noche helada en que Julián, agotado por la fatiga, se había acostado, oyó la dolorosa voz de un extranjero pidiéndole que le llevase a la otra orilla. Levantado inmediatamente corrió hacia él y encontróle medio muerto de frío».

Este es el momento elegido por el pintor, aquel en que le transportan en su pequeña embarcación. El efecto de claroscuro de sus cuerpos radiantes de luz sobre las sombrías aguas del río, efecto sin precedentes entre nosotros, presta al paisaje un misterioso encanto digno de ser celebrado como uno de los mayores aciertos de nuestra pintura de esos años. Las aguas del río bordean a la derecha el espeso follaje del bosque; por cima de las tupidas copas redondas de aquella masa de árboles, elevan sus ramas horizontales los cedros, y entre unos y otros apenas dejan ver la gruesa torre cuadrada del vecino castillo, y, más en último término, un pueblo cercano. La verdura lo invade todo. La sensación de la frondosidad obsesiona al pintor. Al contemplar el melancólico paisaje no olvida las plantas que crecen en el agua misma, y nos pinta unas espadañas que emergen a un lado, y unas ninfeas de anchas hojas circulares que flotan en otro; más allá en un recodo del río las espadañas (2) han florecido y con escrupulosidad de naturalista dibuja su espádice. Hasta un pez de gruesa cabeza, y largas aletas

(2) Debo el conocimiento del nombre de esta placita a la Srta. María del Carmen Gómez-Moreno, por lo que le reitero aquí mi agradecimiento.

que aprovechando la tranquilidad de la noche sale a la superficie nos lo presenta con sus grandes fauces abiertas engullendo, tal vez, las flores de una de esas plantas.

Pero la historia sigue. El autor de la Leyenda Dorada continúa refiriendo como «le llevó a su casa, y encendió una gran hoguera para calentarse, pero viendo que no entraba en calor le llevó a su lecho y le cubrió con cariño. Y he aquí que aquel extranjero comido de lepra y de repugnante aspecto se transformó en un ángel radiante de luz que al ascender a los cielos dijo a su huesped»: «Julián, el Señor me ha enviado para hacerte saber que ha oído tu arrepentimiento y que tu mujer y tú pronto descansareis en El».

El pintor que no podía prescindir en este paisaje nocturno tan bien concebido del tema del ángel radiante de luz ascendiendo a los cielos, y aunque, tal vez por inspirarse en otro texto, se desentendió de la transformación del peregrino, nos abre de nuevo la noche para ofrecernos en el segundo plano otro bello efecto de claroscuro. El peregrino, en efecto, radiante de luz en la tiniebla de los cielos ilumina el hospitalillo que se levanta al borde del río, y junto a él, destacados por la violenta luz cenital, levantan sus brazos en pos del emisario divino el piadoso matrimonio.

El Maestro de Ororbía no gusta sólo de sumergirse en la contemplación de la naturaleza. Se recrea también en la obra de los hombres, y sabe describínosla con el mismo cariño y minuciosidad. En la historia de la construcción del hospital no se ha limitado a ofrecernos una sumaria referencia al edificio que se levanta. Nos muestra con toda suerte de pormenores, las diversas etapas de su obra. Gracias a ese interés, y a ese espíritu observador, tal vez sea la tabla de la iglesita Navarra la estampa más veraz y animada que poseemos de la construcción de un edificio durante la primera mitad del siglo XVI. Era natural que en el Norte de la Península, tierra de canteros, se viera con gusto representada en el retablo mayor del pueblo una historia de esta naturaleza. Ocupa un lugar preferente: el compartimiento inmediato a la estatua del titular.

El edificio se levanta a orillas de un río, sobre cuyas aguas se refleja la tupida fronda del bosque inmediato. El pintor nos refiere como S. Julián ha venido a visitar la obra del hospital en que piensa servir a los peregrinos. Con el rosario de gruesas cuentas en la mano, no luce ya el vistoso traje de cazador y el

sombrero de airosas plumas. Escucha las explicaciones del arquitecto que vuelto hacia nosotros, con el compás en una mano, muestra con la otra la marcha de los trabajos en la parte alta del edificio. Son nueve albañiles los que están sobre los andamios. Unos colocan sillares, otros aplican la mezcla con el palaustre, mientras un compañero hace funcionar la grua de madera y otro apaga la sed con una botella plana de cuerpo circular. También fija su atención en la cimbra del arco que no se ha quitado aún. Nos dice como está formada por varios rollizos apenas escuadrados en algunas partes y suplementados en la curva del intradós con unos tableros.

En primer plano, junto al dueño y al arquitecto, aparece el cantero labrando pacientemente un gran sillar. Lo ha colocado sobre dos gruesos maderos, y con el martillo asido con ambas manos iguala la superficie; pero allí tiene también a la vista sus otros instrumentos de trabajo: la escuadra, el compás y la escobilla. Para que lo sepamos todo, hasta nos descubre como tiene su comida a buen recaudo, muy cerca de sí, en un cestillo colocado bajo el sillar que trabaja, y que allí guarda también la calabaza con el vino. El pintor ha observado la técnica constructiva de su tiempo con el mismo cariño que le hemos visto contemplar las más humildes plantas de sus países.

El Maestro de Ororbia ofrece, además, otros aspectos dignos de ser considerados. Aunque sólo conozco una pintura suya de la Virgen con el Niño, es importante ver cómo afronta con su formación flamenca la composición renacentista del grupo eje de la iconografía cristiana. Sentada en amplio estrado con relieves en el respaldo, aparece en una sala iluminada por óculos circulares en compañía de S. Abdón y S. Senén, santos de culto frecuente en Cataluña, pero algo insólito en el centro de España. Más lo que importa a la historia del Renacimiento, es lo movido de las figuras de la Virgen y del Niño. Si el inventó la composición, de lo que no llego a convencerme, es indudable que le corresponde un puesto distinguido entre nuestros renacentistas. Con anterioridad a esta fecha no se había visto en Navarra nada análogo. El espíritu naturalista de los últimos tiempos del gótico y el sentido humano del Renacimiento, no habían conseguido borrar ese reposo que en la figura del Niño imponía la idea de la divinidad. El Maestro de Ororbia nos ofrece ahora el reflejo de una de las más seductoras etapas de las Vírgenes de Rafael, la

de hacia 1510, la de las Vírgenes de la Casa de Alba o de Foligno, en las que el Niño parece querer saltar del regazo materno. La misma Virgen, como la de Casa Colonna desplaza lateralmente su cuerpo creando un conjunto más ancho que en las versiones anteriores. A impulsos rafaelescos, aunque no me es posible precisar por qué conducto le llegó la fecunda savia renacentista, la Virgen navarra nos ofrece una interpretación hermana de la que hacía 1520-30 nos dejaba Gossaert y Van Orley, que no en vano la formación del Maestro de Ororbia parece fundamentalmente flamenca. Sin ningún contacto directo con el estilo trabajado y premioso de Gossaert, es curioso recordar que en una de las Vírgenes de este que, a juzgar por el número de copias conservadas, más aceptación tuvieron, es también el velo uno de los temas capitales del grupo.

El retablo de Ororbia, de arquitectura puramente renacentista, sin rastro alguno gótico, consta de un banco de escultura, y según no es raro en Navarra, de grandes proporciones; tal vez demasiado alto. El cuerpo del retablo mismo está formado por tres filas de historias, cuadradas la más bajas y apaisadas las restantes. Dos gigantes balaustres respaldados por pilastras recorren en toda su altura esas tres filas o pisos hasta recibir el entablamento, prestando así cohesión al conjunto y sirviéndole de marco. Dos filas más de historias constituyen el remate.

El pintor ha distribuido los temas considerando con independencia el cuerpo del retablo y el remate. En el primero ha comenzado su narración de la vida del Salvador por la fila superior y en ella por el lado del Evangelio en este orden: Anunciación, Visitación, la Virgen y el Niño con S. Abdón y S. Senén, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Huida a Egipto, Degollación de los Inocentes, Purificación y Jesús perdido en el templo. Según puede advertirse, el orden cronológico sólo se ve interrumpido por la presencia de la Virgen con los Santos Abdón y Senén en la calle central, que como es sabido suele componerse con cierta independencia o personalidad dentro de la distribución general del retablo, al que sirve de eje. A continuación de las escenas evangélicas, en el registro inferior, descansando ya sobre el banco, siguen las historias de S. Julián: el Santo encuentra el ciervo, mata a sus padres en su propio lecho, Construcción del hospital, y S. Julián transporta al peregrino.

El remate, según la costumbre tradicional, contiene en el

centro la historia de Cristo en la cruz, coronado en este caso por el Padre Eterno, en un medio punto. Narradas ya en el cuerpo del retablo ocho escenas de la infancia de Jesús, aparecen a uno y otro lado del Crucificado otros dos pasajes de los últimos momentos de su vida terrena: la Flagelación y la Resurrección.

En las páginas anteriores queda hecha referencia a varias de sus historias. Sólo advertiré ahora que en el Nacimiento y en la Adoración de los Reyes la influencia iconográfica es fundamentalmente flamenca. En el Nacimiento los Angeles adoran al Niño dispuestos en arco, como pocos años antes los representara Alejo Fernández en Villasana de Mena (3). Aunque sin la intensidad que en la historia del peregrino, también ofrece el Nacimiento un bello efecto de claroscuro. En la Adoración de los Reyes es de cierto interés iconográfico la comitiva de Baltasar compuesta por negros cubiertos con blancos turbantes y con largas flechas en las manos.

Desgraciadamente, de esta obra capital de la pintura del Renacimiento en Navarra ignoramos la fecha y el autor. En cuanto a lo primero el estilo y la indumentaria de los personajes hace pensar en las proximidades de 1530. Respecto a lo segundo creo que con lo que hoy sabemos no es posible defender la atribución hecha por el Sr. Biurrun (4) a Belandia de Robredo. No se apoya en noticia documental alguna, y carece de razones estilísticas para hacerlo puesto que no se conoce ninguna obra de este pintor. El mismo retablo de Esparza de Galar, que también le atribuye con idéntica falta de fundamento, es de distinta mano que el de Ororbia. .

(3) «Archivo de Arte» 1943, p. 135. Con posterioridad al artículo que sobre los retablos de Villasana de Mena publiqué en esta revista, he podido advertir el parentesco de la composición del Nacimiento con la del mismo asunto de la colección Bissing (Frielander, *Altniederlandische Malerei*. IX Lám. 13), obra de Jan Joest (1460 + 1519). El pintor holandés, como es sabido, pintó en 1505, es decir muy poco antes de que Alejo Fernández hiciera los retablos de Villasana, el del trascoro de la Catedral de Palencia por encargo del Obispo de esta D. Juan de Fonseca.

(4) La escultura, 45.

JUAN DE BUSTAMANTE (5)

Juan de Bustamante es un temperamento completamente diferente que el Maestro de Ororbia. No es un admirador de románticos paisajes nocturnos, ni un entusiasta de la frondosidad pirenaica, ni un meticuloso observador de las tareas artesanas; es, sobre todo, un artista de gran temple dramático. Los temas en que su sensibilidad navega con la vela henchida por el entusiasmo, en los que su temperamento nos descubre toda su capacidad emotiva, son la Piedad, la Calle de la Amargura, el Descendimiento, las historias más hondamente trágicas de la Pasión. Historias de tan profunda intensidad dramática como las suyas no se habían contemplado en Navarra.

Al servicio de ese ideal crea un mundo de personajes fornidos y varoniles, de proporciones hercúleas. Sus piernas y brazos son haces de apretados músculos; sus rostros huesudos, de facciones acusadas y duras. Sin el estrecho sentido de nuestra moderna pintura regional, ha sabido expresar lo que de fuerte y varonil existe en el navarro.

