

El taller pictórico de Sangüesa en el Primer Renacimiento y su filiación aragonesa

Pedro Luis Echeverría Goñi
Universidad del País Vasco

Resumen

En esta ponencia se reconstruye el taller pictórico de Sangüesa en el segundo tercio del siglo XVI, inédito hasta fechas recientes por la desaparición, fragmentación, y dispersión de sus retablos de tablas pintadas. Aunque de carácter local, su filiación aragonesa y dependencia del gran foco de Zaragoza, un amplio mercado en el carrefour de Navarra, Zaragoza y Huesca, así como la recurrente inspiración en estampas alemanas, singularmente de Alberto Durero, y de los grabadores rafaelescos reclaman la atención hacia unos pintores con identidad y “firmas” de estilo, entre los que destacaron Pedro de Sarasa y Navardún y Antón de Arara. Si el primero es el ejemplo de pintor-empresario que coordina a los diferentes especialistas que intervienen en la realización de los retablos y autor de tablas ingenuistas de gran acogida popular, maestro Antón de Arara fue un pintor más dotado, partícipe en compañías de apertura de mercados y autor de tablas plenamente manieristas, que debió realizar la mayor parte de su producción en las Cinco Villas de Aragón debido al acaparamiento del mercado navarro por Sarasa.

Abstract

This paper aims to reconstruct the pictorial workshop of Sangüesa in the second third of the 16th century, unknown until recent dates due to the disappearance, fragmentation and dispersion of painted planks of altarpieces. Although its local character, its aragonian origin and its dependence from the Saragosse main focus, a wide market in the crossroads of Navarra, Zaragoza and Huesca, as well as the recurrent inspiration from german illustrations, specially from Alberto Durero, and from the Raphaelian engravers, calls for attention towards a number of symbolic painters and style “Signatures”. Among the latest, it is worth highlighting Pedro de Sarasa y Navardún and Antón de Arara. If the first of them constitutes an example of painter-entrepreneur who coordinates different specialist involved in the execution of altarpieces beibg, at the same time, author of very popular ingenuous-like planks, maese Antón de Arara was a more talented painter, who participated

in opening markets companies and author of fully mannerist planks who most probably produced the major part of its works in the Aragon “Cinco Villas”, due to the monopole exerted by Sarasa in the navarrian market.

Pienso que este Congreso Nacional sobre “Presencia e influencias exteriores en el arte navarro” constituye un excelente foro de especialistas para dar a conocer algunos nuevos datos y valoraciones sobre el taller pictórico de Sangüesa, prácticamente inédito hasta fechas relativamente recientes en que documentamos y estudiamos por vez primera a sus pintores y obras más representativas¹. El desconocimiento de los artistas que lo integraban y la pérdida, reensamblaje, sustitución o desperdigamiento de la mayor parte de los retablos de tablas pintadas dificultaban considerablemente cualquier intento de aproximación general e incluso el estudio de obras puntuales. Ello contrastaba con los avanzados estudios de los más importantes talleres de pintura de Pamplona, como el de los Oscáriz², y la obra de los pintores aragoneses, flamencos e italianos en la Ribera de Navarra. A diferencia del taller de Pamplona, que se mantiene pujante a lo largo de todo el siglo XVI, el de Sangüesa interrumpe bruscamente su producción a mediados de la centuria, especializándose sus pintores en la segunda mitad en el dorado de retablos de talla. La mejor pintura del Renacimiento en el Viejo Reino tiene como protagonistas a pintores aragoneses o establecidos en Zaragoza y Tarazona y sigue los mismos jalones que la escuela aragonesa en su proceso de asimilación del arte a la italiana sobre un sustrato nórdico. Todo ello nos es bien conocido por el denso corpus documental recogido por Fuentes Pascual y Castro Álava³ y, singularmente, gracias a los estudios de Carmen Morte sobre grandes retablos pictóricos como los de Cintruénigo, Olite y Tulebras⁴. Criado Mainar caracteriza la pintura del Segundo Renacimiento en Aragón entre 1540 y 1580, incluyendo la obra de los pintores activos en la Ribera de Navarra y brinda noticias sobre el taller de Sangüesa⁵.

Parece increíble que un taller como el de Sangüesa, tan prolífico en retablos de tablas pintadas con destino a localidades de Navarra y Aragón, como nos informa la documentación, haya permanecido prácticamente

¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Pintura”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GARCÍA GAINZA, M^oC., *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 324-344. Taller de Sangüesa. Todas las referencias y noticias de archivo que se utilizan aquí se recogen por vez primera en este capítulo, al que nos remitimos para todas las referencias documentales.

² GARCÍA GAINZA, M^oC., “Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, 30, n^o 114-115, 1969, pp. 5-52.

³ CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. 1. Pintura*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1944.

⁴ MORTE GARCÍA, C., “La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra: Los retablos de Santa María la Real de Olite y de San Juan Bautista de Cintruénigo”, *Homenaje a José María Lacarra. Príncipe de Viana*, Anejo 3, 1986, pp. 565-590; MORTE GARCÍA, C., “Dos ejemplos de relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento”, *Príncipe de Viana*, 48, n^o 180, 1987, pp. 71-78.

⁵ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 141 y 560-561. Sobre el taller pictórico de Sangüesa y los Sarasa.

desconocido, lo que ha contribuido de forma decisiva a la desaparición, dispersión y expolio de la mayor parte de estas obras. El estado de la cuestión bibliográfico se reducía al artículo de Pedro Navascués sobre el “Maestro de Gallipienzo”⁶ y a un capítulo de Casado Alcalde sobre los seguidores manieristas de este maestro anónimo⁷. Los primeros datos sobre uno de los pintores más representativos del taller como es Pedro de Sarasa y su identificación estilística con el maestro de Gallipienzo los hallamos en el *Catálogo Monumental de Navarra*⁸. En nuestro capítulo de Pintura en el libro sobre *El arte del Renacimiento en Navarra* se especifica la existencia de dos Pedro de Sarasa, padre e hijo, suministrando la primera biografía y producción de ambos pintores, y se identifica documentalmente a Pedro de Sarasa y Navardún con el autor del retablo de Gallipienzo. Junto a los nuevos datos biográficos y profesionales del pintor se saca a la luz la composición de su nutrido y cambiante taller y el primer catálogo de su obra tanto en Navarra como en Aragón⁹. En base a la única obra documentada por nosotros del pintor Antón de Arara, el retablo de Santa Marta de la antigua capilla del Hospital de Pamplona, Carmen Morte ha tipificado su estilo, atribuyéndole por comparación otras obras en Navarra, como el retablo de la Virgen de Arce (hoy en la parroquia de Burlada) y Aragón, como el retablo de San Mateo en la parroquia del Salvador de Ejea de los Caballeros y dos tablas del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Martín de Uncastillo¹⁰, añadiendo además una obra de su primera etapa como es el retablo de San Esteban de Mianos¹¹. Tanto la formación de los pintores que integraban el taller de Sangüesa como la adquisición de las materias primas y las relaciones artísticas con imagineros, pintores y otros maestros establecidos en Zaragoza, así como el mercado propio de las vecinas comarcas de las Cinco Villas y la Jacetania vinculan este taller navarro con Aragón.

⁶ NAVASCUÉS Y DE PALACIO, P.G. de, “El Maestro de Gallipienzo y el retablo de Mendinueta”, *Príncipe de Viana*, 26, n° 98-99, 1965, pp. 75-76.

⁷ CASADO ALCALDE, E., *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1976, pp. 86-92. Obras en la evolución del estilo del Maestro de Gallipienzo.

⁸ GARCÍA GAINZA, M^oC. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*. T. IV*. Merindad de Sangüesa, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 438.

⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Pintura”..., pp. 326-341.

¹⁰ MORTE GARCÍA, C., “Retablo de San Mateo Evangelista. Taller de Sangüesa ¿Antón de Arara?. Estudio histórico-artístico”, en LACARRA DUCAY, C. y MORTE GARCÍA, C., *Joyas de un patrimonio. Retablos de Santa Tecla. Coronación de la Virgen María. San Mateo. Ejea de los Caballeros*, Zaragoza, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros. Diputación de Zaragoza, 1995, pp. 59-73.

¹¹ RÁBANOS FACI, C. (Dir.) y otros, *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, pp. 247-248. MORTE, C., *El Arte en Cataluña y los Reinos hispanos en tiempos de Carlos I*. Catálogo de exposición, Barcelona, n° 21, 2000, pp. 230-231. MORTE, C., “Retablo de San Sebastián. Mianos. Iglesia parroquial de Santa María (Diócesis de Jaca). ¿Antón de Arara? y Juan de Charles. Informe histórico-artístico”, en *Joyas de un patrimonio, III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003, pp. 157-162.

Sangüesa, sede de un taller pictórico en el siglo XVI

Justifican la calificación de Sangüesa como taller pictórico en la primera mitad del siglo XVI una serie de requisitos que se añaden a la eclosión artística general experimentada en el Renacimiento por esta villa, en la que radicaban otros talleres florecientes de retablistica y platería. Nos vamos a referir a continuación a unos orígenes formativos tardogóticos, la existencia de clanes y dinastías artísticas de pintores, la vinculación y dependencia de Sangüesa del gran foco artístico norteño de Zaragoza, la delimitación de un mercado comarcal y regional formado por las vecinas tierras de la merindad más la Jacetania y las Altas Cinco Villas que conformaban el arciprestazgo de la Valdonsella, dependiente del obispado de Pamplona o la condición de la ciudad del Aragón como carrefour e importante jalón del Camino Jacobeo lo que propició un ambiente internacional en el siglo XVI. Su cronología coincide con el segundo tercio del siglo XVI, época de esplendor demográfico y económico, y los protagonistas son pintores-empresarios que contratan la obra global de los retablos para luego ceder cada una de sus partes a los otros especialistas, siendo muy frecuentes las cesiones y las compañías para abrir nuevos mercados. Aunque los dos talleres sangüesinos más destacados tuvieron una producción regular de retablos, solo una mínima parte de los mismos han llegado a nuestros días, muy afectados por la desaparición y la dispersión. Las fuentes de inspiración son grabados primero alemanes con abundante empleo de las entalladuras de Durero y sus seguidores y ya a mediados de la centuria de los grabadores del círculo de Rafael como M. Raimondi y A. Veneciano. Las tablas manieristas al óleo muestran pinturas lineales en las que tiene gran importancia ya el dibujo subyacente y en ellas vemos “firmas” de estilo, desproporciones e iconografías peculiares como los santos aislados, emparejados o en tripletas e imágenes piadosas como las Lamentaciones y los Calvarios y Santa Ana Triplex.

El desarrollo de la pintura sobre tabla en el segundo tercio del siglo XVI entronca en sus orígenes formativos con una interesante pintura tardogótica, antes llamada hispano-flamenca, de fines del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. Son representativas de este periodo los primeros retablos y tablas al óleo como el tríptico de San Antón que, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Camino, se conserva en la iglesia de San Salvador de Sangüesa, algunas tablas del antiguo retablo mayor de San Julián de Nagore, como las de San Juan Bautista, San Sebastián y las de los cuatro Evangelistas o las cuatro tablas de San Pedro, Quo Vadis, San Andrés y su Crucifixión que, procedentes de Navascués, guarda el Museo de Navarra. Si tan solo ha llegado a nuestros días una mínima parte de los de las tablas de los retablos que se ejecutaron en torno a 1500, sustituidos al dictado de las modas por renovaciones posteriores o víctimas de expolios y traslados, no quedan mas de tres ejemplos de una pintura mural que, aunque ya en proceso de decadencia respecto a la florida pintura del Gótico internacional, sabe-

mos que fue muy abundante y generalizada. Merced a los arranques de algunas pinturas murales al temple, efectuados a fines de los años cuarenta del siglo pasado, se han conservado diversos paneles de las iglesias de Gallipienzo y Olleta, que se custodian en el Museo de Navarra¹². Aunque ya renacentistas se han sacado a la luz y restaurado las pinceladuras con distintas escenas religiosas y santos de la iglesia vieja de San Esteban de Yesa, que habían sido descubiertas en 1987.

De la profusión de estos primeros retablos de tablas pintadas góticos y tardogóticos en los templos de la merindad nos da una idea una relación de los mismos con sus respectivos patronos en la parroquia de Santiago de Sangüesa, hecha a fines del siglo XVI. La iglesia contaba en sus capillas con seis retablos fechados entre 1454 y 1529, los de Santa Ana, mandado hacer por el abad Pedro Barbo en 1454, San Antón, por Juan Ximénez de Chabier, alias de Liédena, y su mujer en 1497, el de Santa Catalina, por Martín Brun y Sancha de Xavier en 1498, los de Santa María y el Crucifijo por maestro Juan de Aibar en 1523 y el de San Gil, debido a la iniciativa de la honorable Emperia de Claquín en 1529. De todos ellos no ha quedado el menor resto en esta parroquia si exceptuamos una inscripción en letras góticas en el retablo rococó de la Virgen de las Nieves que recordaba a los fundadores de un retablo de Nuestra Señora, el notario Lope de Ayesa y su mujer. Activo en el primer tercio del siglo XVI, Pedro de Sarasa I, padre del pintor del mismo nombre y fundador de una dinastía pictórica, es el único nombre que conocemos en este ocaso del Gótico y la transición a los tiempos modernos en Sangüesa y su comarca. En el retablo lateral de Santa Catalina, situado en el presbiterio de la parroquia de Ayechu, se reutilizaron dos tablas hispano-flamencas de fines del siglo XV o comienzos del XVI de San Miguel y Santa Lucía y Santa Catalina y San Blas, obra en la que pudo intervenir el citado Pedro de Sarasa mayor.