Reforzado su propio temperamento por la grandiosidad romana del Rafael de las Estancias del Vaticano —es una ocasión copia fielmente uno de sus tapices— supo con los modelos que tenía ante su vista, y estudiando probablemente los grabados de Mantegna, dejarnos ese mundo de gigantes que constituye una de las facetas más curiosas del Renacimiento en Navarra. A pesar de sus frecuentes incorrecciones, en cierto modo, **mutatis mutandis**, casi podría denominársele el Juni de nuestra pintura. Más nervioso, más violento, si cabe, en sus actitudes, y menos reconcentrado en sus movimientos, de pasión menos contenida, tienen estos hijos de su fantasía algún parentesco espiritual con los del maestro vallisoletano. Y este dramatismo, y este anhelo de grandiosidad son más de tener en cuenta en tierra donde años más tarde había de trabajar Juan de Ancheta. Falto este de esa

(5) Escrito lo referente al autor de los retablos de Zizur y Huarte se publica en esta misma revista (IV. 317), el importante artículo del Sr. Pellejero, en que identifica al pintor de Huarte con Juan de Bustamante. Me limito a reemplazar el nombre de «Maestro de Zizur» que le había dado por el de Juan de Bustamante. El Sr. Biurrun (La Escultura en Navarra, 55), propuso sin mayor fundamento la atribución del de Zizur a Diego Polo.

afición de nuestro pintor a quebrar las formas, y más equilibrado su dramatismo por su deseo de dar la sensación de monumentalidad de la masa, se nos presenta como un heredero espiritual de Juan de Bustamante.

Nuestro desconocido pintor fecha su retablo en 1538. Tal vez no exista en toda nuestra pintura del primer tercio del siglo del centro de la Península obra de cierta calidad de mímica más violenta, y en que el apasionamiento sea más profundo. Habían de transcurrir unos diez años todavía antes de que Pedro de Campaña pintase su famoso Descendimiento con su Virgen enloquecida por el dolor. Pero, en cambio los chispazos del temperamento atormentado de Miguel Angel, habían prendido poco después de 1520 en los talleres de los escultores vallisoletanos. Un torrente de pasión y dramatismo fecundaba entonces la más íntimas entrañas de la ciudad castellana. Se diría que todas las rebeldías y aspiraciones abortadas en Villalar encontraron su expresión en los agudos gritos del Abrahám de Berruguete, y en los contorsionados personajes del Santo Entierro de Juni. En 1532 había terminado Berruguete su famoso retablo de S. Benito, y en 1537 labraba su grandiosa Adoración de los Reyes en que los personajes parecen impulsados por un vendaval de pasión. El mismo año de 1538 esculpía Juni su retablo de la Concepción de Rioseco. Juan de Bustamante no es sino un vivo reflejo de esa intensa inquietud espiritual que inspiraba la gubia de Berruguete. Al lado de los escultores castellanos su personalidad no se presenta tan aislada. Las bellas formas rafaelescas al hacerse más broncas adquieren en su pincel vibración netamente española.

Es, pues, en los temas más trágicos donde precisa estudiar la obra del pintor.

El Camino del Calvario nos ofrece una buena muestra de su temperamento y de su estilo. Con ligerísimas variantes repite la misma composición en los retablos de Zizur y Huarte, variantes que sólo tienden en el último a intensificar la nota dramática. El pintor estaba satisfecho de la interpretación que había dado del tema. La comitiva avanza con su gran mole hacía la derecha. Los sayones desnudos empujan las cruces de los ladrones hacía delante, y un soldado de cabellos encrespados y mejillas infladas hace retumbar su trompeta. El Salvador vencido por el peso de la cruz es maltratado por uno de sus verdugos que de espaldas a nosotros tira de su cuerpo apoyando barba-

ramente el pie en su rodilla. La brutalidad de su actitud y la corpulencia de su figura fácilmente se advierte que son notas capitales para el pintor. El Cirineo, modelo de anciano venerable de robusta complexión abraza con fuerza el árbol de la cruz, mientras la Magdalena arrastrándose por el suelo se dispone a enjugar el rostro del Salvador. Dos jinetes siguen la comitiva haciendo alarde en sus gestos afrontados de lo enérgico de su expresión.

El Descendimiento de Huarte es copia bastante fiel de la estampa de Marcantonio, que sólo conozco por la copia de Ugo de Carpi. La estampa circuló por tierras de Navarra y Aragón en aquellos años, pues en 1537, la utilizaba no lejos de allí, en Tarazona el autor del retablo de S. Lorenzo (6). Mientras que el número de los personajes de la estampa aumenta en Tarazona se reducen en Huarte, a siete, pero en cambio han crecido en tamaño obedeciendo al anhelo de fuerza y monumentabilidad que distingue al pintor, siendo curioso además, advertir con que placer hace que la Magdalena con arresto varonil ascienda por la escalera para recibir el cuerpo de Jesús. No es novedad que carezca de precedentes, pero su misma preferencia por esta solución poco usual, que además no es la de la estampa (7), es índice de su sensibilidad más amiga de la fuerza y de la corpulencia que de blanduras femeninas.

Sospecho que la Piedad con los Santos varones y las Marías tampoco es invención del pintor. Está interpretada con la misma monumentalidad e intensidad dramática. Los personajes han sido habilmente ordenados para que la masa del grupo desde los Santos varones, que dominando su dolor aparecen de pie en último término, disminuya paulatinamente hasta concluir con el primer plano en la figura sentada del discípulo predilecto. Al dolor de la Madre se une el de las Marías, que, como arrebatadas en una tempestad, vuelven sus rostros, mueven las manos y muestran los ropajes agitados en violentos remolinos.

Donde la exaltación trágica llega al máximo, es en el Santo Entierro. Aunque también pueda pensarse que la composición proceda de un grabado, es indudable que el pintor ha sa-

(6) Foto Mas núm. 58.621.

(7) No sé si en la estampa de Marcantonio será también la Magdalena la que recibe el cuerpo del Crucificado.

bido aprovechar en forma acertadísima la oscuridad de la cueva para que las figuras luzcan con fuerza, y sus gestos llenos de vida destaquen sobre el fondo muerto. Los ciclopeos peñascos de la entrada del sepulcro realzan la grandeza del escenario. La violencia de la posición del cuerpo del Salvador y de la actitud del Santo varón del primer término, contribuyen poderosamente a exaltar la tensión de la escena, aunque donde el ímpetu dramático escala su mayor altura es en el grupo de las Marías y de San Juan. Desfallecida la Virgen, en vano pugna una de aquellas por levantar su cabeza hundida sobre el pecho. S. Juan, que contiene el peso de su cuerpo para que no se desplome en tierra, eleva su rostro con violencia para contemplar el dolor de la Magdalena. Las manos de esta, sus acuchilladas mangas y su mismo rostro se dibujan sobre el ébano terso de la cueva. La tercera María con su toca flotante vibra sobre el mismo fondo de sombra reluciente. Es indudable que buena parte del efecto de la pintura se debe a la sabiduría de la composición. La fuerza y la energía que constituye su verdadero nervio se diría nacido en el estudio de la estampa del Santo Entierro de Mantegna (B. 3).

Las restantes historias de los retablos de Zizur y Huarte poco agregan para el mejor conocimiento de la personalidad del pintor. Tal vez sólo merezca parar mientes en la Adoración de los Reyes del último. Tema sin el contenido trágico de los anteriores descubre, sin embargo, la misma inquietud y el mismo apasionamiento expresado con análoga rudeza. Los personajes no son más de los corrientes, pero llenan la superficie del cuadro. Las proporciones, como siempre, grandes; la mímica, violenta. Con el tono bronco del pintor, motivos como el del mono que tiene sobre el hombro el servidor negro de Baltasar, no consigue poner en la composición la nota de gracia y de nostalgia de Oriente que podría esperarse.

En las líneas anteriores van mencionadas las dos únicas obras que hasta la fecha conozco del pintor, los retablos de Zizur Mayor, y de Huarte, pueblecitos ambos próximos a Pamplona.

El de Zizur, restaurado recientemente gracias al notable interés que viene consagrando la Excma. Diputación de Navarra a la conservación de los monumentos de la provincia es de cinco calles, cuatro de pintura y una, la central, de escultura, y de otros tantos órdenes. En estos, sólo se singulariza de forma patente el de remate por reducirse a tres calles; el banco apenas

de diferencia de los órdenes superiores por ser unos centímetros más bajos, y carecer de columnas abalaustradas. El pintor ha dedicado el cuerpo del retablo, incluyendo el banco, a la vida del Salvador, interrumpiendo la narración para destacar en el orden central la historia de S. Andrés.

Dispone los asuntos comenzando por el orden superior, y en el sentido del Evangelio hacia la Epístola, en la forma siguiente: Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Asunción, Vocación de San Andrés, Predicación del Santo, San Andrés condenado por el magistrado, Crucifixión del santo, Flagelación, Camino del Calvario, Descendimiento, Santo Entierro y Resurrección. En el último cuerpo, flanquean al Crucificado dos tablas dedicadas a S. Roque y a otro Santo, tal vez, el Bautista, y a S. Miguel y S. Sebastián.

Los temas principales del retablo de Zizur quedan ya descritos. Solo precisa llamar la atención sobre el Nacimiento y la Predicación de S. Andrés. En aquel es interesante advertir cómo el recién nacido tiene por cuna un pedestal de mármol, tema clásico en que el pintor convirtió el sillar que empleara Berruete en el retablo de Paredes, y difundiera entre Juan de Borgoña. La Predicación de S. Andrés es la prueba más evidente de la influencia de Rafael en Bustamante. Es copia del conocido tapiz de S. Pablo dirigiendo la palabra al pueblo. El cotejo de modelo y copia muestra como la indumentaria pierde en esta clasicismo.

El retablo tiene al pie el siguiente letrero: «Este retablo ma(n)dar(o) acer los s(e)n(ore)s abad y pueblo a serbicio de Dios i nues(t)ra Sa(nta) Iglesia i Sa(n)t A(n)dres sie(n)do abad el b(enerab)le s(eñor) do(n) M(a)r(ti)n Briga(n)t i primicieros Ochoa de Asiain i Pedro de Echaguren i Miguel de Aranburo: asentose anno 1538».

El de Huarte sufrió importantes reformas en época barroca y sólo contiene pinturas en sus dos cuerpos más altos, en el tercero y en el cuarto. Las historias van ordenadas por cuerpos, en el sentido del Evangelio hacia la Epístola y de abajo hacia arriba. Así en el tercero aparecen: la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes y la Purificación; en el cuarto y último el triángulo culminante de la Pasión: el Camino del Calvario, el Crucificado, éste de escultura, y el Descendimiento.

La Anunciación, aunque de cierta analogía con la de Zizur,

difiere notablemente de ella. Son interesantes los relieves monócromos de sus tímpanos y enjutas; uno de ellos representa una figura desnuda. Otro tanto puede decirse del Nacimiento. En la Purificación, también con los tímpanos decorados por figuras de un sólo color, el Niño es de aire netamente rafaelesco; está inspirado en el de la pintura de Bridgewater de Londres del maestro de Urbino.

El Sr. Biurrún (8) atribuyó el retablo de Huarte a Juan del Bosque fundándose en su semejanza con el de Burlada. Esa semejanza, sin embargo puede afirmarse, sin temor a equivocarse, que no existe.

EL MAESTRO DE AGREDA

De todos los pintores que trabajaron en Navarra durante

el siglo XVI el que conozco de personalidad más acusada es el que, a falta de nombre familiar, denominaré por el pueblo soriano donde se encuentra su obra de calidad más apurada.

Es artista de temperamento tan intensamente dramático como Bustamante, pero es mucho más refinado que él. Comparadas con sus obras, las de aquel resultan toscas, un tanto provincianas, hacen pensar en que su autor tenía falta de escuela, que su formación se hizo con maestros de escasa técnica. El ímpetu y el fuego de los personajes del maestro de Zizur palian sus abundantes incorrecciones, hacen perdonarlas, y, a veces, casi olvidarlas, pero no son hijas de esa impetuosidad de su temperamento, sino de su deficiente formación, tal vez, más que de su incapacidad expresiva. El de Agreda es pintor, que, en general, expresa lo que desea. Las deformidades de sus personajes, las incorrecciones de sus rostros, el escaso garbo de sus cuerpos, el agarrotamiento de sus manos son deseados por él. Persigue con ello crear un mundo, sobre todo, expresivo. No sólo no le teme a lo feo sino que lo busca decididamente, con indudable amor. Y esto sucede en pleno Renacimiento, cuando Rafael, asimilados los ideales de la antigüedad clásica, había poblado los muros de Roma de personajes de proporciones apolíneas, de rostros equipa-

(8) La escultura en Navarra, 36, 39.

rabies a los fidiacos, y de gestos y actitudes grandiosas. Dentro de su tosquedad, algunos rostros de Juan de Bustamente reflejan ese culto a la belleza tan renacentista, y ya hemos visto como al pintar su S. Andrés predicando se dejó seducir por la mímica grandilocuente de un cartón de Rafael.

Sea en su origen un deseo de novedad, o sea su natural falta de interés por la belleza y afición a lo expresivo y característico, nuestro pintor es uno de esos productos extraños que surgen de cuando en cuando en la historia del Arte, y que, algunas veces, logran imponer el sello de su personalidad a toda una etapa de una evolución estilística, y que otras se yerguen casi aislados contra el ideal imperante. El caso de los «Manieristas de Amberes» por estos mismos años, o el de un Filippino Lippi en la Florencia de fines del Quattrocento son testimonios valiosos de este fenómeno. El Maestro de Agreda es, en realidad un amanerado, uno de los «manieristas» más interesantes de la primera etapa de nuestro Renacimiento.

Su amaneramiento no es como el de Morales, que, pese al lastre flamenco de su formación crea sus personajes sobre modelos italianos, ni como el de los contemporáneos de Pacheco y Cespedes hijos del «manierismo» florentino y romano del Bajo Renacimiento. La sugestión parece que le llega del Norte. Perteneció a una generación que al terminar el primer tercio del siglo produce artistas como el Maestro del Milagro en Valencia, el maestro de S. Félix de Gerona, y en el taller de Alejo Fernández en Andalucía, obras como el retablo de Marchena. Es el representante de una etapa ignorada en la marcha evolutiva de nuestra pintura, cuyos caracteres convendría analizar. No existen analogías entre ellos que descubran una mutua influencia, pero sí denotan una actitud muy semejante al contemplar la naturaleza.

La savia de su arte tiene más de septentrional que de italiana. Su estilo tiene cierto sabor a estampa germánica. Sin su corpulencia, más menudos de cuerpo, algunos de sus personajes despiertan el recuerdo de Lucas de Leyden; los niños que son testigos en primer término de la portentosa intervención de San Miguel en el sepulcro de Moisés, por sus proporciones y por sus tipos, parecen descubrir cierto parentesco con los del grabador holandés.

Las tres historias de la Piedad de los retablos de Agreda,

Olite y Cintruénigo son tan semejantes entre sí que más bien debe hablarse de réplicas que de composiciones diferentes. La primera interpretación debió de responder tan íntegramente a su sensibilidad que consideró innecesario el alterarla. Nuestro pintor, como Morales o como el Greco, no teniendo nada que agregar se limitó a repetirse. Para penetrar en su manera de sentir es importante el cotejo de su *Piedad* con la que por los mismos años y en la misma comarca nos dejó Bustamante. En lugar de la masa compacta de personajes, que desde el fondo, enlazándose unos con otros, sin dejar espacio libre, parece precipitarse hacia nosotros mostrándonos el hercúleo cuerpo del Salvador, vemos ahora esos personajes dispuestos en un mismo plano, y sobre un cielo luminoso al que las nubes orladas de ángeles quieren transformar en una blanca bóveda.

La luz que destaca el contorno de algunos personajes del grupo disminuye el efecto de monumentalidad que produciría la masa, y contribuye, al dibujar el perfil de sus mezuquinos cuerpos, a producir esa sensación de inquietud y nerviosismo tan del gusto del pintor. El salvador cruza sus piernas un tanto raquíticas, en forma nada grandiosa, y con evidente complacencia nos muestra la sagrada llaga que horada la planta de su pie izquierdo. El cruzamiento de esas piernas, y el dibujo de esos pies constituyen, sin duda, elemento de capital importancia en la composición, y en el interés del pintor. Y ese mismo placer de dibujar huesos y coyunturas inspira el tema de las nerviosas manos entrelazadas de S. Juan y de la Magdalena. Concebido recordando quizás las representaciones del Varón de dolores, hace pensar en el Cristo conducido al sepulcro atribuido a Miguel Angel. La Virgen no es una joven de rostro terso y refulgente sino una mujer avejentada por el dolor. El terreno mismo es irregular como las facciones de los personajes. La altura del Gólgota en que se levanta la cruz queda como cortada, y es tan pequeña que S. Juan tiene que apoyar uno de sus pies fuera de ella. Unas cuantas piedras ocupan el primer término, y entre ellas retorciendo tallo y hojas, se levanta, el simbolico lirio cárdeno. Todo es quebrado, enfermizo, irregular.

En Cintruénigo, la versión que ofrece más variantes respecto de la anterior, las novedades sólo tienden a subrayar el dolor, no con los gestos teatrales y grandiosos de Bustamante, sino introduciendo dos personajes que asisten a la escena en un

silencio trágico. En lugar de los brazos en alto cubiertos de joyas y de la hermosa cabeza de la Magdalena clamando al firmamento, de Juan de Bustamante, el Maestro de Agreda ha preferido dibujar al fondo, sobre el cielo luminoso, a dos Marías, afrontada la una a la otra, de perfil ambas, derechas como cirios y en silencio, con la mirada en tierra y envueltas en unos mantos negros que le cubren casi totalmente el rostro. No fué él quien inventó el tema, pero al adoptarlo reflejó su propia manera de sentir.

El Camino del Calvario es también una escena poblada de inquietos personajes. El grupo es poco compacto; no hay jinetes ni masa de pueblo. En su composición, más descongestionada que la de Bustamante, las figuras se dibujan con mayor limpieza, y entre ellas fácilmente se advierte que es el hombrecillo desgredado, calvo y cubierto de moscas, de miembros depauperados y vestido de andrajos en el que el pintor ha extremado su interés. Su actitud, es muy semejante a la de uno de los que prenden a Jesús en la estampa que por aquellos años abrió Cranach el Viejo. Pero en el grabado alemán el personaje es de proporciones corpulentas, y, si no con lujo, viste con dignidad.

El mismo espíritu que da vida al tipo patibulario del esbirro que ocupa el primer plano en la historia anterior inspira la escena de la Flagelación. Si se la compara con la que veinte años antes pintó Berruguete en el retablo mayor de la catedral de Avila de nuevo se pone al descubierto la sensibilidad algo enfermiza del Maestro de Agreda. Los verdugos no son los jóvenes apuestos, bien formados y hasta elegantemente vestidos del pintor de Paredes, sino unos seres, escuálidos, despeinados, apenas abrigados por unos harapos. No es el ímpetu del esfuerzo al descargar el golpe, o la apostura de sus cuerpos al enarbolar los brazos, ni aun la misma expresión de maldad de los rostros de aquél, lo que le importa interpretar, como sucedía a Berruguete; sino precisamente lo miserable de sus cuerpos y de sus vestiduras, en el fondo un aspecto de su sensibilidad muy de acuerdo con su despreocupación por la belleza de las proporciones.

En las composiciones anteriores encontramos al pintor enfrentándose con temas de profundo dramatismo. En las de San Miguel del retablo de Agreda el contenido dramático decrece. En la historia del Santo expulsando al demonio del sepulcro de Moisés es, sin embargo, todavía grande, y lo concentra en el grupo de

cabezas de facciones irregulares, bocas entreabiertas y arqueadas y manos sarmentosas de los personajes que contemplan el cadáver. En ese racimo de guiños y contracciones nerviosas, lejano precedente de visiones goyescas, se refleja buena parte de la personalidad del pintor. La nota graciosa de los dos niños del primer término, sugerida, tal vez, por estampas de Lucas de Leyden, queda sometida al tono general de las restantes figuras: sus cabezas grandotas y el rostro feo de uno de ellos delatan la misma manera de sentir la belleza humana.

Los dos personajes que en primer plano contemplan la portentosa aparición de S. Miguel en el Castillo de Roma reiteran los caracteres que distinguen al Maestro de Agreda. Dibujados con evidente decisión y fuerza, tal vez, por ello mismo se pone más de manifiesto la escasa grandilocuencia de los gestos, en una época de gestos grandilocuentes y de actitudes apuestas. De cuello corto, tobillos gruesos y pies anchos las formas de sus cuerpos aparecen ocultas bajo las grandes rugosidades de los ropajes trazados de espalda a todo clasicismo. Rebosantes de fuerza y trazadas con firmeza es elocuente comparar las siluetas de las dos personas que se dibujan sobre el castillo, con la gracia, apostura, y preocupación por lo bonito esencialmente rafaelesco de las que pintaba Juan de Pereda por aquellos mismos años en el retablo de Sta. Librada de Sigüenza. Y, sin embargo, en el trozo de paisaje que se levanta al fondo nos pone bien de manifiesto el pintor que no le falta sentido poético. Tras la blanda verdura del cabezo se elevan radiantes de luz unos picachos de enhiestas paredes, y sobre esa luz dibujan sus retorcidos troncos un árbol cargado de años.

Al tema de la sorpresa, resorte de la historia anterior, sucede el de la solemnidad en la Procesión del Obispo bajo palio hacia la eminencia en que le espera el milagroso toro. El pintor nos ofrece con este motivo una nueva galería de rostros más expresivos que correctos. Son los más de ellos tipos avejentados, de marchar tranquilo y mirar bondadoso. Sus carnes son flácidas, las facciones demacradas. El prelado no sólo destaca en el grupo gracias a las perlas y la riqueza de sus vestiduras sino por su rostro más lleno que el de sus compañeros y en el que la satisfacción deja fácil huella: en sus ojos entornados parece apuntar la sonrisa. Las túnicas de los acólitos se rizan, como escaroladas, con ese amor del artista por cuanto sea rugosidad, y el cabezo

de la derecha se muestra también socavado, como carcomido por el tiempo. La tersura, atributo de la juventud despertaba en él escaso entusiasmo. Dos peñascos resplandecientes de luz, como en la historia del Castillo coronan la composición, mientras que un niño vuelto de espaldas en primer término, como los de la escena de San Miguel y del cuerpo de Moisés, contempla el desfile.

El Maestro de Agreda, a juzgar por el número de obras que de él conozco, y por lo inexplorado de las tierras en que trabajó, debió de recibir numerosos encargos, más de los que podría ejecutar por sí mismo. La participación del taller, en efecto, es con frecuencia grande, y, como es natural, la calidad suele decaer en la misma medida. La escasa belleza de sus modelos, y la inelegancia de sus actitudes hace más sensible las intensas colaboraciones del taller. Conviene tenerlo presente para no menospreciarle juzgándole por algunas composiciones de Cintruénigo y Olite. Su verdadera personalidad ha de buscarse en el retablo de Agreda.

Hechas las anteriores consideraciones sobre los caracteres que le distinguen, citaré las obras que me parecen de su mano y de su taller.

La que nos ofrece el estilo del maestro en su mayor pureza es, como digo, el retablo de la iglesia de San Miguel de Agreda. El titular, que es de escultura, ocupa el compartimiento central del segundo cuerpo. Sobre él, como de costumbre, aparece el Crucificado con la Virgen y San Juan, de pintura. Los compartimientos restantes están consagrados a narrarnos la historia del Santo Arcángel y las últimas escenas de la Pasión. El pintor las ordena por cuerpos en el sentido del Evangelio de la Epístola, comenzando por la parte superior con las de San Miguel que llenan los dos primeros. Los ocho temas representados del capitán de las milicias angélicas son los siguientes:

Batalla de los ángeles, ¿Adán y Eva? acompañados por San Miguel ante el Todopoderoso, Expulsión de Adán y Eva del Paraíso por S. Miguel, El Arcángel y la Mujer de Tombelaine, San Miguel defiende del demonio el cuerpo de Moisés, Gargano herido por la flecha envenenada, Procesión al Monte Gargano y la Aparición del Arcángel sobre el Castillo de Roma. En el cuerpo inferior, aparecen la Oración del Huerto, la Flagelación, el camino del Calvario y la Piedad.