La cronología de la pintura sobre tabla en Sangüesa se limita al Primer Renacimiento, es decir, al segundo tercio del siglo XVI con sus prolegómenos en el primer tercio, que en líneas generales pertenece al Tardogótico, imponiéndose ya en la segunda mitad de la centuria los talleres de retablística y escultura. Este panorama de un primer tercio de la centuria hispanoflamenco es muy semejante al del vecino reino de Aragón¹³, pese a que las primeras referencias documentales del nuevo estilo renacentista son de pintura y datan de 1496 en la decoración por tres pintores castellanos de dos bóvedas

¹² LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974, pp. 337-346 (Gallipienzo) y 347-350 (Olleta).

¹³ MORTE GARCÍA, C., "Las artes en Aragón en el primer cuarto del siglo XVI", en *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*. Catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 121. *En el caso de la pintura, el lenguaje hispanoflamenco pervivió durante más tiempo y eso que fue pionera en la renovación de los modelos figurativos, con una obra tan singular como es el retablo mayor de Bolea (Huesca), realizada por un maestro del círculo castellano de Juan de Borgoña, si bien no continuó trabajando en Aragón y esta ausencia de una fuerte personalidad artística como la de Forment, puede ser la causa de la diferente evolución de la pintura durante las primeras décadas del siglo XVI.*

d la Seo de Zaragoza con *una faxa morisca, otra romana*¹⁴. Para poder satisfacer encargos sincrónicos en lugares equidistantes y obtener la apertura de nuevos mercados para nuestros maestros se formalizaron contratos conjuntos y escrituras de compañía entre pintores como por ejemplo los que hicieron Pedro de Sarasa II y Juan de Gante en 1530 para concluir el retablo de Ansó (Huesca), que había iniciado Pedro de Sarasa I, y Antón de Arara y Pedro Lasao, vecinos de Sangüesa y Pamplona respectivamente, para ejecutar en 1551 el retablo de Santa Marta para la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona. Durante el último tercio del siglo XVI con perduraciones hasta mediados de la centuria siguiente se impone con fuerza la escultura romanista miguelangelesca de la mano de ensambladores y escultores de los talleres de Sangüesa y Lumbier. En este momento se invierte totalmente el papel y la especialización de los pintores locales, ya que su labor es complementaria a la de los tallistas y se limita al dorado y estofado de retablos e imágenes con una *pintura del natural* que armoniza bien no solo con la escultura manierista sino que responde al espíritu de la Contrarreforma.

En este periodo podemos hablar de verdaderos pintores empresarios que contratan la obra global de los retablos para ceder cada una de sus partes a los especialistas de la cadena profesional, tanto de la gubia como del grafo. Así pues, de estos talleres dependía la ejecución de la mazonería, talla y bultos así como su dorado y grabado y, ocasionalmente, la pinceladura con grisallas de templos y cabeceras, como *el branquinegro* (grisalla) de la capilla mayor de Hecho, que se comprometió a realizar Pedro de Sarasa II en 1537. El protagonismo de los pintores fue muy superior en estos momentos al de los mazoneros y entalladores, anticipándose a uno de los fenómenos del Segundo Renacimiento en el vecino Aragón. Estos pintores-empresarios contrataron numerosas obras en Navarra y Aragón, algunas de forma simultánea, por lo que para poder cumplir estos compromisos se vieron obligados a hacer frecuentes cesiones, traspasos y compañías. También sabemos que pintores como Pedro de Sarasa II concertaron la realización de retablos de talla para cederlos a especialistas y poder ocuparse ellos de su dorado y grabado. En una época de cierto decaimiento de los talleres aragoneses, los pintores de Sangüesa se pudieron introducir en las vecinas tierras gracias a contar con numerosos oficiales, aprendices y colaboradores que variaban en función de los encargos entre tres y seis o siete para cada obra.

A lo largo del siglo XVI se constituyeron en Sangüesa verdaderos clanes y dinastías artísticas de entalladores, plateros, pintores y otros oficios artísti-

¹⁴ CRIADO MAINAR, J., "Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al Romano", II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo. Ciencias sociales, *Turiaso*, X. T. II, 1992, pp. 397-398. CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "La introducción del ornato "al romano" en el Primer Renacimiento aragonés. Las decoraciones pictóricas", *Artigrama*, nº 18, 2003, pp. 303-313. En el apartado "Las empresas artísticas del entorno real" explicitan este dato y añaden los de otros acuerdos.

cos. Entre ellos encontramos todo tipo de relaciones y vínculos como el de la endogamia profesional. Son varios los clanes de pintores que llenan con su actividad no solo la primera mitad del siglo XVI, sino en algunos casos toda la centuria, proyectándose incluso hasta el siglo XVII. El primero de ellos, inaugurado por el architero y entallador francés Johan de Aviñón o de Sarasa, estuvo formado por su hijo el pintor Pedro de Sarasa I (+ 1528) y su nieto Pedro de Sarasa y Navardún (c. 1512- 1544), pintor de quien nos ocupamos en este estudio. El siguiente clan en orden de importancia es el de los Arara, integrado por maestro Antón de Arara (nacido en 1503), activo en el segundo tercio del siglo XVI (c. 1531-1558), su hijo Miguel de Arara y Calvo (+ 1602), que trabaja en el último tercio de la centuria, y su nieto Antonio de Arara y Tomás (+ 1622), pintor-dorador, cuya obra se desarrolló ya en la primera mitad del siglo XVII. Otro clan de pintores de retablos y doradores establecido en Sangüesa es el de los Sebastián, formado por Pedro y su hijo Martín. En el siglo XVII toma el relevo al de los Arara del siglo XVI el clan de los Carrasco, iniciado por Cristóbal de Carrasco (c. 1588-1654) y continuado por su hijo Juan y su nieto Santiago, todos ellos doradores de la pintura del natural sobre retablos y tallas de los maestros del taller de Sangüesa-Lumbier. Otros pintores adscritos a este taller fueron Juan de Soria, documentado en el primer tercio del siglo XVI, Gaspar y Baltasar de Sedano, quienes trabajaron para Pedro de Sarasa II, y Sancho de Lobera (nacido en torno a 1513), formado con Pedro de Sarasa I, miembro del taller de su hijo Pedro de Sarasa II, que terminaría avecindándose en Salinas de Ibañeta. Colaborador importante del pintor sangüesino, solo se conserva entre los retablos que se le documentan de forma autónoma el lateral de Santa Catalina de Artaiz.

Para acreditar la condición de Sangüesa como taller comarcal bien definido conviene recordar su estrecha vinculación y dependencia del gran foco artístico de Zaragoza, donde sabemos que, al amparo de la corte itinerante del emperador Carlos V, se dieron cita en 1518 algunas de las “águilas” del Renacimiento hispano como Alonso Berruguete, Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez, junto a otros artistas como Felipe Bigarny, Domenico Fancelli¹⁵ y Damián Forment, el verdadero padre del Renacimiento en Aragón¹⁶. En la capital aragonesa se formaron la mayor parte de los pintores sangüesinos como Pedro de San Pelay, que formalizó su aprendizaje en 1544 con el pintor Tomás Peliguet¹⁷, en tanto que otros como Fermín de Picardía, fue colocado por su padre el mazonero Medardo de Picardía, también llamado Picart Carpentier, en 1552 en Sangüesa con ese mismo pintor italiano. Algunos maestros como Pedro de Sarasa II o Pedro Sebastián se titulan *pintor de hacer retablos* y *pintor de retablos y otras cosas* respectivamente, lo que se corres-

¹⁵ MORTE GARCÍA, C., “Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny”, *Archivo Español de Arte*, nº 255, 1991, pp. 317-366.

¹⁶ MORTE GARCÍA, C., *Aragón y la pintura del Renacimiento*. Catálogo de exposición, Zaragoza, IberCaja, 1990, p. 21. *Por las obras conservadas no se detecta en la pintura aragonesa de la década de 1520 la influencia de Alonso Berruguete.*

¹⁷ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...*, p. 30 y doc. nº 8.

ponde con la categoría superior establecida por el reglamento de 1517 de la cofradía de pintores de Zaragoza¹⁸. Fueron muy frecuentes y estrechas las colaboraciones y relaciones de los pintores navarros con maestros de la talla de Zaragoza como las documentadas de Pedro de Sarasa II con los imagineros Gabriel Joly, quien elaboró para él una traza en pergamino para un retablo a realizar en Sangüesa, y Juan Pérez Vizcaíno, quien trabajó con este pintor en Hecho y Sangüesa y suscribe como testigo en la ciudad navarra en la escritura de aprendizaje de Fermín de Picardía ya citada. El entallador Fermín de Echalar, Chalar o Chalarte, colaborador habitual de Pedro de Sarasa II, se formó, como la mayor parte de los maestros de la talla y los pintores sangüesinos, en la capital aragonesa con el mazonero Nicolás de Lobato¹⁹. Asimismo, encontramos un buen número de oficiales y criados aragoneses, junto a otros navarros y de otras procedencias, en los talleres de los pintores sangüesinos. Así, aprendieron y trabajaron con Pedro de Sarasa I Prudencio de Tarazona (Lapiente) y maestro Sancho de Lobera y formaron parte del cambiante y nutrido taller de Pedro de Sarasa y Navardún el citado Sancho de Lobera, Lucas de Alborís, Gaspar de Sedano, Francisco Rodríguez y Francisco Tello. Por último, sabemos que nuestros pintores, como Pedro de Sarasa II, adquirían por medio de familiares, apoderados y criados, panes de oro, pigmentos y estampas para su oficio a batihojas y mercaderes de la capital aragonesa.

Otro de los requisitos para aludir a la existencia de un taller, un mercado comarcal bien delimitado, se cumple plenamente en el caso de Sangüesa, la ciudad más importante de la merindad, que contaba además de con las tierras navarras próximas con su prolongación natural en las vecinas comarcas aragonesas de la Jacetania y las Altas Cinco Villas²⁰, no debiendo olvidar que el arciprestazgo de la Valdonsella perteneció al obispado de Pamplona. El mercado navarro lo constituían localidades de los cercanos valles prepirenaicos y pirenaicos como los de Lónguida, Unciti, Ibargoiti, Izagaondoa, Aezkoa, los Urraules, Navascués, Romanzado y Salazar, quedando los valles más occidentales de la merindad bajo la órbita de los talleres de Pamplona. Puntualmente se registran intervenciones y tasaciones de los pintores de Sangüesa en algunas localidades de las merindades de Olite y Tudela. Al ser una merindad muy extensa y despoblada ha sido la más expoliada de Navarra en su ajuar mueble y, muy especialmente, en lo que se refiere a sus retablos de tablas pintadas tanto tardogóticos como renacentistas. Son excepcionales aquellos que se han conservado y más aún aquellos que lo han hecho en el lugar para el que fueron encargados. Muchos retablos han perdido su mazo-

¹⁸ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, I, Zaragoza, 1915, pp. 3-9. Similares ordenanzas y categorías se establecieron en la segunda década del siglo XVI en otros territorios de la antigua corona de Aragón como Mallorca (1512), Barcelona (1519) y Valencia (1520).

¹⁹ SERRANO GRACIA, R. y otros, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, p. 288, nota nº 112.

²⁰ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...*, pp. 140-147. Producción de los talleres de Sangüesa en territorio aragonés (los obradores de pintura, pp. 145-147).

nería, quedando solo las tablas sueltas (por ejemplo el de Gallipienzo) o reensamblados en estructuras posteriores (Saragüeta). Otros se hallan burdamente repintados (Ilurdoz). Las tablas del antiguo retablo de Mendinueta fueron robadas y, una vez recuperadas, se custodian en depósito en el Museo de Navarra en Pamplona. Aquellos que han sido restaurados o se guardan en buenas condiciones lo hacen en templos diferentes para los que se concibieron como el mayor de Itoiz, en una capilla de la catedral de Pamplona, el de Arce, en la parroquia de Burlada o el de Larrángoz, en la parroquia de Barañain.

Hasta 1785, 48 pueblos aragoneses pertenecieron al obispado de Pamplona, constituyendo el arciprestazgo de la Valdonsella. Geográficamente la comarca de las Cinco Villas de Zaragoza se divide en lo que al radio de acción de los pintores de Sangüesa en varias subcomarcas²¹, las Altas Cinco Villas con Sos del Rey Católico, Uncastillo – sede residencial del obispo- y la Valdonsella que comprende entre otros pueblos los Pintanos, Bagüés y Undués de Lerda, en tanto que la Alta Zaragoza, desde Salvatierra de Esca hasta Mianos se suele incluir en la comarca de Jaca. Precisamente, la Jacetania de Huesca, otra ruta natural desde Sangüesa, perteneció al obispado de Jaca y va desde el valle de Hecho hasta el río Tena y desde los Pirineos hasta el río Gallego²².