Lo que sabemos acerca de la historia del retablo (9) nos lo dice la inscripción que decora el friso de la capilla mayor, cuyo texto copiado por Hernández en su Historia de Agreda (10) es el que sigue. «Esta capilla y retablo, hizo, fundó y la dotó de una capellanía perpétua para los de su linaje el Reverendo Señor Doctor don García Hernández Carrascón Protonotario, Arcediano de Cuellar, Tesorero de Tarazona, Arcipreste de Gómara e Arcipreste de Agreda, Beneficiado de esta iglesia parroquial, año de MDXIX».

En el retablo de Sta. María de Olite la participación del taller debió de ser importante. A el maestro se deben las composiciones, pero la ejecución decae con frecuencia considerablemente. El retablo está dedicado a la vida de Jesús y las historias se encuentran distribuidas por cuerpo, pero comenzándose por el inferior, al contrario de lo que sucede en Agreda. Los temas de los tres primeros son: Abrazo de S. Joaquín y Sta. Ana (0'85 x 0'62), Nacimiento de la Virgen, Concepción, Desposorios, Anunciación, Visitación, Nacimiento del Salvador, Circuncisión, Adoración de los Reyes, Purificación, Huida a Egipto, Jesús en el templo discutiendo con los doctores, Bautismo, Transfiguración, Resurrección, Tabor, Venida del Espíritu Santo y Asunción. El cuarto y último cuerpo está consagrado a los evangelistas San Lucas, S. Juan, S. Marcos y S. Mateo. En el banco, lo mismo que en Agreda se representan los últimos momentos de la Pasión: la Oración del Huerto, el Prendimiento, la Flagelación, el Ecce Homo, el Camino del Calvario y la Piedad. En los pedestalillos del banco aparecen otras tantas cabezas, y en el guardapolvo, santos y profetas. En la parte del Evangelio del guardapolvo, de abajo hacia arriba: Santa con palma y crucifijo, Sta. Bárbara, Santo prelado con libro, ¿S. Ambrosio?, Santo prelado con libro, ¿San Gregorio?; en la de la Epístola, Sta. Engracia, ¿Sta. Quiteria?, S. Agustín y S. Jerónimo; en la superior, de media figura, tres Apóstoles, un Profeta, el Salvador con seis Apóstoles, un Profeta y otros tres Apóstoles.

En el Nacimiento, dentro del esquema flamenco, corriente en la Península, el pedestal de molduras clásicas en que reposa el

(9) La peregrina afirmación de que el retablo fué construido en Roma, no precisa, naturalmente, ser discutida.

(10) Página, 103.

Niño deja ver la influencia castellana, probablemente de Juan de Borgoña, aunque ya por aquellos años debía de haberse difundido la estampa de Durero (B. 2). Iconográficamente es interesante advertir que los ángeles traen de los cielos un paño para cubrir el cuerpo de Jesús. En la Natividad de la Virgen aparece el suelo sembrado de rosas. En la Circuncisión y en la historia del Niño en el templo con los doctores el fondo de oro es del tipo empleado en los Países Bajos por Van Orley y en el retablo de S. Andrés de Toledo. Me limito a llamar la atención sobre estas coincidencias, pues ignoro la difusión que tuvo, este tipo de fondo. La Oración del Huerto, la Flagelación, el Camino del Calvario y la Piedad, como queda dicho, repiten con bastante fidelidad las composiciones correspondientes del retablo de Agreda.

No existe en el retablo ni en la capilla letrero ni inscripción alguna que permita fechar el retablo (11). Según noticia procedente del archivo del templo (12), tiene que ser el que reemplazó al antiguo en 1515.

Consta que se restauró en 1816, y últimamente lo ha sido en 1942.

Al Maestro de Agreda creo que pertenecen en el retablo de Cintruénigo las historias del banco: la Oración del Huerto, Jesús ante Pilatos, la Flagelación, Jesús mostrado al pueblo, el Camino del Calvario y la Piedad (13). Aunque inferior en calidad al retablo de Agreda, la colaboración del taller debió de ser mucho menos grande que en el de Olite. Con alguna variante la Piedad repite las de Agreda y Olite.

Al parecer (14) no existe en el retablo ni en la capilla fecha ni inscripción alguna que permita datarlo. Consta (15), en cambio, que el 1 de diciembre de 1525 el pintor habitante en Zaragoza, Pedro de Aponte, que lo tenía a su cargo, contrató su mazonería con Esteban de Obray.

De la misma mano creo la mayor parte del retablo de Gra-

(11) A. Madrazo (Navarra, 1886, III, 276), de recordó por su estilo el del pintor de Douai J. Bellegambe.

(12) «Príncipe de Viana» III, 1942, 336. Se reproducen en dicho artículo varias fotografías del retablo.

(13) Según me comunica el Sr. Navascués el orden en que aparecen las historias en el sentido del Evangelio a la Epístola es el siguiente: Oración del Huerto, Flagelación, (Sagrario), Jesús ante Pilato, Camino del Calvario, Piedad.

(14) Supongo que el Prendimiento citado por (Biurrun p. 35) se encontrará detrás del Sagrario, pues sólo conozco el retablo por fotografía.

(15) Abizanda. Documentos para la historia artística de Aragón, II, 35.

ñén, trasladado a Barcelona durante la guerra. La fotografía de Mora (16) permite conocer su composición en 1936. Aunque el ensamblaje no era el primitivo, la distribución de las pinturas fundamentalmente sí debía de serlo. A juzgar por la fotografía de conjunto sólo debían de ser posteriores el Crucificado y la Asunción de la calle central. El cuerpo del retablo estaba dedicado por partes iguales a Santiago y a San Juan Evangelista, seis historias a cada uno.

Las historias de Santiago son: Santiago a caballo recoge a un joven, Santiago y el ahorcado, Santiago predicando, Santiago y el exorcizado rodeado por los demonios (1'22x0'97 cada una), Santiago ante la Virgen del Pilar y Santiago obra un milagro bendiciendo a un personaje arrodillado (1'15x0'97 cada uno). Las de S. Juan Evangelista, S. Juan ante Domiciano, S. Juan en la tina de aceite (1'22x0'97 cada una), S. Juan resucita en su lecho a Drusiana, S. Juan bebe la copa con veneno ante el cadáver de dos condenados a muerte (1'13x0'97), S. Juan bendice a un grupo (¿Historia del filósofo Cratón?), y S. Juan en la isla de Patmos (1'22 X 0'97 cada uno). Guardapolvo: Seis ángeles con instrumentos de martirio. El banco como en Agreda está consagrado al Salvador: la Oración del Huerto, el Prendimiento, el Ecce Homo (1'19x0'79), la Flagelación (1'10x0'78), el Camino del Calvario (1'18x0'68) y el Descendimiento (1'19x0'72).

A juzgar por las tablas que pude ver en Zaragoza en 1939, cuando el retablo se encontraba desmontado de paso para Grañén, son del maestro las historias de Santiago y S. Juan (17); en el banco se le debe el Camino del Calvario. La Oración del Huerto, el Prendimiento y la Flagelación están documentadas, según el Sr. Del Arco (18), como de Cristóbal de Cardeñosa, y, en efecto, la primera, única que he visto, es de distinta mano que el cuerpo del retablo. De las restantes del banco nada puedo decir.

Los datos documentales últimamente publicados por el señor Del Arco nos dicen que el retablo lo había contratado el pintor zaragozano Cristóbal de Cardeñosa. En 26 de marzo 1511 había hecho la Oración del Huerto, el Prendimiento y la Flagelación. Como el trabajo no gustó el concejo hizo nuevo contrato con Pe-

(16) La reproduce Arco. Catálogo **monumental** de Huesca. Figs. 905, 906, p. 383.

(17) Encuentro algo deficiente la de Santiago bendiciendo a un personaje arrodillado, aunque es muy probable que sea debido a repintes posteriores.

(18) **Catálogo Monumental de Huesca**, 383.

dro Aponte, por el que se obligó éste a pintarlo y dorarlo «al modo y forma que está el de Bolea, aquello que de su mano fué hecho, y de la manera que está el de Sant Lorente de Huesca». El precio de la obra fué ocho mil quinientos sueldos, y el plazo año y medio. En 26 de mayo de 1512 se prorrogaba ese plazo en un año, debido a la escasez de fondos del Concejo.

Terminaré este proyecto de catálogo del Maestro de Agreda citando una tabla de la Virgen con el Niño propiedad en Pamplona de D. José María de Huarte. Es de medio cuerpo. Tal vez obra de discípulo, o más probablemente de pintor influido por él, posee el mismo coleccionista un Nacimiento.

Aunque sin un conocimiento más completo con la pintura aragonesa del primer tercio del siglo XVI, no me es posible identificar en firme a este maestro, si deseo llamar la atención sobre las siguientes observaciones.

Las únicas referencias documentales de pintores que conozco en relación con las obras que le atribuyo son las de Pedro de Aponte, que en 1525 trabajaba en el retablo de Cintruénigo, y en 1512 en Grañén. Para mayor complicación del problema, en ambos retablos trabajan dos artistas (19). Pero en Grañén sabemos la parte del otro colaborador, parte cuyo estilo nada tiene que ver con el del Maestro de Agreda. ¿No parece natural que el resto del retablo, en realidad casi todo él, sea lo pintado por Aponte? Su estilo es precisamente el del Maestro de Agreda. La hipótesis se refuerza al considerar que en el retablo de Cintruénigo, en que consta que trabajó Aponte, el banco es del mismo estilo del Maestro de Agreda. Si no existiesen otros datos la identificación dejaría escasas dudas, pero debo recordar que también consta que intervino Aponte en el retablo de Bolea (20) en el año de 1507, y, sin embargo, el estilo de éste no es el del Maestro de Agreda. Me limito a plantear el problema con los datos que conozco y el material gráfico a mi alcance (21).

(19) Supongo que en Grañén sólo serán dos, pues, como queda dicho, no **puedo** formar opinión de todo el banco.

(20) Arco Catálogo, 150.

(21) No conozco la parte superior del retablo de Alfajarín que el Sr. Post (History VIII, 144), atribuye a Pedro de Aponte. Ignoro, por tanto, si ha llegado a la propuesta de identificación del **pintor** fundándose en el **mismo razonamiento** que expongo en las líneas anteriores.

Sin haber recorrido Navarra no me es posible asegurar que no existan otros renacentistas superiores a los arriba reseñados. Las obras que conozco son inferiores en calidad, y tampoco he podido encontrar semejanzas suficientes entre varias de ellas para atribuirles a un mismo artista. Aunque sólo sea en calidad de avance de estudios posteriores, quisiera llamar la atención sobre la analogía de estilo que parece existir entre las pinturas murales de Oriz, y los retablos de S. Remigio y del Hospital de Pamplona. La falta de fotografías de detalles de las pinturas de Oriz no me permiten precisar el alcance de esa analogía. En cuanto a Joaquín Olveras, que según el Sr. Biurrun dejó su firma en el retablo de S. Pedro de Tafalla, debo de advertir que no he podido encontrarla. Supongo que se trata de la lectura caprichosa del dibujo de carácter epigráfico que aparece en la orla del vestido de uno de los personajes.