Su estratégico emplazamiento como encrucijada de caminos hizo que Sangüesa se convirtiera ya desde el siglo XI en un jalón fundamental del principal camino de peregrinación a Santiago de Compostela procedente de Somport y Jaca. Más adelante, en Puente la Reina confluía con el otro ramal principal que venía desde Roncesvalles y Pamplona. Estos caminos favorecieron la circulación de gentes, mercancías, ideas e influencias artísticas de toda Europa. En concreto en Sangüesa se comprueba desde comienzos del siglo XVI un cierto ambiente internacional con la presencia de mazoneros, entalladores e imagineros franceses y flamencos²³, junto a otros pertenecientes a diversos oficios artesanales, así como diferentes canteros guipuzcoanos, maestros de la talla, pintores y plateros aragoneses y de otras procedencias. Tras la anexión de Navarra a Castilla se confirma en Sangüesa y su merindad, al igual que en el resto del Viejo Reino, un auge constructivo y artístico sin precedentes que se justifica por una explosión demográfica y un crecimiento económico basado en la explotación de la madera de los valles del norte, la lana de los rebaños de ovejas y el tráfico comercial. Los talleres artísticos más importantes radicaron a lo largo de la centuria en Sangüesa y Lumbier.

²¹ RÁBANOS FACI, C. (Dir.) y otros, *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco...*, pp. 13-14.

²² ONA GONZÁLEZ, J.L. y SÁNCHEZ LANASPA, S. (Coord.), *Comarca de la Jacetania*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2004, pp. 107-110 (“La diócesis de Jaca”, por F. García Dueñas) y 167-168 (“Una aproximación a las artes en la Jacetania entre el gótico y el renacimiento” -la pintura-, por J. Ibáñez Fernández).

²³ “Gótico y Renacimiento en Francia en la época de Javier y protagonismo de los maestros de la talla galos en Navarra durante el Primer Renacimiento”. Conferencia a cargo de Pedro Luis Echeverría Goñi en el Congreso internacional: *Los mundos de Javier*. V Centenario del nacimiento de Francisco de Javier (1506-2006). Castillo de Javier, 9 de noviembre de 2006.

La falta de correspondencia entre las obras documentadas y las conservadas es una de las características que mejor definen la que fue una producción regular de retablos por parte de los dos talleres industriales más importantes establecidos en Sangüesa en el segundo tercio del siglo XVI, a lo que habría que añadir las de la desaparición y dispersión de muchos de ellos. Aún cuando documentamos unos sesenta retablos de pintura (incluidas algunas atribuciones fundadas) de los dos Sarasa y de Antón de Arara, más de la mitad (39) han desaparecido y los conservados lo han hecho en circunstancias dispares y, generalmente, en un lugar diferente que sus primitivos destinos. No ha llegado a nuestros días ni una sola tabla de los veintiún retablos que se le documentan a Pedro de Sarasa mayor en Navarra (Tiebas, Noain, Burguete, Ezcároz y otros lugares, algunos de ellos hoy despoblados), Huesca (Ansó) o Zaragoza (Pintano). Mejor fortuna han tenido algunos conjuntos de la amplia obra realizada en Navarra y Aragón de su hijo Pedro de Sarasa y Navardún, jefe del taller empresarial más activo del Primer Renacimiento en Sangüesa, pues si bien han desaparecido diez retablos, otros diez han llegado a nuestros días en diferentes circunstancias en la propia Sangüesa (la Piedad, con tres tablas a modo de tríptico, y San Eloy), Tafalla, Gallipienzo – doce tableros conservados y dos desaparecidos-, e Ilúrdoz – con sus tablas groseramente repintadas, salvo las del remate con los tondos y el Crucificado del ático-, Pamplona (cinco tableros de Mendinueta y el retablo de Larrángoz) y Ustároz (dos retablos laterales). Han llegado a nuestros días dos de los retablos de talla contratados por este pintor sangüesino, el mayor de Santa María de Sangüesa y el de Peña, ambos repintados, en tanto que del de la capilla de los Esquiba de Sangüesa solo ha llegado el grupo titular de la Lamentación. De los primeros retablos que se le documentan en Aragón en Hecho y Ansó (Huesca) y Castiliscar (Zaragoza) solo se ha preservado, aunque desmontado en la sacristía el antiguo retablo mayor de esta localidad (seis tablas). Sabemos que trabajó intensamente para iglesias de pueblos de la comarca de Jaca como Bailó, Borau, Embún, Santa Cilia, San Juan de la Peña y Urdués. Son más numerosas las intervenciones que se le documentan o atribuyen a Antón de Arara en Aragón que en el propio reino de Navarra, concentrando su actividad en Uncastillo (dos retablos) y Ejea de los Caballeros (un retablo) y en otros pueblos como Mianos. A mediados del siglo XVI realizó los retablos de Santa Marta y San Remigio para la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia (Museo de Navarra) y el antiguo retablo mayor de Arce (hoy en la parroquia de Burlada), pudiendo incluirse en su círculo el retablo de la ermita de San Pedro de Jaurrieta.

Resultan excepcionales los retablos de la merindad de Sangüesa que han llegado hasta nuestros días en las capillas para las que fueron proyectados y con su mazonería original como los mayores de Villaveta e Ilúrdoz, este último parcialmente repintado o los laterales de la Visitación en la parroquia de San Pedro de Tafalla, Santa Catalina de Artaiz, la Virgen de Ardanaz de Izagaondoa y el de San Agustín de

Ustárroz. Más abundante es la presencia de tablas pintadas en el siglo XVI, generalmente desmembradas de sus retablos, sueltas o reutilizadas como podemos ver en Nagore, Rípodas, Güesa (Ripalda), Igal, Villanueva de Aezcoa, Saragüeta, Aoiz, Aibar o Rípodas. En Sangüesa, donde radicarón importantes talleres de pintura, solo se han conservado dos retablos realizados para el convento del Carmen, el de la Piedad, que hoy se halla en la parroquia de Santa María, y el de San Eloy, trasladado a la de Santiago.

El Museo Diocesano de Pamplona alberga en la sala de exposiciones y, principalmente, en su almacén un buen número de retablos y tablas procedentes de pueblos de la merindad de Sangüesa como los retablos de Santa Catalina de Ezcániz, San Bartolomé de Lecaun o un fragmento con la Anunciación del de Uli Bajo. Las tablas de los antiguos retablos mayores de San Juan Bautista de Olaverri, que consta de siete piezas, y Santa Lucía de Lacabe y las seis procedentes de un retablo lateral de Larrángoz, junto a otras de procedencia desconocida, completan este ajuar tan dispar. El Museo de Navarra cuenta con los retablos de Santa Marta y San Remigio de la antigua capilla del Hospital de Pamplona, cinco tablas del antiguo retablo de Mendinueta y una Santa Bárbara. Los retablos mejor conservados en su integridad y restaurados son los trasladados a iglesias de Pamplona o su periferia, como los antiguos retablos mayores de Arce, hoy colateral de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Juan Bautista de Burlada, Larrangoz, que hoy preside la parroquia de Nuestra Señora del Lago de Barañáin, y el de Itoiz, que se trasladó a una capilla de la catedral de Pamplona con la advocación de San Juan Evangelista.

Los retablos aragoneses ejecutados por pintores sangüesinos han tenido una fortuna desigual con la desaparición de muchos de ellos por renovaciones artísticas, robos, como por ejemplo el antiguo retablo mayor de Pintano, y el despoblamiento de los pueblos más pequeños. En otros casos se conservan las tablas sueltas, una vez eliminados los ensamblajes como las seis piezas del antiguo retablo mayor de la parroquia de Castiliscar, pintadas por Pedro de Sarasa II que se guardan en la sacristía, conservando incluso la tabla del Calvario del ático su mazonería. Mucho más importantes para caracterización del estilo de Antón de Arara son un buen conjunto de retablos aragoneses como los de Nuestra Señora del Rosario y San Jerónimo de la iglesia de San Martín de Uncastillo, y el de San Mateo en la parroquia del Salvador de Ejea de los Caballeros.

En la génesis de cada obra pictórica intervienen el grabado en el que se basa, el dibujo que la precede y la perfila y la pintura al óleo propiamente dicha. Al igual que ocurre en la pintura aragonesa y en la peninsular la primera asimilación del lenguaje renacentista y manierista fue facilitada por la inspiración en grabados alemanes, principalmente de A. Durero y sus seguidores como modelos que resultaron decisivos en el paso del estilo *moderno* o gótico al *romano*, a la *antigua* o renacentista. A este respecto conviene recor-

dar que Zaragoza fue una de las primeras ciudades españolas donde se instaló la imprenta a fines del siglo XV. Entre los primeros impresores alemanes pronto sobresalió la figura de Jorge Coci, activo en el primer tercio del siglo XVI que editó entre otras obras el *Breviarium Romanum* y, ya en solitario, los misales de Huesca y Jaca de 1504, Zaragoza en 1522 y Tarazona en 1529, así como el del obispo Conchillos (1524)²⁴, ilustrado a página entera y en las viñetas de las iniciales con temas que veremos en la pintura local. Los comienzos del Renacimiento en Aragón deben ser puestos en relación con la llegada de Damián Forment a Zaragoza y el empleo de grabados de Durero como modelos de algunos relieves del retablo del Pilar entre 1509 y 1512²⁵. Así en fechas muy tempranas los ilustres patronos pudieron adquirir libros litúrgicos con grabados alemanes de Durero y otros artífices, así como estampas con algunas de sus más conocidas entalladuras y buriles. Sin embargo, aunque se comprueban los inicios de un nuevo sistema figurativo, existen todavía en la obra de Pedro de Sarasa II numerosas incorrecciones en las proporciones, perspectiva y estudios anatómicos. Una mejor comprensión del Alto Renacimiento italiano y un tratamiento más armónico de composiciones y figuras se aprecia en la obra de pintores como Antón de Arara, gracias al empleo como fuentes de inspiración de estampas italianas de grabadores del círculo de Rafael Sanzio como Marcantonio Raimondi o Agostino Veneciano que se añaden a las de un Durero siempre presente. No obstante, en su obra vemos aún algunas desproporciones y una falta de integración de unas figuras demasiado grandes tanto en interiores como en fondos de paisaje.

Tras las escenas mejor compuestas de Pedro de Sarasa y otros pintores coetáneos se puede rastrear la utilización de estampas de Durero y otros grabadores alemanes, aunque por lo general no suelen ser copias literales sino tan solo de algunos de los personajes principales y elementos. Para la Presentación de Jesús en el Templo del retablo lateral de Nuestra Señora de Ardanaz de Izagaondoa, la fuente de inspiración fue la entalladura del mismo tema realizada hacia 1503-1504 por Alberto Durero para la serie de la Vida de la Virgen. En esta tabla eliminó el marco arquitectónico del templo de Jerusalén con su monumental columnata de la que se ven los arranques y su artesonado en perspectiva, ocupando toda la superficie las figuras principales ante la mesa del altar, que en el grabado se situaban en un segundo plano del escenario²⁶. Muy característica es la mujer arrodillada a

²⁴ BALSCH PIJOAN, M^ªE., “El misal del obispo Jaime Conchillos”, Actas IX Congreso Español de Historia del Arte. *El arte español en épocas de transición* (León, 1992). T. I, León, Universidad de León, 1994, pp. 261-174.

²⁵ MORTE GARCÍA, C., “El retablo mayor del Pilar”, en *El retablo mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa. Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, 1995, LXVI, LXX y LXXX. Sobre la influencia de los grabados de Durero (La Vida de la Virgen).

²⁶ Por el contrario, el pintor Pedro de Aponte ambienta la Flagelación del retablo principal de Cintruénigo con la colosal arquitectura de la Presentación de Durero, que será copiada por Jean Pelerin (Johannes Viator) en la segunda edición de la “Perspectiva artificiales” de 1509. MORTE GARCÍA, C., “La obra del pintor Pedro de Aponte...”, p. 576.

la izquierda que muestra la ofrenda de las tórtolas en una jaula. El segundo de la saga de los Sarasa se sirvió de otra entalladura de Alberto Durero, la de la Adoración de los Magos de 1503 de Munich, de la misma serie de la Vida de la Virgen para las figuras de la Virgen con el Niño que dirige sus bracitos hacia el rey Melchor arrodillado. A lo largo de su obra, el genial artista alemán repitió esta disposición del Niño Jesús en diversas obras como el dibujo de la Virgen con el Niño y animales (c. 1503) de la Albertina de Viena o el cuadro de La fiesta de la guirnalda de rosas (1506).

Para las figuras de la Virgen y, principalmente, la de San Juan del retablo de la Piedad que, procedente del convento del Carmen de Sangüesa, se guarda en la parroquia de Santa María, Pedro de Sarasa II se inspiró en las del buril de la Crucifixión de Alberto Durero, fechado en 1508, del Metropolitan Museum de Nueva York. El modelo del expresivo San Juan implorante se halla ya en el grabado del Santo Entierro de Andrea Mantegna, si bien por su mayor dramatismo recuerda más al del Crucificado pequeño de Matías Grünewald²⁷. En cualquier caso el personaje del pintor sangüesino se muestra mucho más agitado y con los pliegues del manto volados. La Virgen se lleva la mano izquierda al cuello de manera parecida a como lo hace en el grabado, donde se dispone de frente y apoya el mentón en su mano. También Antón de Arara, el rival de Sarasa, se basó para la tabla del Calvario del retablo de San Sebastián de Mianos (1530-1531) en esta estampa para la figura de San Juan, en tanto que para la Magdalena abrazada a la cruz lo hizo en la de la Crucifixión de 1495 de la Pasión Albertina de Viena o en la de otra de 1523 del British Museum. En la tabla del Santo Entierro de Mianos, realizado por maestre Antón, copia literalmente de la estampa del tema homónimo realizada por Durero en 1512 para la serie de la Pequeña Pasión de la Albertina de Viena, las figuras de José de Arimatea, Nicodemo y una de las Marías que oculta su rostro entre sollozos²⁸.