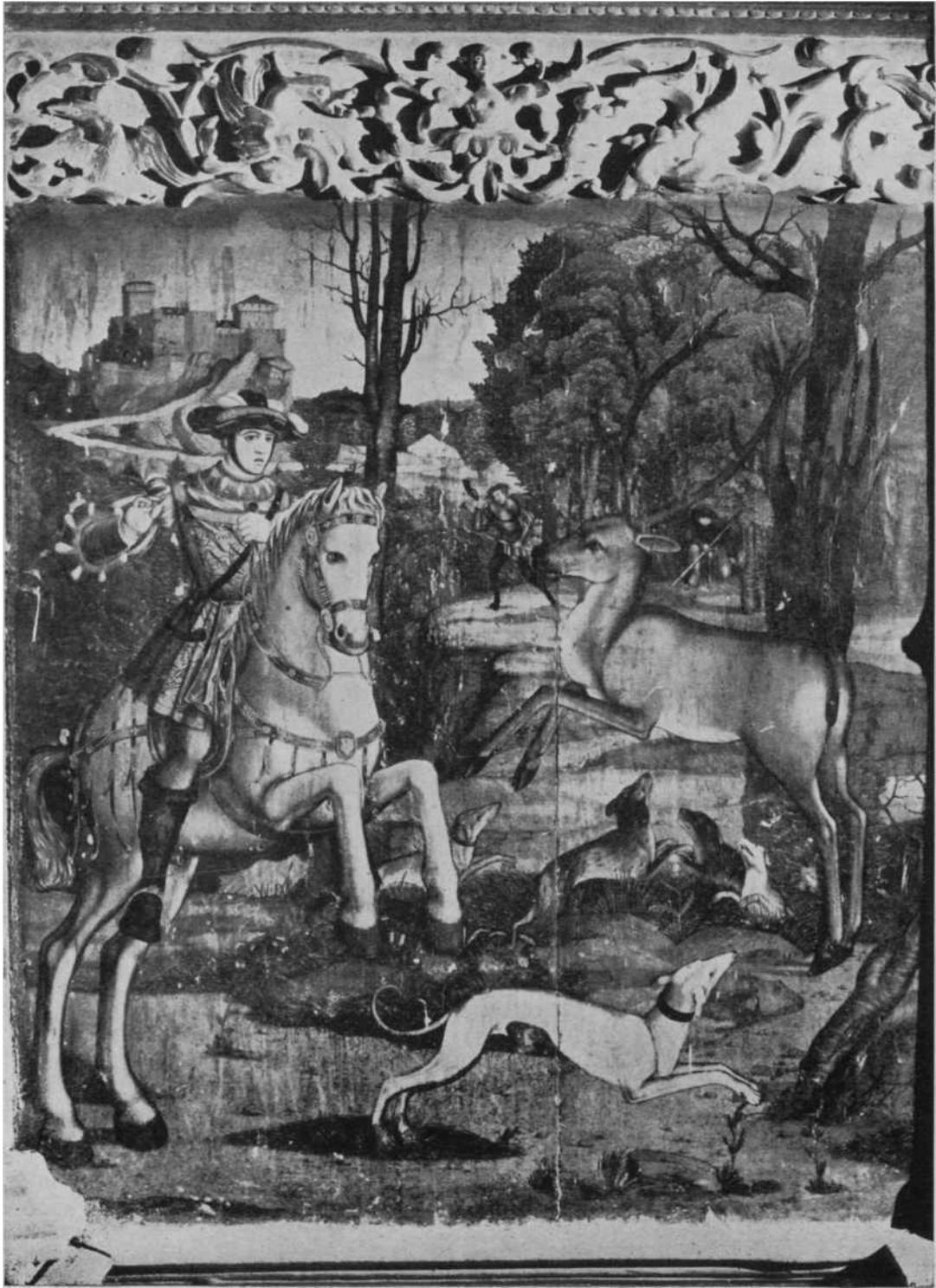
ORORBIA.-Retablo de San Julián (conjunto)

Foto. Archivo Más



ORORBIA,—Adoración de los Reyes

Foto. Archivo Más



ORORBIA.—*San Julián y el ciervo*

Foto. Archivo Más



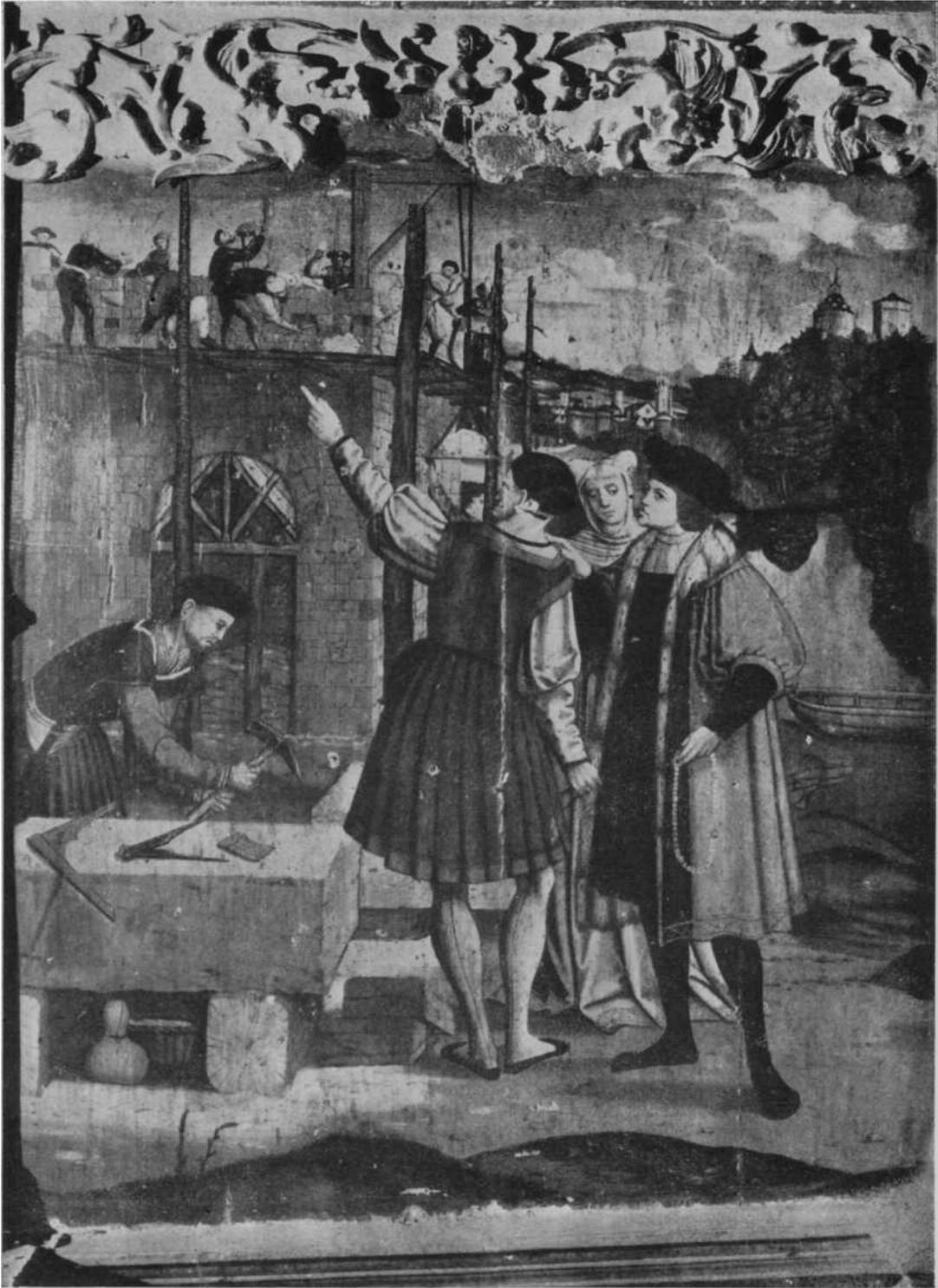
ORORBIA. —San *Julián* y el peregrino

Foto. Archivo Más



ORORBIA.—San Julián da muerte a sus padres

Foto. Archivo Más



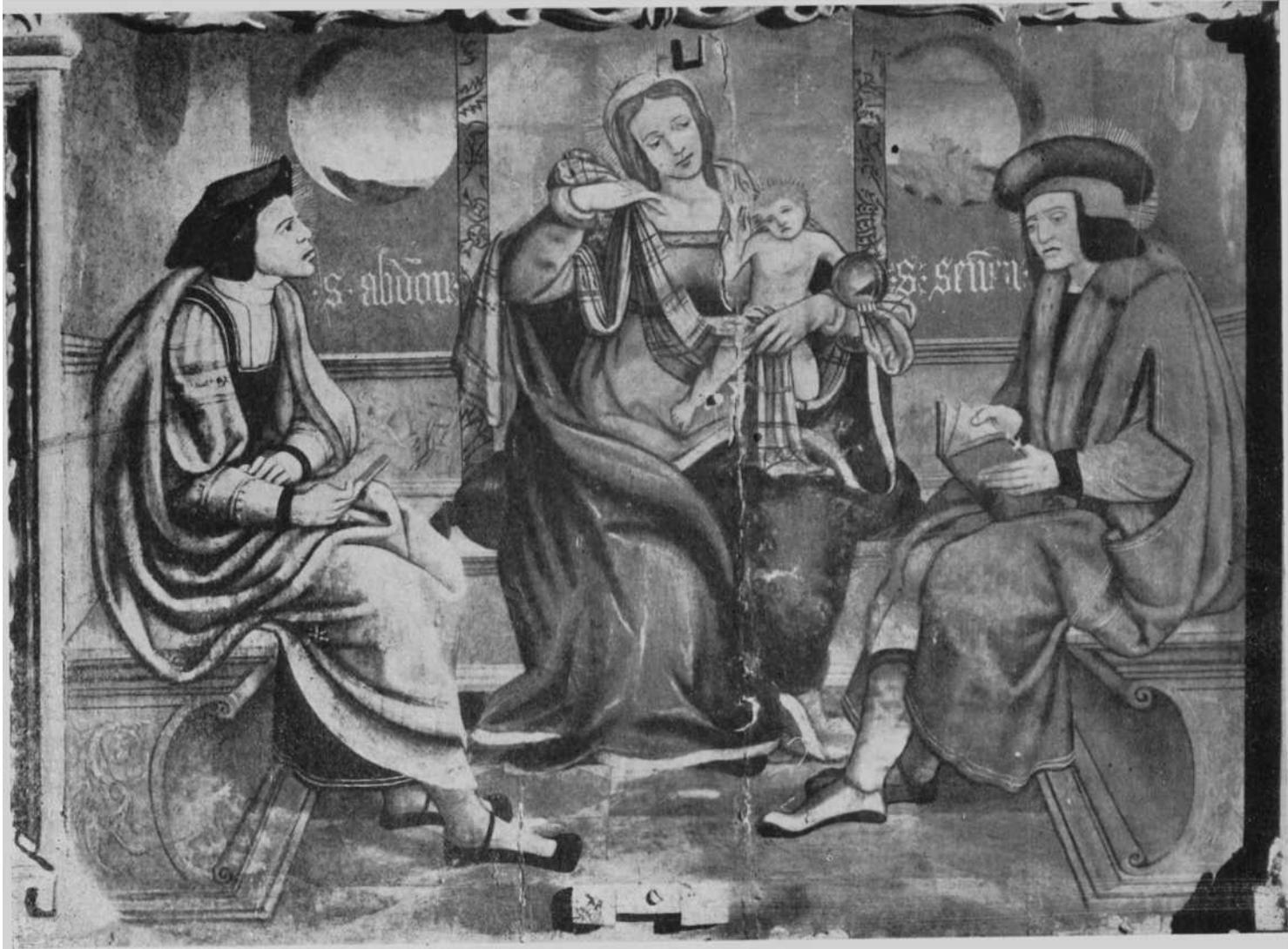
ORORBIA. — *San Julián visita las obras del hospital*