La composición más afortunada y evolucionada de algunas tablas manieristas se debe a que copian estampas italianas de Marcantonio Raimondi y su seguidor Agostino da Musi, más conocido como Agostino Veneziano, que reproducen dibujos de Rafael y otras creaciones de su discípulo Giulio Romano²⁹. Así, los evangelistas San Marcos, San Juan y San Lucas del banco del anónimo retablo mayor de Itoiz, hoy de San Juan Evangelista en una capilla de la catedral de Pamplona, reproducen los de la serie de los cuatro evangelistas que ejecutó en 1518 Agostino Veneziano, según invención de Giulio

²⁷ PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 161-162.

²⁸ MORTE GARCÍA, C., "Huella de Durero en un retablo aragonés del siglo XVI", *Seminario de Arte Aragonés*, XXVII-XXVIII, 1978, pp. 55-61.

²⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, J.M^a, *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. T. VIII, Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte. Patrimonio Nacional, 1995, pp. 13-14 y 17 (Agostino da Musi) y 165. Marcantonio Raimondi *reprodujo esencialmente dibujos del maestro (Rafael) y nunca sus obras pictóricas*. A la muerte del de Urbino siguió haciendo grabado de reproducción a partir de creaciones de su discípulo Giulio Romano. Sabido es que copió y falsificó grabados de dos series de Durero.

Romano³⁰. La principal diferencia es que los resplandores que los circundan en la talla dulce, que sí vemos en otro retablo navarro, el de la ermita de San Pedro de Echano (parroquia de San Pedro de Tafalla)³¹, han sido sustituidos por doseles, fondos de paisaje y habitaciones más realistas en las que escriben sus respectivos evangelios. En estas tablas se repiten las posturas y actitudes y los paños flotantes, en tanto que la paleta alterna el rojo y el verde en las prendas. Una gran fidelidad a la estampa de la Anunciación, realizada entre 1510 y 1520 por Marcantonio Raimondi a partir de Rafael y Giulio Romano, guarda la tabla del mismo tema pintada por Antón de Arara hacia 1550 para el retablo mayor de Arce, hoy lateral de Nuestra Señora del Rosario en la parroquia de Burlada. Resultan inconfundibles las actitudes de la Virgen y el arcángel Gabriel, localizándose las mayores modificaciones en Dios Padre, el atril para el libro devocional y el marco de representación con un bello embaldosado que sustituye a la sencilla cuadrícula del grabado como pirámide visual. La misma estampa y similar embaldosado repitió en la tabla de la Anunciación del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Martín de Uncastillo. En la tabla del Nacimiento de Cristo del mismo retablo partió también de una estampa anónima de taller de Rafael de 1530, en lo que concierne a la disposición de las tres figuras de la Sagrada Familia, como San José con los brazos abiertos, y al cobertizo de fondo, añadiendo un minúsculo Anuncio a los Pastores y eliminando los ángeles del grabado.

La citada capacidad empresarial para suscribir contratos simultáneos de obras y la perfecta organización de los talleres que caracterizan a los dos mejores pintores sangüesinos no se pueden disociar de la importancia del dibujo que el maestro o jefe de la compañía debía dominar e ir enseñando a sus oficiales y aprendices³². Los *pintores de retablos*, como se titulan Pedro de Sarasa y Navardún y Antón de Arara debían, según el reglamento de 1517 de la cofradía de San Lucas de Zaragoza, hacer un examen que consistía en *debuxar en una tabla una historia que los mayordomos le mandaren y aquélla acabar y pintar en perfección*³³. Esta pericia permitió a maestros como Pedro de Sarasa II o Antón de Arara dar

³⁰ GNANN, A., "Agostino Veneziano: 22. San Lucas, 23. San Giovanni, 24. San Marco, 25. San Matteo", en OBERHUBER, K. (Comis.), *Roma e le stile classico di Raffaello, 1515-1527*, Milano, Electa, 1999, pp. 84-85.

La difusión y el éxito de las estampas de este ciclo en la pintura aragonesa y navarra antes de 1550 se comprueba en los bancos de retablos de pintura como el mayor de la parroquia de Fuentes de Ebro, realizado por el pintor italiano Tomás Peliguet en 1541-1545 (MORTE GARCÍA, C., *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, pp. 117-119) y el de Santiago de Paracuellos de Jiloca (CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y Escultura*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución "Fernando el Católico" y Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 62-64).

³¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Pintura...", p. 289. Atribuimos este retablo a Miguel de Baquedano, activo en la Valdorba y el pintor navarro más identificado con el primer manierismo rafaelesco.

³² MORTE GARCÍA, C., *Aragón y la pintura del Renacimiento...*, pp. 22-23. *Fue práctica generalizada que los maestros se dedicaran a la traza y a la invención de las imágenes, ejecutando las partes más importantes, mientras que en manos del taller quedaban las tablas más elevadas de los retablos.*

³³ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos...*, p. 7.

las trazas y concebir las composiciones e imágenes con expresiones que no faltan en las escrituras para que se hiciera la obra *conforme a la muestra o conforme a la dicha traza*. Esta habilidad les permitía también dibujar cualquier obra de arte u objeto de la naturaleza desde trazas o planos a diseños de imágenes, piezas de plata, ornamentos y otros como la *muestra en papel para un repostero* que dibujó Pedro de Sarasa y Navardún para uno de sus mecenas, don Miguel de Añué. En muchas tablas, resulta tanto o más interesante que la pintura superficial que, en cualquier caso, aparece siempre perfilada, la composición dibujada o el dibujo subyacente con carboncillo que se visualiza mediante la reflectografía de infrarrojos. Los elementos comunes y las peculiares “firmas” de estilo que se advierten en la obra de los dos grandes pintores sangüesinos se deben a esa fase del dibujo preparatorio que corría invariablemente a cargo de los citados maestros, en tanto que las intervenciones de oficiales diversos en cada obra explica las diferencias que se aprecian entre las obras documentadas de Pedro de Sarasa II.

Los pintores de Sangüesa, al igual que sus coetáneos navarros y aragoneses, realizaron tableros *de pincel al olio* con predominio del dibujo y vivo colorido. Tanto Pedro de Sarasa II como Antón de Arara nos han dejado unas tablas manieristas italianizantes con un estilo e iconografía identitarios, si bien el primero practicó una pintura ingenuista con “firmas” y abundantes incorrecciones, lo cual no fue óbice para que recibiera como hábil empresario numerosos encargos en Navarra y Aragón. Estos tableros se ensamblaron en retablos de casillero o mixtos con mazonerías elementales y las calles centrales reservadas a las tallas. Como rasgos generales de estas tablas se pueden señalar el carácter lineal, el canon alargado de las figuras entre ocho y diez rostros, la paleta colorista con realces entre opuestos como el rojo y el verde y el uso de gamas irisadas, las composiciones elementales con despreocupación de los fondos en muchos casos (doseles, cortinajes, pretilos o neutros), la perspectiva monofocal y frontal truncada con el punto de fuga en un lateral y numerosas incorrecciones (ingravidez y desproporciones), aún en los pintores más evolutivos como Antón de Arara, que añade a la inspiración en grabados alemanes en su primera época la de las estampas del círculo de Rafael en su plenitud y Giulio Romano. Aún cuando en los fondos de sus pinturas vemos ruinas clásicas y arquitecturas clasicistas, todavía no ha conseguido plenamente el encaje de las figuras humanas en estos fondos.

También la iconografía de las tablas sangüesinas muestra algunos temas específicos, entre los que sobresalen por su número los santos aislados, emparejados o en tripletas ante pretilos, doseles y paisajes que ahorran problemas compositivos y de tratamiento de los fondos, a la vez que afirman las devociones concretas. El programa de muchos de estos retablos lo componen galerías de santos y santas, siendo rara la obra que no incorpora alguna de estas iconografías. Casi siempre están identificados por inscripciones en letras capitales. Encontramos entre ellos a evangelistas, apóstoles, fundadores, Padres, obispos, diáconos, santas vírgenes y

otros, bien agrupados por ciclos o entremezclados para enseñar que la fe que profesan y las verdades de las que tratan son atemporales. Esta agrupación es de tradición tardogótica o hispano-flamenca y la vemos en grabados alemanes de fines del siglo XV y del primer tercio del siglo XVI como en algunos de Alberto Durero o Hans Burgkmair, y se consolida en el Alto Renacimiento desde la pintura de Platón y Aristóteles dialogando de Rafael en la Escuela de Atenas de cámara de la Signatura del Vaticano. Así, seis tablas de las ocho que integran los retablos de la Visitación de Tafalla y San Eloy de Sangüesa son de santos aislados o emparejados. Tres de las pinturas del antiguo retablo mayor de Gallipienzo representan a santos y santas agrupados de dos en dos, en tanto que dos tripletas de santos y santas o entremezclados llaman la atención en los bancos del antiguo retablo mayor de Mendinueta (hoy sueltas en el Museo de Navarra) y Arce (parroquia de Burlada). El caso más espectacular entre los conservados con su mazonería lo constituye el antiguo retablo principal de Larrángoiz, hoy en Barañain, ya que de sus quince tablas, todas menos las del Crucificado del ático (que excepcionalmente no está acompañado por la Virgen y San Juan), representan una galería de santos y santas, que se ve ampliada por los doce apóstoles sedentes en relieve del doble banco.

Los Calvarios que coronan muchos de estos retablos como culminación de la Redención del género humano llevan Cristos crucificados “germánicos”, inspirados en estampas de maestros alemanes como Martin Schöngauer, Alberto Durero y Lucas Cranach³⁴ (retablos de la Piedad y San Eloy de Sangüesa, Visitación de Tafalla, Olaverri, Jaurrieta, Santa Marta y San Remigio de Pamplona, Itoiz, Castiliscar, San Mateo de Ejea de los Caballeros y San Jerónimo de Uncastillo). Son Cristos expresivistas de tres clavos que se representan muertos con la cabeza inclinada y, en unos casos, con las piernas y brazos rectos (retablos de la Piedad de Sangüesa y la Visitación de Tafalla), siendo más frecuentes los que tienen las piernas flexionadas (Itoiz, Jaurrieta, San Remigio de Pamplona y San Mateo de Ejea). Los dos primeros, inspirados en entalladuras de Durero, muestran, como en la obra gráfica del alemán, la calavera de Adán junto a la base de la cruz clavada con cuñas. No obstante, el accesorio más característico es el paño de pureza con nudo volado al viento, generalmente a la altura de la cadera izquierda. La Virgen, erguida, junta las manos en oración hacia arriba o hacia abajo o las manos cruzadas sobre el pecho. En el actual tríptico de la Piedad de Sangüesa se lleva la mano al cuello. San Juan muestra los brazos abiertos en actitud declamatoria o junta sus manos en oración. Ambos personajes visten prendas canónicas, túnica roja y manto azul la Virgen y túni-

³⁴ Idénticas fuentes de inspiración se constatan en los crucificados de talla expresivistas. GARCÍA GAINZA, M^oC., “Crucificados del siglo XVI”, en *El Arte en Navarra. 2. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, n^o 23, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 359-361. El crucificado renacentista.

ca blanca y manto asimismo azul el discípulo. Solo en dos casos, el retablo de San Pedro de Jaurrieta y la tabla de Olaverri aparece además la Magdalena abrazada al madero de la cruz, que simboliza a la humanidad arrepentida que busca la cruz como tabla de salvación. La mediana calidad de la pintura se compensa en la tabla del Crucificado del retablo de San Eloy, hoy en la parroquia de Santiago de Sangüesa, con el interés iconográfico al incorporar a los Padres de la Iglesia Latina a sus pies. Solo conocemos una tabla, la del ático del retablo mayor de Larrángoiz, hoy en Barañain, en la que se efigia al Crucificado aislado en un fondo negro de tinieblas.