Foto. Archivo Más

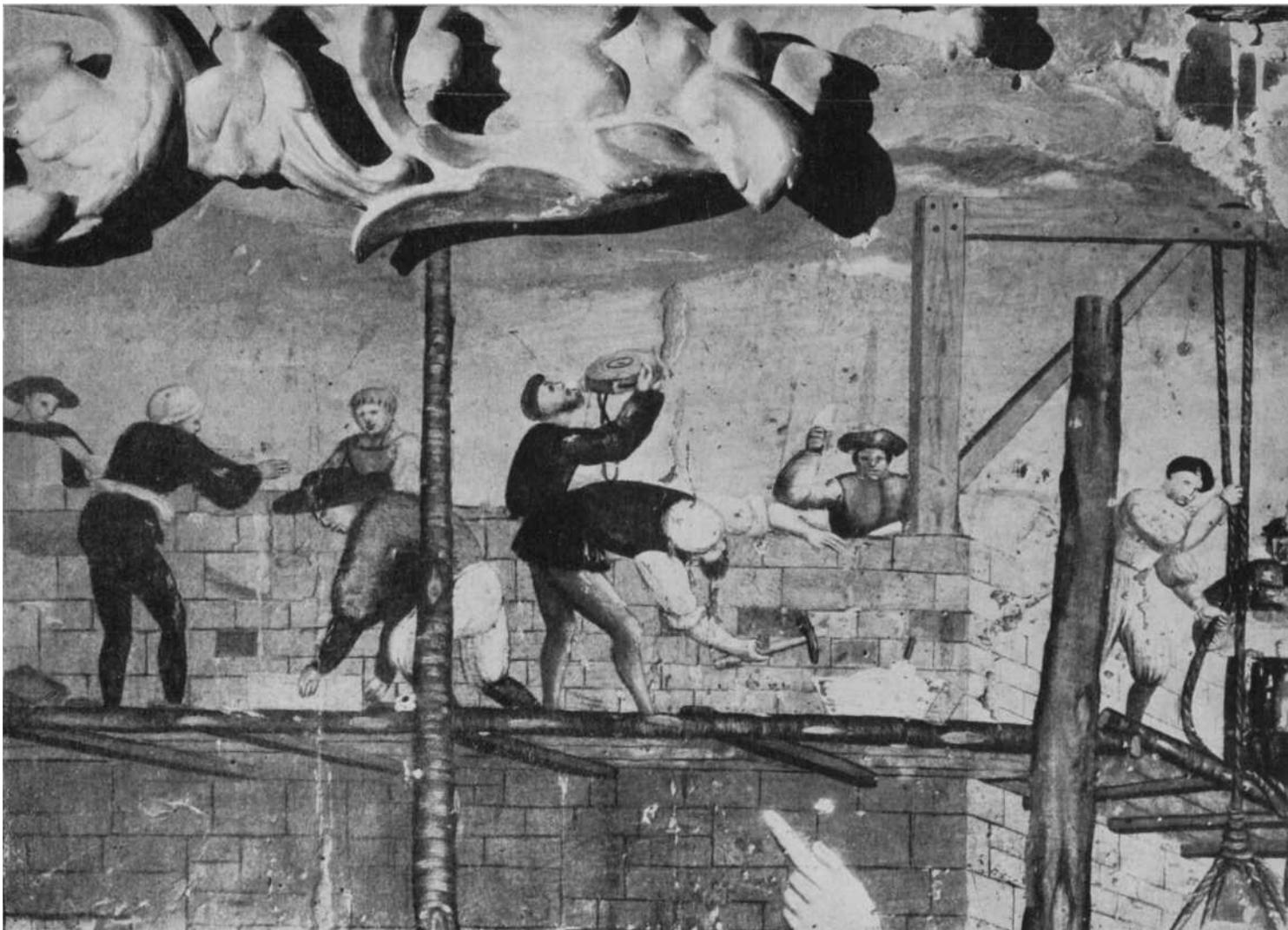


ORORBIA.- *Nacimiento del Señor*

Foto. Archivo Más



ORORBIA *La Virgen con San Abdón y San Senén*



ORORBIA —Canteros trabajando en el Hospital (Detalle de la tabla de San Julián visitando las obras del hospital)

Foto . Archivo Más



ORORBIA —*Cantero trabajando en el Hospital. (Detalle de la tabla San Julián visitando las obras del hospital)*