Muy emotivas son también ciertas imágenes de piedad basadas en las *Meditationes Vitae Christi* y las representaciones teatrales de los misterios de Pasión como las de la Lamentación sobre Cristo muerto, la Piedad o “Quinta Angustia”, que repiten conocidas composiciones flamencas a través de la inspiración de grabados alemanes, como la entalladura realizada por Durero en 1498-1499 para la serie de la Gran Pasión, aunque también de Rafael (boceto para el Santo Entierro) y Marcantonio Raimondi. Expuestas directamente a la veneración de los fieles destacan en los bancos de los retablos (en su calle central si son laterales) patéticas Lamentaciones que van en la obra de Pedro de Sarasa II desde la sintética escena de la tabla de la Piedad del retablo de Gallipienzo, que muestra a la Virgen con Cristo en su regazo entre San Juan y la Magdalena ante la cruz desnuda y con la ciudad amurallada de Jerusalén al fondo, a la Lamentación más completa del banco del retablo de San Eloy de la parroquia de Santiago de Sangüesa con las siete figuras canónicas de la Virgen y San Juan, los Santos Varones José de Arimatea y Nicodemo y las tres Marías ante el cuerpo de Cristo muerto echado en el suelo. La citada triada esencial de la Virgen, San Juan y María Magdalena la volvemos a ver también en la obra de Antón de Arara, como en el banco del retablo de San Sebastián de Mianos. No hemos localizado dos composiciones iguales, siendo la Lamentación o Llanto la escena más variada entre las realizadas por unos pintores como los sangüesinos que destacan por unas tablas de esquemas muy sencillos con uno o dos personajes. Pese a tratar el tema del duelo de tres, cinco o siete personajes ante el cuerpo de Cristo muerto, nunca falta la Virgen que es la verdadera protagonista. En casi todas ellas se repite la figura de San Juan, el discípulo amado, sosteniendo la cabeza inerte de Cristo, la Magdalena plorante a sus pies, la Virgen, generalmente derrumbada ante su Hijo al que sostiene en su regazo o en el suelo, y los Santos Varones que, cuando aparecen, están en un segundo plano. Otras Lamentaciones interesantes son las del banco del retablo de la ermita de San Pedro de Jaurrieta, la procedente del banco del antiguo retablo principal de Olaverri, hoy en el Museo Diocesano de Pamplona, y la del ático del retablo de la Virgen de Rípodas. Muy abundantes son asimismo los grupos de talla con esta iconografía como el atribuido a Gabriel Joly para presidir el retablo de la Piedad del Carmen de Sangüesa, por su estrecho

parecido con otras obras del imaginero picardo como la Lamentación de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza³⁵.

Otra de las iconografías más repetidas por los pintores del taller de Sangüesa es la de Santa Ana Triplex o trinitaria, que alcanzó gran popularidad y difusión a fines del siglo XV y comienzos del XVI durante el Tardogótico en los Países Bajos y Alemania, y por extensión, en Francia y España. En la fijación de la iconografía renacentista fue muy importante la Santa Ana con la Virgen y el Niño que realizó en 1512 Andrea Sansovino para la iglesia de San Agostino de Roma. Encontramos tablas con este tema y un tratamiento muy similar en retablos realizados por Pedro de Sarasa II, como los de la Piedad del Carmen de Sangüesa (hoy en la parroquia de Santa María) y Gallipienzo, o por sus discípulos como Sancho de Lobera en el retablo lateral de Santa Catalina de la parroquia de Artaiz. Antón de Arara también pintó tablas de Santa Ana Triplex como la del retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Martín de Uncastillo. Además, aparece con cierta frecuencia en otras obras anónimas como los retablos principales de Villaveta y Arleta y el lateral de la Virgen de Ardanaz de Izagaondoa. Este tema fue muy querido por la devoción popular, pues incidía en la genealogía de Cristo de forma más naturalista y entrañable que el Árbol de Jessé, tema al que poco a poco fue reemplazando, hasta que el Concilio de Trento y la Contrarreforma lo desterraron, a su vez, como apócrifo. Con esta iconografía se apoyaba también la Inmaculada Concepción de la Virgen y, en un plano más popular, la abuela Ana se convertía en una intercesora próxima ante los partos complicados. Aunque en las pinturas citadas se aprecian aún convenciones medievales como la jerarquía por el tamaño, con Santa Ana como matrona más grande y corpulenta que la Virgen y con una toca monjil como venerable anciana, se advierte un mayor naturalismo en las figuras con el Niño desnudo en dinámica actitud manierista, al que se dirigen los gestos y las miradas de su abuela y su madre.

Pedro de Sarasa y Navardún

Pese a que Pedro de Sarasa y Navardún (c. 1512-1544) fue un hombre temperamental e incluso violento, implicado en numerosos pleitos y muerto a consecuencia de las cuchilladas que le dio su propio hermano Valentín, gozó como pintor de un gran prestigio y aceptación social, tanto en Navarra como en Aragón con una obra que, sin embargo, está plagada de ingenuismos y desproporciones. Para poder asumir tantos encargos simultáneos contó con un nutrido taller industrial del que conocemos los nombres de varios oficiales como Martín de Burdaspal, Sancho de Lobera, Lucas de Alborís, Gaspar de Sedano, Francisco Rodríguez, Francisco Tello y Juan de Gante. En las labores de ensamblaje de sus retablos colaboraron con el mazoneros como Fermín de Chalar o Chalarte o Leonardo Labarzana, e imagineros y entalladores como Juan Pérez Vizcaíno o Guillén de Oberón. Tuvo

³⁵ CRIADO MAINAR, J., "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) en Santa María

de continuo en su taller a dos o tres oficiales y para empresas concretas, como el retablo de Ansó, fue ayudado por seis o siete oficiales. Su condición de artista del Renacimiento viene refrendada por haber contado con la protección de don Miguel de Añués Mauleón y Navarra, señor de Belver, quien también lo había sido de su padre, la magnífica señora condesa de Javier y don Juan de Berrio, merino de Sangüesa, los dos últimos sobrecabecaleros en su testamento fechado en 1544. Fue enterrado en la sepultura familiar, situada frente al altar de San Blas en la iglesia de Santa María de Sangüesa de la que había sido parroquiano. Fue su cuñado el erudito Juan Alonso de Quintana, llamado *el bachiller de Alfaro*, maestro del Estudio de Gramática de Sangüesa.

Sabemos que poseía dos casas en Sangüesa, la principal en la calle mayor con su bodega, primero alquilada por su padre Pedro de Sarasa I y luego adquirida por 180 ducados a miembros de la familia de pintores de los Sebastián. Donada por su madre en 1539, Pedro de Sarasa II encargó a Johan de Segura, obrero de villa, y a Fermín de Chalar, mazonero, la renovación de la fachada principal con una nueva portada y *buenas figuras labradas a la Romana, con muchas labores y escudos de armas*. Entre las piezas que componían su ajuar encontramos un *tazón a la romana labrado y dorado*. Era dueño también de otra casa en el barrio de San Miguel junto a la Torre del Rey y la muralla. No obstante, la faceta más original de su personalidad es la de pintor-empresario, como lo demuestran el elevado número de retablos que se le documentan en Navarra y Aragón, tanto de pintura como mixtos y otros de talla, que luego traspasaba a los especialistas, llegando a ganar con ellos más de 500 ducados anuales, las diferentes arrendaciones de tierras en la ribera de Montearagón y Valdeibar, y de primicias como prestamista, el comercio de la madera con la adquisición de fustas de pino de almadías en Aragués o el aprovisionamiento con carneros de su propiedad de las carnicerías de la villa. Poseyó asimismo viñedos, *plantados y peonadas* y, con todo ello, pudo renovar la casa principal de la familia, pagar las dotes de sus cinco hermanas y los estudios de su hermano Valentín, primero en la Universidad de Alcalá de Henares y luego en la de Huesca.

El catálogo de la obra conservada constituye tan solo una pequeña parte de la documentada de Pedro de Sarasa II y su taller entre 1529 y 1544. El único contrato conocido con su firma data de 1533, año en que la cofradía de los pelaires de Sangüesa ajustó con el pintor el retablo de la Piedad del convento del Carmen, hoy conservado en la parroquia de Santa María de esa localidad y que, según una de las cláusulas, debía realizarlo *al romano conforme a la muestra*, con seis bultos y el resto *de pinçel al olio*. Recientemente ha recuperado parte de su apariencia original al insertar las tres tablas y el grupo escultórico titular en su mazonería original del siglo XVI con las decoraciones y la policromía *a la romana* dada por miembros del taller del pintor sangüesino. En 1538 se fecha por una inscripción el retablo de la Visitación de la iglesia de San Pedro de Tafalla, mandado hacer por don Miguel de Chavarri y Ana de Unzué. De esta misma década

deben ser el retablo de San Eloy, hecho para el gremio de los plateros en el convento del Carmen, si bien hoy se custodia en la parroquia de Santiago de Sangüesa, y el antiguo retablo mayor de Castiliscar (Zaragoza) (1535-1540), cuyas tablas y parte de la mazonería se conservan en la sacristía. Hacia 1537 se fecha el contrato para el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Sangüesa, siguiendo una traza aragonesa elaborada muy probablemente por Gabriel Joly, que sería concluido en 1543, ocupándose de algunas de sus tallas el imaginero Juan Pérez Vizcaíno, y el retablo principal de la parroquia de Gallipienzo, realizado también antes de 1543, encargándose de la mazonería y la talla Fermín de Chalar. Sabemos que entre 1537 y 1540 realizó en colaboración con el citado escultor Juan Pérez Vizcaíno un retablo para la parroquia de Hecho (Huesca)³⁶. El altar mayor de Ilúrdoz debe ser una de las últimas obras que hizo el pintor sangüesino. Por orden del pintor, sus colaboradores hicieron otros retablos de talla como los de Peña, que aún se conserva, aunque totalmente repintado, y el de la Piedad en la capilla de Esquiba de la parroquia de Santa María de Sangüesa, realizado entre 1537 y 1544, del que solo resta el grupo titular.

Con antelación a la identificación del llamado *maestro de Gallipienzo* con Pedro de Sarasa y Navardún, su estilo fue bien caracterizado por repetir unos tipos físicos muy característicos e inconfundibles –como ocurre también en la obra de Ramón de Oscáriz, lo que permitió la agrupación de diferentes obras anónimas y dispersas. Sus tablas pueden ser calificadas como obras de estilo manierista, si bien el componente italiano se solapa con la intensa filiación nórdica, debido a la simplificación y adaptación de grabados alemanes. A ello hay que unir las desproporciones y otras deficiencias en la representación que confieren a su obra un carácter ingenuista que, sin embargo, tuvo una gran acogida a juzgar por las numerosas obras que se le documentan en Navarra y Aragón. Sus peculiares tipos físicos se caracterizan por unos rostros triangulares con mentón afilado, nariz recta, cejas bien perfiladas, grandes ojos de párpados caídos, manos de dedos largos y, a veces, iguales que semejan manoplas y cabellos caligráficos. Sus personajes son estereotipados, pues repite tipos con idénticas actitudes y fórmulas de manos aún en la misma escena, como vemos por ejemplo en la tabla de San Gregorio y San Pelayo de Gallipienzo, ambos en disposición de bendecir. Pese a ello, en alguna tabla como la del Camino de Emaús de Gallipienzo, el lenguaje de las manos de Cristo y sus dos discípulos resulta muy expresivo, principalmente en la figura de Jesús que se representa, aunque de forma popular, haciendo silogismos, es decir, argumentando sobre su misión y resurrección ante la turbación y las dudas de estos dos seguidores suyos, a la manera de un dibujo de Dürero con un “Estudio de manos” para Cristo entre

³⁶ HERNANDEZ MERLO, A. y otros, “La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa, 1550-1560”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, L, 85-210, 1992, pp. 132-133 y 153 (doc. n.º 16).

los Doctores (Blasius Collection de Braunschweig). La simplificación de formas hace que las piernas y brazos de algunos personajes como los que integran la Flagelación de Gallipienzo parezcan cilindros. Las desproporciones son evidentes en escenas como la de Santa Ana Triplex de Gallipienzo, en la que la Madre de la Virgen, que aparece sedente, es descomunal en relación con ésta que se halla erguida, en tanto que la pierna derecha del Niño es más gruesa que la izquierda. Encontramos ciertas concomitancias entre las arrugas del rostro de la anciana Isabel en la tabla de la Visitación de Mendinueta y las del rostro plorante de la Virgen del Cristo muerto de Andrea Mantegna (c. 1480).

Debido a la composición amplia y cambiante del taller de Sarasa en función de cada encargo, encontramos figuras de características muy diferentes, pues aunque son muy abundantes los personajes chaparros y cúbicos como en Gallipienzo y Mendinueta, principalmente los santos aislados tan frecuentes en los retablos del taller de Sangüesa, muestran un canon alargado manierista de más de diez rostros, como se puede apreciar a simple vista en el San Miguel Arcángel del antiguo retablo de la Piedad del Carmen de Sangüesa, el San Sebastián o el San Roque del retablo de la Visitación de la iglesia de San Pedro de Tafalla, o todos los santos y santas que componen el programa iconográfico del antiguo retablo mayor de Larrángoiz, obra de su círculo, hoy en la parroquia de Barañain.

En la obra del prolífico pintor sangüesino predominan las composiciones elementales, que evitan la indagación en el marco de representación, a la vez que potencian las devociones concretas como son los santos frontales, bien sea aislados, emparejados o en tríadas y dispuestos erguidos o sedentes en primer plano. Destacan sobre fondos neutros con doseles, telones, cortinajes, elevados zócalos y pretiles jaspeados con arranques de columnas y troncos que evitan cualquier profundización espacial. Retablos como los de San Eloy del Carmen de Sangüesa (hoy en la parroquia de Santiago), la Visitación de la Iglesia de San Pedro de Tafalla, el antiguo retablo mayor de Larrángoiz (hoy en Barañain) o las tablas del antiguo retablo de Castiliscar constituyen verdaderos escaparates de personajes sagrados. Solo en una obra del círculo de Pedro de Sarasa como es el retablo de Larrángoiz vemos algunos fondos con hornacinas y arquitecturas clasicistas tras San Nicolás, San Nicasio y San Blas. La Ascensión de Gallipienzo es una composición estructurada en dos registros, uno terrenal con los apóstoles y la Virgen, que llaman la atención por su isocefalia, y un Cristo flotante, ingrávito y bastante estático, del que un tercio de su cuerpo está aún entre los dos grupos de apóstoles. Encontramos algunas similitudes con la Ascensión pintada por Jean Colombe entre 1485-1489 para el devocional de las Tres Riches Heures du Duc de Berry, principalmente en el grupo de apóstoles que entornan sus miradas hacia arriba. El camino tallado en la roca que aparece en primer plano es muy parecido al que pintó Andrea Mantegna en la tabla de la Oración del Huerto.