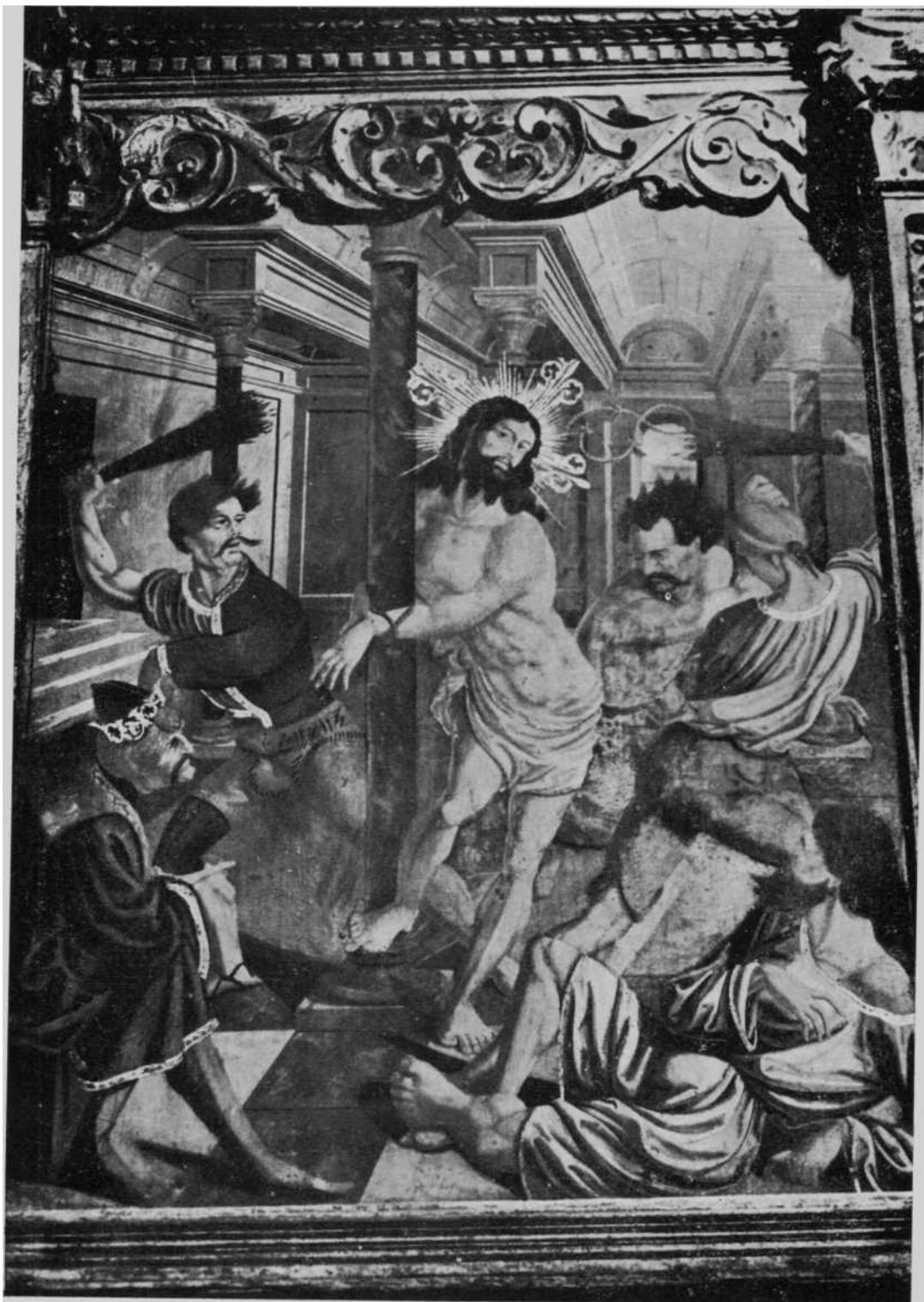
Foto. Archivo Más





HUARTE.—El nacimiento

Foto. Archivo Más



CIZUR-MAYOR.-La flagelación

Poto. Archivo J. E. Uranga



HUARTE.-La caída

Foto. Archivo Más



CIZUR-MAYOR.-La caída

Foto. Archivo J. E. Uranga



HUARTE.-El descendimiento

Foto. Archivo Más

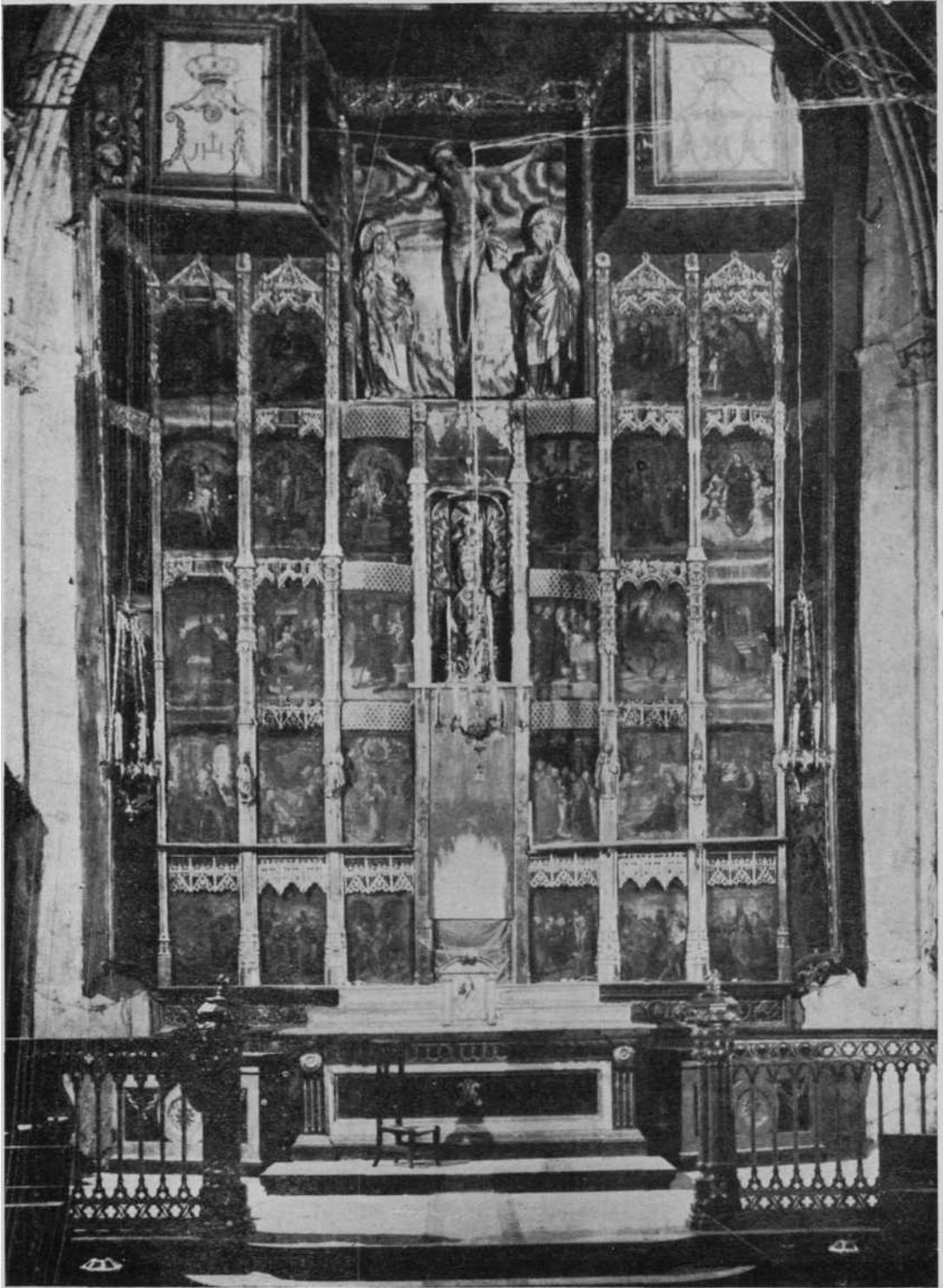


CIZUR-MAYOR.-Entierro de Cristo

Foto. Archivo J. E. Uranga



Ugo da Carpi. Descendimiento.—Copia de Marcantonio



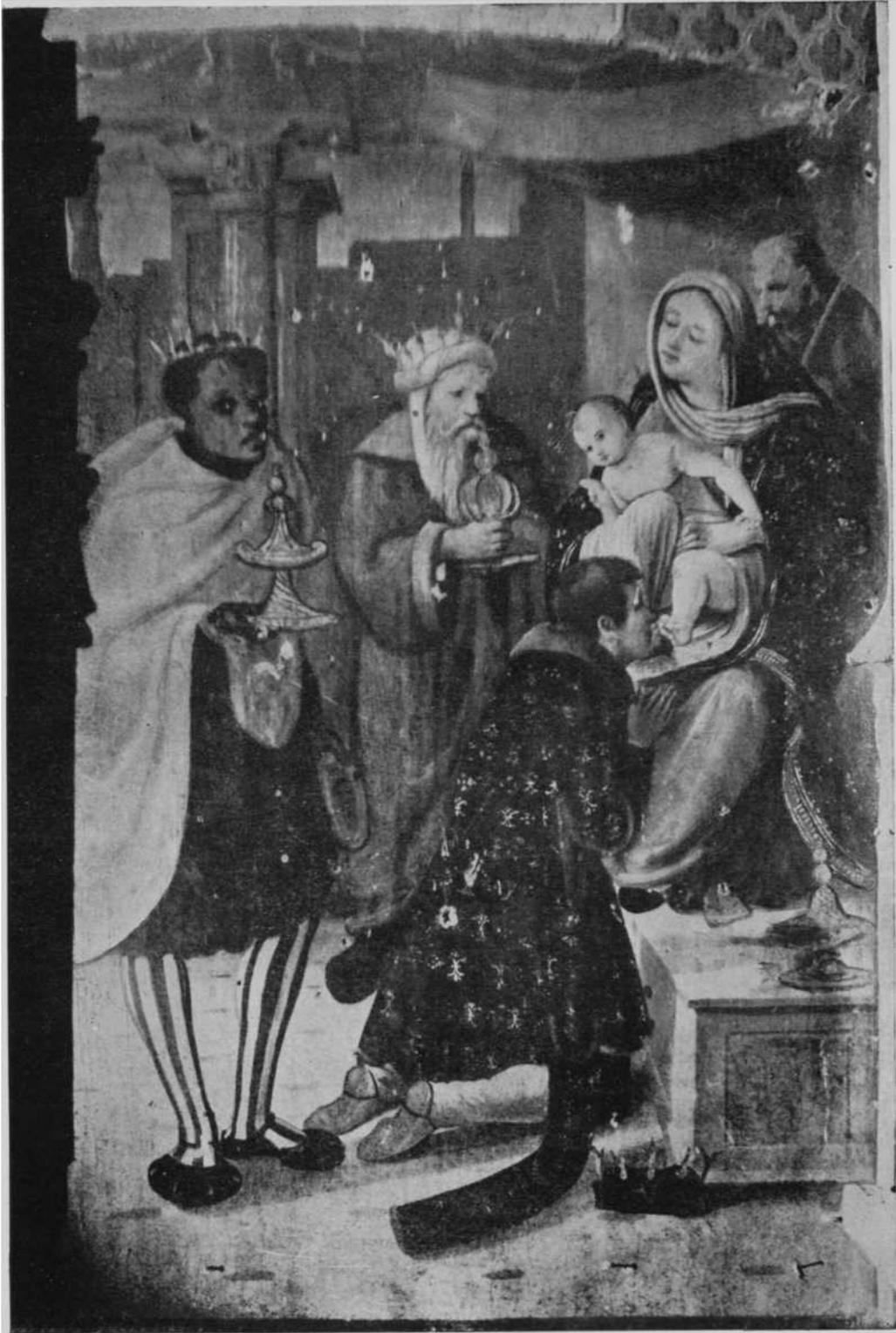
OLITE—Retablo de Santa María (conjunto)

Foto. Archivo Más



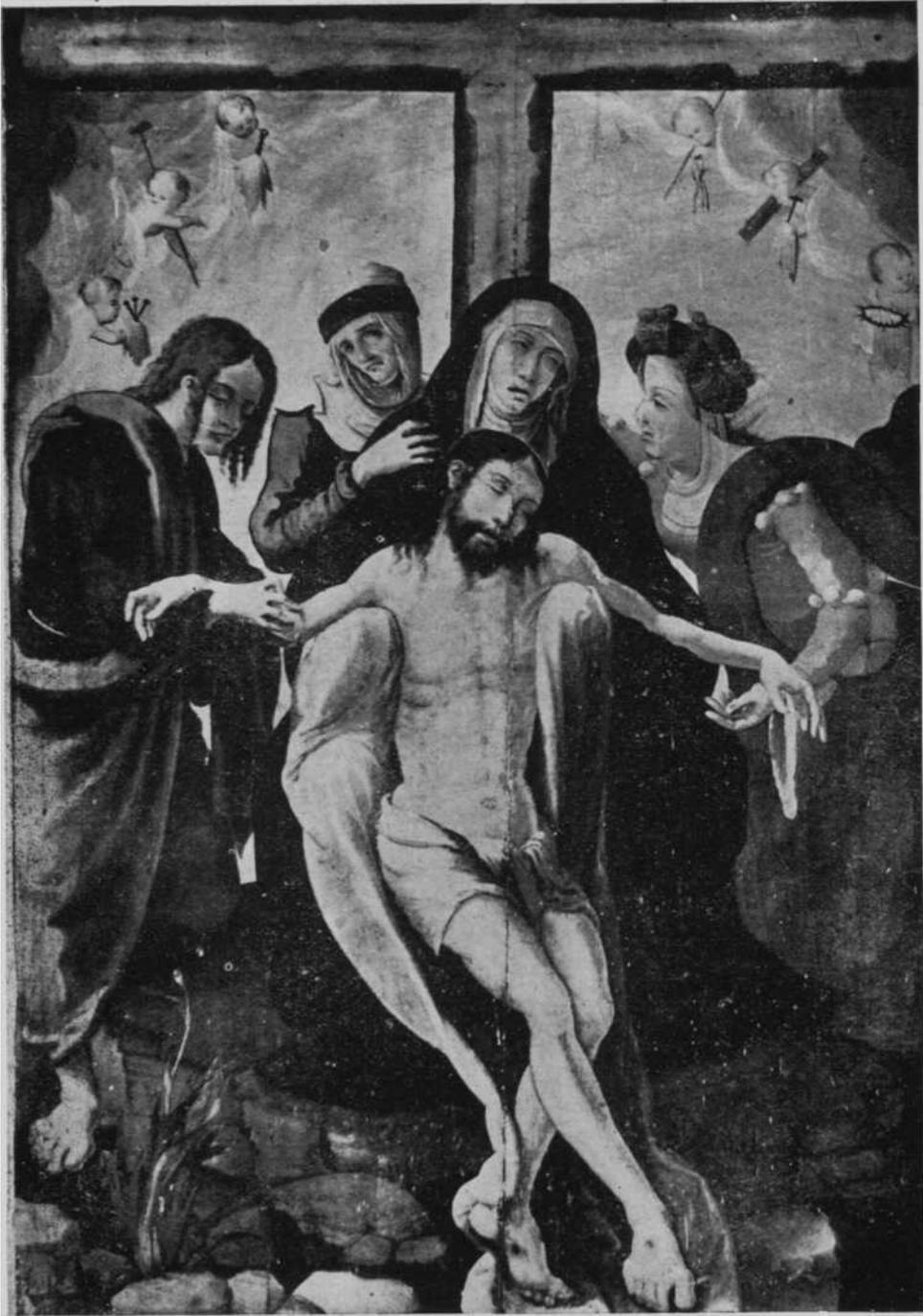
OLITE.— Nacimiento del Señor

Foto. Archivo Más



OLITE.—Adoración de los Reyes

Foto. Archivo Más



OLITE.-La Piedad

Foto Archivo Más



CINTRUENIGO.—La Piedad. (Retablo mayor de la Iglesia parroquial)

Foto. Archivo Más

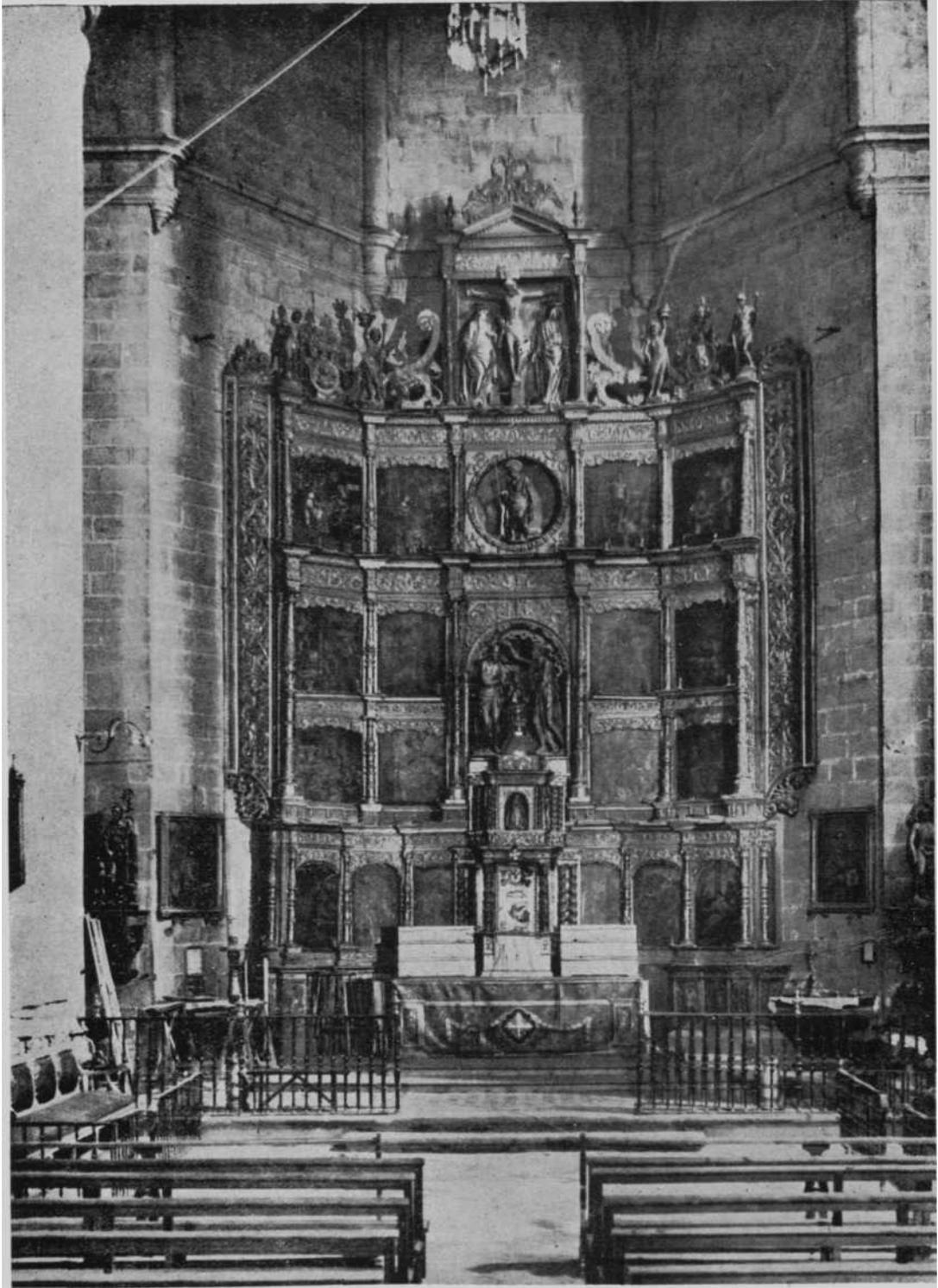


OLITE.—Jesús mostrado al pueblo

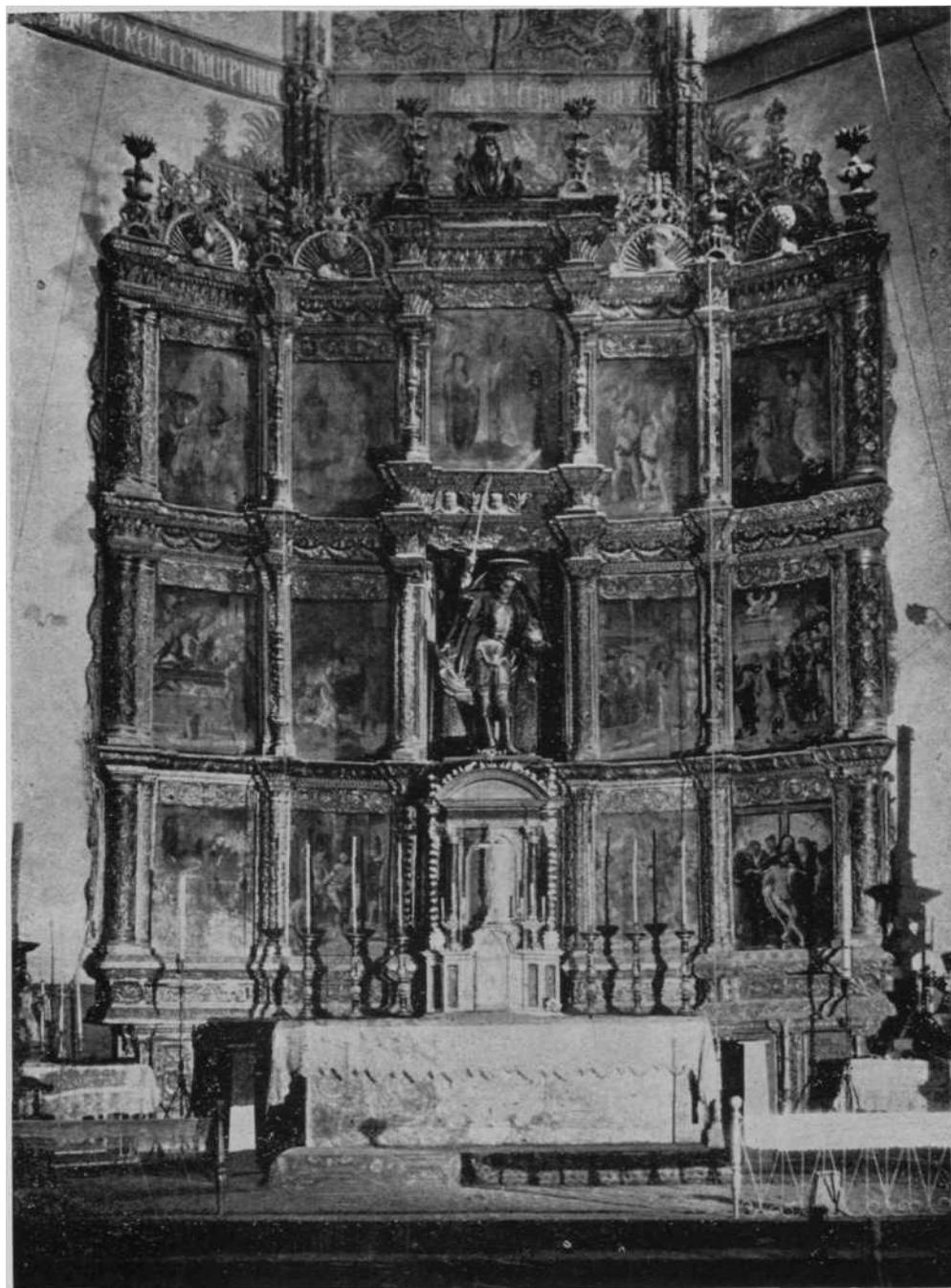
Foto. Archivo Más



CINTRUENIGO.—*Jesús mostrado al pueblo*



CINTRUENIGO.—Retablo del Altar Mayor de la parroquia. (Conjunto)



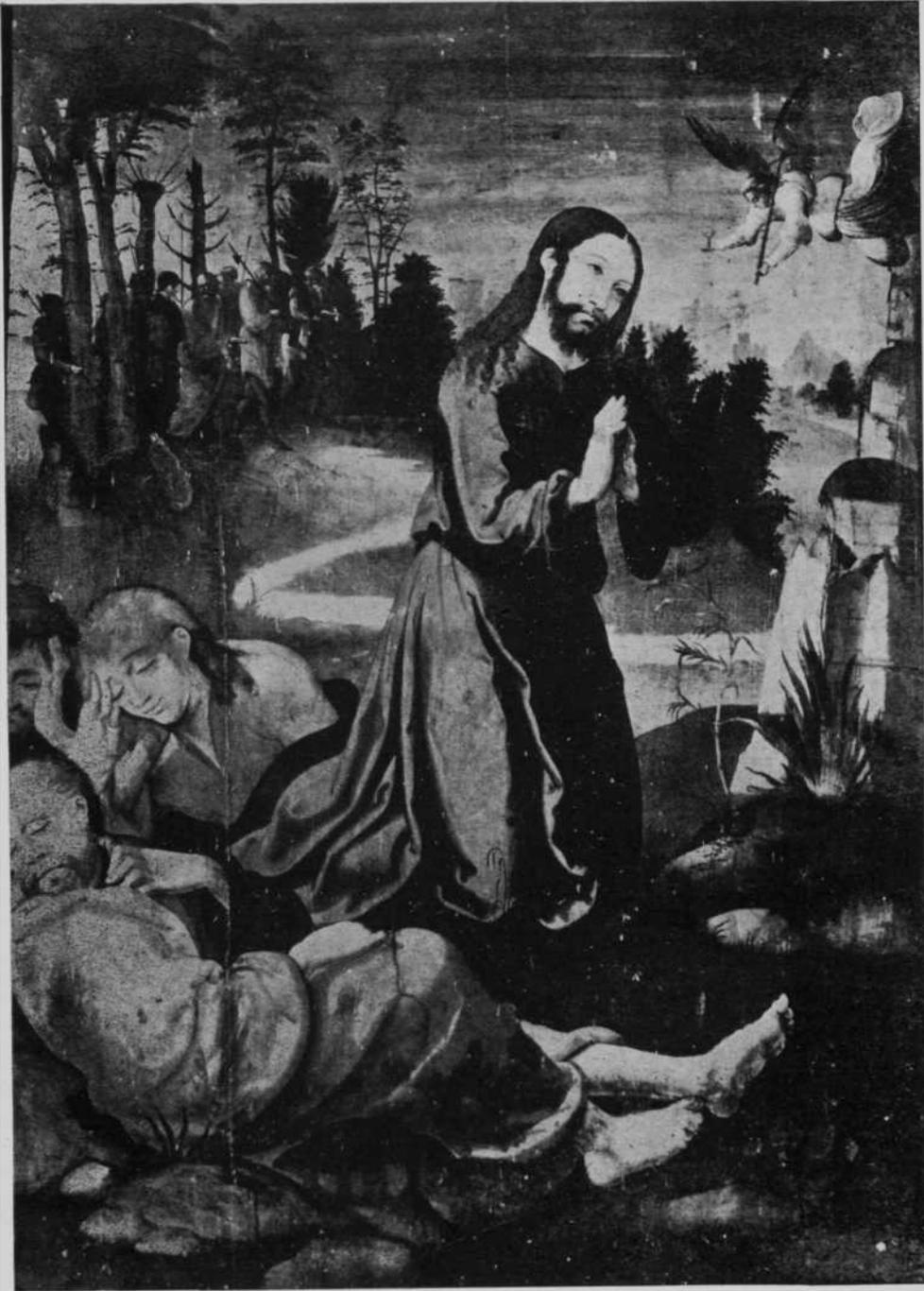
AGREDA.—Retablo de San Miguel. (Conjunto)

Foto. Archivo Más

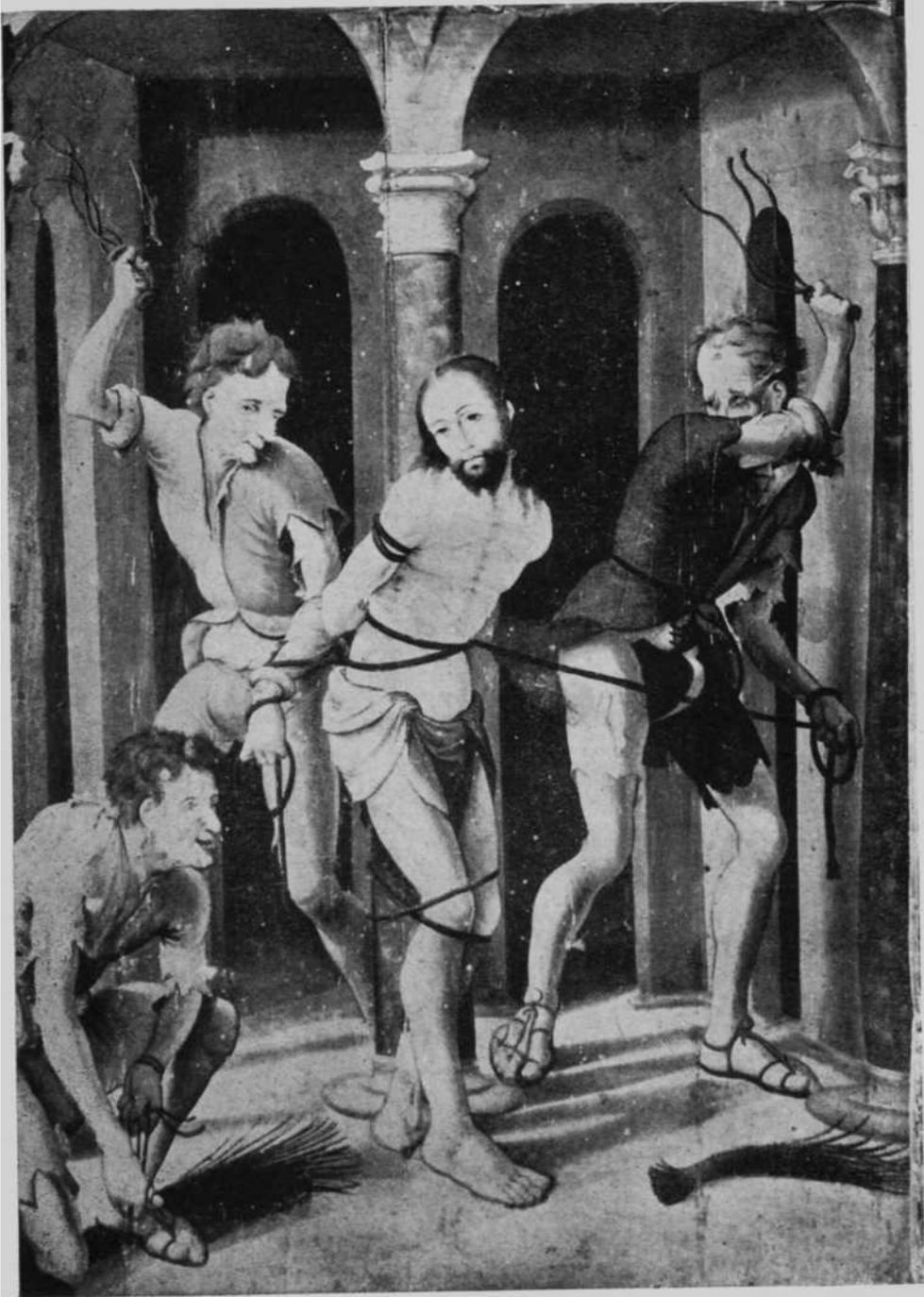


AGREDA —Caminos del *Calvario*

Foto, Archivo Más



AGREDA.—*La Oración del Huerto*



AGREDA-La Flagelación

Foto. Archivo Más



AGREDA. *La Piedad*

Foto. Archivo Más



AGREDA. —Procesión a Monte Gargono

Foto. Archivo Más





AGREDA—Aparición de San Miguel en Roma

Foto. Archivo Más



AGREDA — *San Miguel y el cuerpo de Moises*

Foto. Archivo Más