Las composiciones de “historias” con fondos arquitectónicos y paisajís-

ticos, que incluyen varias figuras y grupos derivan de grabados, si bien presentan abundantes incorrecciones y desproporciones. Como resulta habitual, el Nacimiento de Gallipienzo muestra al fondo en la parte superior la escena minúscula del Anuncio a los Pastores, aunque con un ángel descomunal de canon muy alargado. La tabla del Camino de Emaús de Gallipienzo se ambienta con la ciudad amurallada de Jerusalén al fondo, a la que acceden por un camino las tres pequeñas figuras de Cristo con los dos discípulos. Contextualiza la escena del Noli me tangere de Gallipienzo la gruta del fondo en la que se representan las tres Marías en actitudes este-reotipadas y un ángel minúsculo en un enorme sarcófago. Como elementos participativos con el tema de primer plano actúan la tapa del sepulcro y el sudario de lino. En otros fondos con la ciudad amurallada de Jerusalén de escenas como la Lamentación de Gallipienzo vemos pequeñas figuras con sencillos trazos negros de jinetes o un hombre que accede a la misma por la puerta principal.

En cuanto a la recreación de un marco de representación creíble llama la atención en las escenas de interior la ausencia de los embaldosados, si bien se utilizan otros elementos arquitectónicos y de mobiliario en la consecución de la perspectiva monofocal y frontal truncada con un único punto de fuga que cambia de localización en cada tabla. Tan solo aparecen unos tímidos pavimentos de sencillas cuadrículas en las tablas de San Nicasio y San Blas del antiguo retablo mayor de Larrángoiz. La lujosa habitación de la Virgen en la escena de la Anunciación se concreta en Gallipienzo mediante una estancia de techumbre horizontal con una ventana, escritorio, libro y cama con dosel. El pórtico del Pretorio de Pilatos es en la Flagelación de Gallipienzo una obra de arquitectura clasicista con un artesonado de case-tones de efecto perspectivo, pilastras cajeadas y una columna de orden corintio y fuste jaspeado. En la tabla de San Roque del retablo de la Visitación de Tafalla apreciamos entre las arquitecturas de la derecha una pirámide. En relación con la “ventana abierta” de Alberti solo las tablas de San Juan y San Marcos y de San Lucas y San Mateo del retablo de San Eloy del Carmen de Sangüesa (hoy en la parroquia de Santiago) presentan en sus respectivas estancias con suelos embaldosados, sendas ventanas con sus compuertas abiertas, mostrando paisajes al fondo.

En la recreación de ciudades amuralladas como la Jerusalén de los Calvarios y otros fondos arquitectónicos de varias tablas vemos torreones cilíndricos góticos con chapiteles y ventanas geminadas característicos de la zona del Rin, como por ejemplo en el Calvario del retablo de la Visitación de Tafalla, la Lamentación de Gallipienzo, Santa Águeda y otra santa virgen del retablo de San Eloy de Sangüesa o las tablas de Santa Catalina de Siena, Santa Catalina de Alejandría y San Dámaso, y la Visitación de Mendinueta. En el grabado de Durero de San Juan ante Dios y los ancianos del Apocalipsis (1497-1498) vemos un torreón muy parecido al que aparece en la tabla citada en último lugar. Mayor protagonismo cobra la arquitectura en esta tabla de la Visitación, pues en ella vemos junto a las murallas almenadas y los torreones cilíndricos con capiteles y buhardillas, un templo poligonal con una

galería adintelada y gradas que sugieren una perspectiva ingenuista, donde aparece un sacerdote.

Parece que Pedro de Sarasa era bien conocido entre sus contemporáneos como paisajista, ya que en unas pruebas testificales de 1542 uno de los testigos, llamado Martín Español declaraba que le había visto pintar *ciertos árboles y verduras en un retablo que hizo en el monasterio de San Agustín desta ciudad de Pamplona y que cree que aquello hazía por pasatiempo*. Seguramente se refería a unos paisajes con unos arbolitos ingenuistas y unos matorralles frondosos como los que vemos en algunas escenas como el Noli me tangere y la Ascensión de Gallipienzo, San Roque y el Calvario del retablo de la Visitación de Tafalla o el Calvario del antiguo retablo de la Piedad del Carmen, hoy en la iglesia de Santa María de Sangüesa. La primera referencia táctil de tablas como la del Nacimiento de Gallipienzo son unas briznas de hierba y unos guijarros dispuestos en primer plano, que es un recurso muy repetido en la pintura flamenca. También son muy “cuatrocentistas” las rocas descarnadas de la gruta del Noli me tangere de Gallipienzo o del San Miguel del antiguo retablo del Carmen de Sangüesa, que nos traen a la memoria los característicos roquedos recortados de Andrea Mantegna de obras como la Oración del Huerto (c. 1460) o el Martirio de San Sebastián de hacia 1460. Los planos lineales de estos paisajes dan paso a unas distancias finales luminosas con lejanías difuminadas con montes y cielos de matiz azulado, como se puede apreciar por ejemplo en tablas como las de San Sebastián y San Roque del retablo de la Visitación de la iglesia de San Pedro de Tafalla.

Su obra merece el calificativo de pintura lineal como se comprueba a simple vista en el perfilado rotundo de los contornos sin atisbo de difuminado, así como en la importancia que se concede en estas tablas al dibujo subyacente a carboncillo y al dibujo inciso ya en la fase preliminar a la aplicación del color. En esta fase, aplicada sobre la tabla ya aparejada, era imprescindible la intervención del maestro Pedro de Sarasa. Esta labor de perfilado se aprecia con bastante claridad en las arquitecturas y en los plegados de las indumentarias. La cualidad de dibujante de Pedro de Sarasa queda reafirmada en la documentación en referencia no solo a su autoría de *muestras y trazas* para retablos pictóricos y mixtos, sino para cualquier tipo de creación artística como lo demuestra la realización de una *muestra en papel para un repostero* que hizo para uno de sus principales clientes y mecenas, don Miguel de Añués, señor de Belver. Pensamos que la condición de empresario y jefe de compañía de Pedro de Sarasa II es indisoluble de esta faceta de dibujante. Su vena de dibujante y estofador se percibe también en los brocados delineados sobre algunas prendas como la sobretúnica de Santa Quiteria de Gallipienzo y varios cuellos, cenefas y nimbos.

El procedimiento seguido en el taller de Pedro de Sarasa II es el de los tableros *de pinçel al olio*, es decir, la pintura al óleo que emplea como aglutinante el aceite de linaza. Sus tablas muestran un colorido brillante y cálido con una paleta en la que se distinguen pigmentos minerales como el

amarillo de plomo, el rojo, el verde, el blanco de albayalde, el azul de azurita, las tierras y el negro de humo. Predominan los colores rojo y verde, pudiéndose hablar de un bicromatismo, pues son muy repetidos los casos en que estos dos colores se combinan en las prendas de un mismo personaje. Este contraste entre un color primario y cálido como es el rojo con otro secundario y más frío como el verde es valorado por el gran Leonardo da Vinci cuando escribe: *... entre los colores de igual belleza parecerá más vivo el que se mire al lado de su opuesto como lo pálido con lo sonrosado, lo negro con lo blanco, lo azul con lo amarillo, lo verde con lo roxo, aunque ninguno de éstos sea color verdadero, porque todas las cosas se conocen mejor al lado de sus contrarios, como lo obscuro con lo claro, lo claro con lo obscuro...*³⁷ Sirvan como ejemplos de esta armonía cromática la dalmática verde y la capa pluvial roja de San Pelayo, el vestido verde y la capa roja de Santa Bárbara o la túnica verde y la capa roja de San José en la escena del Nacimiento en el retablo principal de Gallipienzo, así como la sobretúnica roja y la capa verde de San Joaquín, la capa pluvial verde y el envés rojo de San Babil o la túnica roja y la sobretúnica verde de Gaspar en la tabla de la Epifanía del retablo de la Visitación de la iglesia de San Pedro de Tafalla. En el retablo de los plateros procedente del convento del Carmen de Sangüesa, San Marcos, Santa Bárbara o Santa Águeda presentan vestidos o túnicas verdes y mantos rojos. El rojo predomina en las capas, mantos y sobreprenas, en tanto que el verde es el color preferido en los fondos, no solo los de paisaje sino también en doseles, telones y cortinajes y aparece también en motivos concretos como las alas del arcángel Gabriel de la Anunciación de Gallipienzo.

El azul es menos utilizado por ser poco cubriente y de peor conservación, siendo un color canónico que se reserva para el manto de la Virgen en las diferentes escenas en las que aparece que, en este caso, contrasta con su vestido rojo como prefiguración de la Pasión de Cristo, no solo en los temas del ciclo de Infancia sino también en algunos Calvarios como el del antiguo retablo de la Piedad de la Iglesia de Santa María de Sangüesa. Menos frecuente es su empleo en otros personajes como en el vestido de San Roque del retablo de la Visitación de Tafalla, que también se combina aquí con una capa roja. El amarillo anima las prendas de algunas figuras como el vestido de la Magdalena en el *Noli me tangere*, así como las capas de Santa Águeda y uno de los discípulos del Camino de Emaús de Gallipienzo o el manto de Santa Lucía, el vestido de una santa virgen con manto verde y el envés de la capa verde de San Agustín en el retablo de San Eloy de la parroquia sangüesina de Santiago. El blanco aparece como color local de algunas prendas como las tocas de varias santas como Ana en las tablas de Santa Ana Triplex de Santa María de Sangüesa y Gallipienzo y ciertas túnicas como la del arcángel Gabriel de la

³⁷ VINCI, L. da, *El Tratado de la Pintura (1487-1514) y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Introducción de Valeriano Bozal, Murcia, 1985. CLXII. De los colores, p. 74.

Anunciación de Gallipienzo o San Juan del Calvario del retablo de la Visitación de Tafalla. La prenda canónica de Cristo suele ser una túnica marrón sin costuras como se puede ver por ejemplo en la tabla de la Ascensión de Gallipienzo o una capa del mismo color como se aprecia por ejemplo en la escena del *Noli me tangere* del mismo retablo. Las medias tintas como rosas, malvas y verdes amarillentos se prodigan más en la obra de taller y los seguidores del círculo de Pedro de Sarasa como se puede ver en las tablas del antiguo retablo mayor de Larrángoiz, hoy en Barañain.

Los personajes pintados por el pintor sangüesino son por lo general muy estáticos, incluso en aquellas historias que por su naturaleza requieren movimiento, si bien se advierten algunos vendavales expresivistas como vemos en la capa roja de Cristo resucitado o la toca de la Magdalena en la escena del *Noli me tangere* en Gallipienzo o en la Virgen de la Visitación de Mendinueta. Además, son figuras carentes de peso que parecen flotar ingravidas tanto sobre la hierba como sobre el suelo y otras superficies rígidas como Cristo en el *Noli me tangere* o sobre la tapa del sepulcro en la Resurrección, la torre de tres ventanas sobre la mano derecha de Santa Bárbara o el Niño sobre el lienzo blanco del pesebre del Nacimiento de Gallipienzo, el San Miguel en el retablo-tríptico de la Piedad de Sangüesa, y San José y Zacarías en el retablo de la Visitación de Tafalla. El San Roque de este último retablo apoya la pierna derecha desnuda, mostrando su llaga sobre una piedra a modo de zócalo, en conocida iconografía clásica.

Alberti recomendaba que iría bien a cualquier historia la presencia de un personaje que, a modo de relator, actuara como elemento participativo. Aunque esta indicación fue prácticamente ignorada por los artistas del Renacimiento, en la tabla de la Resurrección de Gallipienzo advertimos a la derecha de Cristo la existencia de un soldado con coraza y casco dorados que se vuelve hacia el espectador y nos mira de reojo reclamando nuestra atención. Otros elementos de enlace con el observador son la tapa del sarcófago y el sudario blanco en la escena del *Noli me tangere* de Gallipienzo. De todo punto expresivos son asimismo los libros abiertos que portan santos de gran cultura como San Agustín y Santo Domingo de Guzmán en el retablo de San Eloy de la iglesia de Santiago de Sangüesa, nuevamente San Agustín y Zacarías en el retablo de la Visitación de la iglesia de San Pedro de Tafalla, San Nicolás, San Nicasio y San Blas del antiguo retablo mayor de Larrángoiz, hoy en Barañain, y Santa Catalina de Siena del antiguo retablo principal de Mendinueta, así como los evangelistas del citado retablo de San Eloy en el acto de escribir los libros revelados. También Santa Catalina de Alejandría y Santa Quiteria de Gallipienzo llevan libros, en estos casos semiabiertos.

En la caracterización de algunas figuras se advierten atentados al decoro en la indumentaria, como se puede ver por ejemplo en los brocados o imitación de bordados de oro y damascos en la capa pluvial de San Gregorio Magno o las sobretúnicas de Santa Catalina de Alejandría y Santa Quiteria, así como en las corazas y cascos de los soldados de la Resurrección de

Gallipienzo. El ángel de la Resurrección en este mismo retablo muestra una lujosa capa roja con bordado de oro y una rica cenefa de perlas. En una de las tablas del antiguo retablo de Mendinueta, hoy en el Museo de Navarra, Santa Catalina de Alejandría lleva como reina una corona de perlas, camisa, sobre-túnica de armiño con cenefa de perlas y capa con envés asimismo de armiño. Las vestiduras de las principales potestades terrenales como el rey Baltasar en la tabla de la Epifanía del retablo de la Visitación de Tafalla o la capa pluvial del papa San Dámaso de Mendinueta son el campo privilegiado para la imitación de los brocados de oro, donde Sarasa y sus oficiales de muestran una gran maestría en este arte más propio de los buenos estofadores. En el primer plano de la tabla de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán del retablo de San Eloy de Sangüesa se disponen dos mitras, sin duda en alusión a la humildad de ambos fundadores, al renunciar a estas dignidades.

Los retablos del Primer Renacimiento en el taller de Sangüesa, especialmente los realizados por Pedro de Sarasa II y sus colaboradores constituyen verdaderas biblias para pobres, pues las imágenes pintadas van ilustradas como catequis permanente con inscripciones en letras capitales que identifican a santos y santas y otros textos. Sobre los santos emparejados del retablo de Gallipienzo aparecen sus nombres escritos sobre cortinas y doseles: *S. GREGORIO / S. PELAGIO*, *S. BÁRBARA / S. AGVEDA* y *S. KATHERINA / S. QVITERIA*. A ambos lados de los doseles que sirven de fondo a las pinturas de los maridos de la Virgen y Santa Isabel y a sendos obispos en el retablo de la Visitación de la iglesia de San Pedro de Tafalla leemos: *S. IO/SEPH, ZA/CHARIE, S. A/VGUSTINE* y *S. BA/BIL*. En el antiguo retablo mayor de Larrángoiz, que hoy preside la parroquia de Santa María del Lago de Barañain, solo las santas están identificadas con su nombre partido a ambos lados de cada figura, tanto en la parte superior como en la parte inferior de las esbeltas vírgenes del guardapolvos. En la tabla de la Anunciación del retablo de Gallipienzo aparece de forma inusual la salutación angélica en el nimbo dorado de la Virgen: *AVE MARÍA GRATIA PLENA*. La única inscripción conmemorativa que ha llegado a nuestros días es la del retablo lateral de la Visitación en la parroquia de San Pedro de Tafalla que reza así: *ESTE RETABLO FIZO FAZER EL ONORABLE MIGVEL DE CHABERI Y ANA DE VNÇVE, SU MUGER, A ONOR DE DIOS Y DE LA BISITACIÓN DE NVESA SEÑORA, AÑO 1538*. También llevaba su respectiva inscripción el retablo mayor de Equiza, obra del estilo de Pedro de Sarasa, en la que se leía: *ESTE RETABLO SE IÇO A SERBICIO DE DIOS I N(UES)TRAS(EÑOR)A I SAN MARTÍN, SIENDO VIC(ARI)O DON MIGUEL DE IQUIÇA, ABAD / DE AREZCUREN I VECINOS LOPE IQUIÇA I SANCHO IQUIÇA I MARTÍN DE IRIGOYEN. ACABOSE (xx) MAIO AÑO 1543*.

Antón de Arara

Si Pedro de Sarasa y Navardún ha podido ser bien caracterizado tanto personal como profesionalmente, no ha habido la misma fortuna documen-

tal con maestre Antón de Arara (nacido en 1503 y activo al menos entre 1530 y 1558), el otro gran pintor del taller de Sangüesa en el segundo tercio del siglo XVI, pues sobre el no se poseen otros datos biográficos que su matrimonio con Graciosa Calvo, su paternidad de Miguel de Arara, que continuaría el oficio paterno, y la propiedad de una casa y bodega en la calle del Carmen, que le fue entregada como dote nupcial. Aunque solo se le han podido documentar dos obras, el retablo de San Sebastián de la parroquia aragonesa de Mianos (1531) y el retablo de Santa Marta de la capilla del Hospital de la Misericordia de Pamplona (1551), creemos que esas lagunas documentales en Navarra se pueden deber a que el grueso de su obra se desarrolló en el vecino reino de Aragón. Los dos retablos citados, que corresponden a su primera etapa de juventud y a la obra de plenitud respectivamente, han permitido, en ausencia de otros datos, la atribución por afinidad estilística de varias tablas y retablos e incluso trazar una evolución en su arte que, desde la inspiración en grabados de Alberto Durero, llega a la asimilación del Alto Renacimiento italiano a través de estampas del círculo de Rafael como las de Marcantonio Raimondi. Conocemos varias tasaciones llevadas a cabo por maestre Antón entre 1532, fecha en la que estima con el fustero Mateo de la Perosa sendos retablos que en Amatriain y Olleta había realizado Pedro de Sarasa, y 1552, en que tasa el retablo de Santa Eufemia de la parroquia de Villafranca, obra del pintor aragonés Diego de San Martín.

Pese al éxito empresarial de Pedro de Sarasa, consideramos que Antón de Arara fue un pintor que asimiló mejor el lenguaje manierista del renacimiento italiano, siendo tanto sus composiciones como sus tipos físicos más logrados e incorpora en su obra ruinas y arquitecturas clasicistas y una amplia paleta de colores tornasolados. Aunque esta recepción no es plena, pues a simple vista se advierten desproporciones notables y falta de integración de unas figuras de canon desmesurado en unos marcos arquitectónicos de menor escala. Esto resulta obvio principalmente en sus tablas con santos y santas aislados en retablos navarros y aragoneses y también en algunas escenas. El monopolio casi total del mercado regional que ejerció Pedro de Sarasa obligó a Antón de Arara a buscar encargos en obras periféricas y en otras zonas como Aragón y Pamplona. Formando equipo con el entallador Juan Charles y el pintor-dorador Martín Sebastián se ocupó entre 1530 y 1531 de las tablas del retablo lateral de San Sebastián de la parroquia de Mianos. En esta apertura de mercados debieron ser fundamentales sus compañías y colaboraciones con otros pintores como Pedro de Lasao, entonces vecino de Pamplona y más tarde asentado en Asiain, con quien contrató en 1551 con don Remiro de Goñi, arcediano de la catedral de Pamplona, la ejecución del retablo de Santa Marta para la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona y, con toda seguridad, del otro colateral de San Remigio.

Entre sus obras documentadas y atribuidas, corresponde a su etapa de juventud en la década de los treinta del siglo XVI el retablo aragonés de San Sebastián de Mianos (entre 1530 y 1531), en colaboración con el entallador

Juan de Charles y el dorador Martín Sebastián, para desaparecer su nombre de la documentación navarra y aragonesa hasta mediados de la centuria. Sin duda, en los años centrales de la centuria trabajó activamente en Aragón, como lo confirma el estilo de las tablas de dos retablos de la parroquia de San Martín de Uncastillo (Zaragoza), los de San Jerónimo (1552), que atribuímos a este maestro, y la Virgen del Rosario, este último aún con traza, mazonería y guardapolvos góticos y pinturas manieristas, al igual que el de San Blas. En torno a 1550 lo volvemos a encontrar ejecutando varios retablos como los de Santa Marta contratado junto a Pedro de Lasao en 1551 y el de San Remigio, hoy en la capilla del Museo de Navarra en Pamplona. La obra de talla corrió a cargo de Miguel de Gárriz, en tanto que los cinco tableros de pincel del de Santa Marta fueron tasados en 1558 por Sancho de Lobera en 57 ducados. Deben ser obra suya por la gran semejanza de algunas de sus tablas con las de esta obra el retablo de San Mateo en la parroquia del Salvador de Ejea de los Caballeros (1549) y el antiguo retablo mayor de la iglesia de Arce, hoy lateral de la Virgen del Rosario de la parroquia de Burlada (c. 1550). Por comparación con el retablo documentado de Santa Marta, C. Morte atribuyó a Antón de Arara las tablas de San Juan Bautista y la Magdalena, el retablo de San Mateo de Ejea, las tablas del cuerpo del retablo de la Virgen del Rosario de Uncastillo y el retablo de Arce (Burlada) y lo justificó con un exhaustivo estudio comparativo entre las tablas que integran estos cuatro conjuntos³⁸. En su círculo tal vez se pueden incluir además las cuatro tablas del retablo mixto de la ermita de San Pedro de Jaurrieta. En el retablito lateral de la Virgen de la parroquia de Ardanaz de Izagaondoa hallamos cinco tablas con iconografías repetitivas en la obra de este maestro como la Santa Ana Triplex y la Presentación del Niño Jesús en el Templo o el monumental Santiago del cuerpo, si bien su calidad es más discreta.

Podemos considerar la parroquia de San Martín de Uncastillo, convertida en Centro de Interpretación de Arte Religioso del Prepirineo, como un pequeño museo del quehacer pictórico de Antón de Arara, pues su estilo y temas inconfundibles se aprecian en las tablas de los retablos de la Virgen del Rosario y de San Jerónimo, retablo renacentista presidido por una longilínea talla expresivista del penitente. Los tableros del cuerpo del retablo del Rosario, que representan a Santa Ana Triplex y Santa Catalina de Alejandría y Santa Tecla emparejadas, y la Santa Catalina de Alejandría del retablo de San Jerónimo se insertan en espacios en perspectiva medibles con un embaldosado en la primera, y arquitecturas clasicistas con pilares decrecientes, en las dos últimas. Son figuras monumentales en relación con sus marcos y sus prendas muestran colores tornasolados que precisan urgentemente de una restauración que permita ver su brillantez. Las tablas del banco del retablo del Rosario se inspiran en grabados actualizados de Durero como los de la Presentación de Cristo en el Templo o la Huida a Egipto, o de Marcantonio

³⁸ MORTE GARCÍA, C., "Retablo de San Mateo Evangelista...", pp. 59-73.

Raimondi en el caso de la Anunciación, muy similar a la de Arce. La tabla de la Estigmatización de San Francisco de Asís del retablo de San Jerónimo de esta iglesia copia el grabado del mismo tema, ejecutado en 1500-1502 por Durero y conservado en Nüremberg.

Aún manteniendo el componente expresivo nórdico y algunas deficiencias en la escala y la disposición de las figuras, así como las peculiares iconografías sangüesinas de los santos aislados, emparejados o en tripletas, maestre Antón es un pintor con un léxico y una sintaxis más plenamente renacentistas. Sus composiciones más logradas se deben al empleo selectivo de grabados, en una primera etapa solo de Alberto Durero, como la serie de la Pequeña Pasión de la Albertina de Viena, en la que se inspiró para ejecutar las tablas del retablo de San Sebastián de Mianos, con un uso que va desde la copia literal como se aprecia en la Resurrección, o de personajes fundamentales como se ve en el Santo Entierro, al ensamblaje de personajes de diferentes estampas para componer una nueva escena, como se comprueba en el Juicio y la Muerte de San Sebastián³⁹. El sencillo sepulcro del grabado de Durero es ennoblecido y actualizado por Arara en la tabla del Entierro de Mianos con un sarcófago clásico con hojas de acanto. La afinidad compositiva que se aprecia en los Calvarios de los retablos de Santa Marta y San Remigio de la antigua capilla del Hospital de Pamplona, San Mateo de la parroquia de San Salvador de Ejea de los Caballeros y Nuestra Señora del Rosario de Arce, hoy en la iglesia de Burlada se debe, sin duda, a su inspiración en Crucifixiones y Calvarios grabados por Alberto Durero y sus discípulos, que nuestro pintor nunca abandonó y que actualiza a lo largo de su obra.

El Alto Renacimiento italiano y, con él, una mayor corrección anatómica y la presencia de arquitecturas clasicistas van a incorporarse a su obra a través del uso de grabados rafaelescos como el de la Anunciación de Marcantonio Raimondi, ejecutado entre 1510 y 1520, que sirvió de modelo para los temas homónimos del retablo de la Virgen del Rosario de Arce (Burlada) y del retablo de San Jerónimo de la parroquia de San Martín de Uncastillo, que repite incluso el mismo pavimento. Si el arcángel Gabriel como la Virgen repiten en la tabla de la Anunciación idénticas actitudes de manos y piernas, la sencilla cuadrícula es mejorada con un bello embaldosado, localizándose las mayores modificaciones en el marco de representación y el atril para el libro. La pintura del Nacimiento de Cristo del retablo de Arce se inspira en una estampa anónima del taller de Rafael de 1530. Por último, creemos que para ejecutar la tabla de San Antón Abad, San Fabián y San Sebastián del banco del antiguo retablo mayor de Arce, hoy en la parroquia de Burlada, maestre Antón utilizó selectivamente grabados de Durero. Para San Antón se inspiró en San Severino de la estampa de los Santos Patronos de Austria, ejecutada por el artista alemán hacia 1515 y que se guarda en la National Gallery de

³⁹ MORTE GARCÍA, C., "Retablo de San Sebastián. Mianos...", pp. 157-159.

Melbourne, que puede servir como modelo para cualquier anciano eremita, al ir asimismo encapuchado, con un bastón en su mano derecha y el rosario en la izquierda. Definitiva para la confirmación del uso de este grabado por Arara en Arce resulta la inclinación hacia su lado izquierdo que se aprecia igualmente en el retablo navarro. San Fabián, que suele estar asociado con San Sebastián, fue obispo y papa y aparece en la tabla vestido de pontifical, bendiciendo y sujetando el báculo en la mano izquierda, algo en lo que coincide con San Popo, arzobispo de Treveris del citado grabado de Dürero, que además muestra un libro abierto. Finalmente, la figura de San Sebastián, abogado antipestífero por excelencia, coincide en su actitud y disposición de las flechas con otro grabado del Martirio de San Sebastián, ejecutado por el maestro alemán en torno a 1495 y conservado en Berlín.

Arara y sus colaboradores realizaron algunas puestas en escena que combinan frondosos paisajes con ruinas clásicas y arquitecturas clasicistas. Los fondos de paisaje son, a diferencia de los realizados por el taller de Pedro de Sarasa, deliciosos y pormenorizados con todo tipo de accidentes como matorrales en primer plano, árboles, roquedos, torreones cilíndricos, pájaros, animales pastando, sobretodo rebaños de ovejas (tablas de Santa Bárbara y San Cristóbal del retablo de San Remigio de la capilla del antiguo Hospital de Pamplona), un río caudaloso con sus ondas, su puente, un cisne -como vemos en el fondo de de Joaquim Patinir- y peces -truchas- (tabla de San Cristóbal) y la costa con un puerto -Marsella- y barcos (tabla de la Magdalena del retablo de Santa Marta de la citada capilla). En el paisaje de la tabla de San Juan Bautista del retablo de San Mateo en la parroquia de San Salvador de Ejea de los Caballeros aparece una gran variedad de aves dispuestas por parejas, muy frecuentes en la pintura flamenca como conciertos de pájaros, como dos palomas sobre una repisa del pilar, urracas y loros en troncos y ramas, y un buho. A la derecha aparece Cristo seguido por sus discípulos, dirigiéndose a su bautismo en el Jordán. En la tabla de San Juan Evangelista de este mismo retablo aragonés vemos un paisaje frondoso con árboles a la derecha del santo y un alto con un pastor con cara de sátiro y su rebaño, a la izquierda. En el primer plano de la tabla del Martirio de San Sebastián en su retablo de Mianos el suelo está tapizado de plásticas plantas, según se acostumbra en la pintura flamenca, como se aprecia por ejemplo en las pinturas del Maestro de Frankfort.

El avance más espectacular que observamos en los marcos de representación ideados por maestre Antón nos lo proporcionan sus arquitecturas pintadas, en las que aparece ya todo el léxico clasicista con podiums, columnas corintias de fuste de pórfido jaspeado, pilares, pilastras, artesonados, arranques de arcos y ruinas. Mediante este ruinismo se simboliza la superación de la antigüedad pagana de Roma por el cristianismo. Las tablas de San Juan Bautista y San Juan Evangelista del retablo de San Mateo de la parroquia de San Salvador de Ejea de los Caballeros, las de San Juan Bautista y la Magdalena del retablo de Santa Marta de la capilla del museo de Navarra, y las de Santa Ana Triplex y las Santas Catalina de

Alejandría y Tecla del retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Martín de Uncastillo muestran características ruinas con podiums quebrados, pilares, columnas corintias con fustes de pórfido. En los frentes de algunos de estos netos se simulan relieves de la vida de los santos como el león y el águila, San Juan ante Portam Latinam y la Apertura del Quinto Sello en la de San Juan Evangelista de Ejea. En el zócalo de la tabla de San Agustín de Ejea se representan escenas de su vida en tanto que en la de San Valero hallamos relieves de la vida de su discípulo San Vicente. También vemos balaustres y zócalos o pretiles con el arranque de balaustres como fondo de las tablas del banco con santos del retablo de la Virgen del Rosario de Arce, hoy en la parroquia de Burlada, y en las tablas de San Agustín y San Valerio del retablo de San Mateo de la parroquia de Ejea de los Caballeros.

Entre los edificios con los que se recrea la ciudad de Marsella en la tabla de la Resurrección del ahogado del retablo de Santa Marta de la capilla del Museo de Navarra, aparece uno de planta circular que nos recuerda al Coliseo romano. Arara recrea marcos de representación con una perspectiva lineal monofocal y frontal truncada con diferentes puntos de fuga que, en general, se localizan en los bordes de las tablas, dependiendo en cada caso de su fuente de inspiración gráfica⁴⁰. Las figuras de Santa Ana Triplex y las Santas Catalina y Tecla del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Martín de Uncastillo se emplazan en un artístico pavimento que repite nuestro pintor en varias tablas y sugiere, junto a las arquitecturas, la perspectiva lineal. La sencilla cuadrícula del pavimento en la estampa de la Anunciación de Marcantonio Raimondi es mejorada en la del mismo tema del retablo de Arce con un bonito embaldosado para la plasmación de la perspectiva lineal. En la tabla del Bautismo de Clodoaldo y sus cortesanos del retablo de San Remigio de la capilla del Hospital de Pamplona se utiliza, aunque de una forma un tanto defectuosa, en la obtención de la perspectiva unas gradas y sobretodo el artesonado de casetones en el techo de la habitación en la que esta escena se desarrolla. Varias de las historias de su círculo se ambientan en fondos con edificios renacentistas de planta circular y fachadas con frontones como vemos por ejemplo en la tabla de Quo Vadis del retablo de la ermita de San Pedro de Jaurrieta. También en tablas como la de la Lamentación del retablo lateral de Mianos aparecen arquitecturas góticas como una catedral con sus arbotantes en la simulada ciudad de Jerusalén y se ve la costa con varios veleros al fondo.

Antón de Arara repite unos tipos físicos característicos que han permitido la agrupación de varias obras anónimas como en las figuras de San Juan

⁴⁰ GARRIGA, J., "Diestros en el contra açer de la bista..." La perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI", en REDONDO CANTERA, M^a J. (Coord.), *El Modelo Italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid, 2004, pp. 131-152. Destaca el carácter visual de la perspectiva en la pintura hispana más basada en la práctica que en una teoría. Establece cuatro modalidades de perspectiva y señala como elemento común a todas ellas la situación del punto de fuga en los laterales del cuadro (p. 144).

Bautista de los retablos del Hospital de Pamplona y de Ejea y San Sebastián del retablo de Arce (Burlada) con rostro de rizados cabellos, bigote y barba corta y un peculiar mechón caído en el lado izquierdo. El rostro de San Mateo en el retablo aragonés es muy parecido al de San Fabián en el retablo de Arce y el de San Valero de Ejea se asemeja al de San Antón en el retablo navarro, en tanto que el báculo que porta es idéntico al de San Fabián. La inspiración en la antigüedad clásica, a través de grabados italianos, se comprueba en figuras como la del joven desnudo en la tabla de la Resurrección milagrosa del muchacho ahogado en el Ródano del retablo de Santa Marta de la capilla del Museo de Navarra, que se dispone en la caja, de espaldas y en reposoir, con su espalda desnuda a la manera del torso de Belvedere. Su vivo colorido repite las armonías de túnicas verdes y mantos rojos en sus figuras y se amplía con una variada gama de tonos irisados como los anaranjados, rosáceos, azules y sepías. Visten túnicas verdes y mantos rojos Santa Justa y San Mateo, en tanto que San Agustín se reviste con capa roja y envés verde y San Valero lleva capa pluvial verde y envés anaranjado. Entre los elementos refractarios se deben citar en primer lugar en retablos aragoneses como el de San Mateo de la parroquia de Ejea la pervivencia y abundante uso del oro en nimbos, algunos fondos dorados con brocado como el del titular, San Mateo, cabellos generalmente rubios, cantos de libros, túnicas con brocados (Santa Rufina), cenefas y orillas y principalmente la cenefa dorada de la capa pluvial de San Valero con amplios motivos *a candelieri*. María Magdalena, mujer cortesana de antigua vida pública, viste un lujoso vestido dorado con brocados y capa con motivos estampillados y tiene cerca de ella un pomo dorado de perfumes que la identifican en las tablas de la Crucifixión, Descendimiento, Lamentación y Santo Entierro del retablo de San Sebastián de Mianos. El cáliz que aparece sobre el altar en la tabla de la Misa de san Gregorio de este retablo es una pieza gótica sobredorada de comienzos del siglo XVI.

Sus pinturas manifiestan ya la asimilación del arte manierista de los discípulos de Rafael con figuras de canon alargado y ciertos descoyuntamientos que son verdaderos “gigantes” en relación con las arquitecturas y paisajes que les sirven de escenario, como las figuras de los retablos de la capilla del Hospital de la Misericordia de Pamplona, como el obispo Remigio en la escena del Bautismo de Clodoaldo o Santa Bárbara y San Cristóbal en el retablo de San Remigio, o San Juan Bautista y María Magdalena en el de Santa Marta. Las desproporciones e incompatibilidad de escalas se hace patente entre San Mateo y el ángel en la tabla de San Mateo en su retablo de Ejea, entre San Cristóbal y el Niño o San Remigio y un paje en la Conversión de Clodoaldo del retablo de San Remigio de la capilla del Museo de Navarra. Son peculiares de nuestro pintor los libros dispuestos en oblicuo sobre los pedestales en tablas como la de San Agustín de Ejea o semiabiertos como en la tabla de San Valero del mismo retablo. Sujetan en sus manos libros abiertos la Magdalena del retablo de Santa Marta y la Santa Bárbara del retablo de San Remigio de la capilla del Museo de Navarra.

El aspecto didáctico del retablo como libro en el que se escribe está también presente en la obra del pintor sangüesino en forma de inscripciones en

latín en letras capitales que ayudan a la identificación de los santos bajo los que se disponen como *S(AN)TE IOANE EVANGELISTA*, *S. IVSTA*, *S. RVFINA*, *S(AN)TE MATTHEU*, *S(AN)TE AGVSTIN* y *S(AN)TE VALERIVS* en el retablo de San Mateo de la parroquia de Ejea de los Caballeros. Otros santos van identificados en sus tablas por sus iniciales como S. R. (San Remigio) o S. X. (San Cristóbal) del retablo de San Remigio de la Capilla del antiguo Hospital de la Misericordia de Pamplona. En el banco del citado retablo de San Mateo de Ejea aparece una inscripción dedicatoria y conmemorativa que reza así: *IOANES DE ESCORON VICARIUS S(ANTISIMI) SALVATORIS HOC ORATORIUM PRO(PRIIS) SUMPTIBUS CONFICIENDUM CURAVIT, ANNO MDXLIX, 1549*. Una inscripción en el sepulcro de la tabla de la Resurrección de Cristo fecha el retablo de San Jerónimo de la iglesia de San Martín de Uncastillo en 1552, siendo prácticamente ilegible la inscripción dedicatoria de la predela.

P^o de Sarasa

*Maestro anthon
arara Jimenez*

Fig. 1. Firmas autógrafas de los pintores Pedro de Sarasa y Navardún y Antón de Arara.

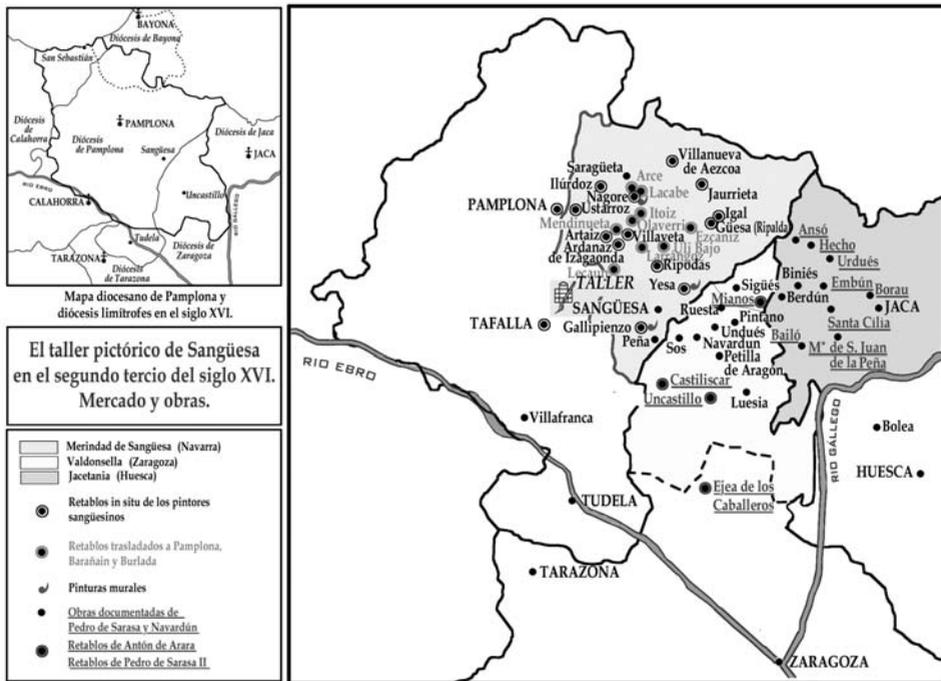


Fig. 2. El taller pictórico de Sangüesa. Mercado y obras.



Fig. 3. Presentación del Cristo en el Templo. Grabado de A. Durero (detalle) y tabla del retablo de la Virgen de Ardanaz de Izagaondoa.



Fig. 4. Anunciación. Grabado de M. Raimondi y tabla del antiguo retablo de Arce (parroquia de Burlada)



Fig. 5. Fotomontaje. Gallipienzo. Antiguo retablo mayor de la iglesia de San Salvador.



Fig. 6. Gallipienzo. Antiguo retablo mayor de la iglesia de San Salvador.
Noli me tangere.

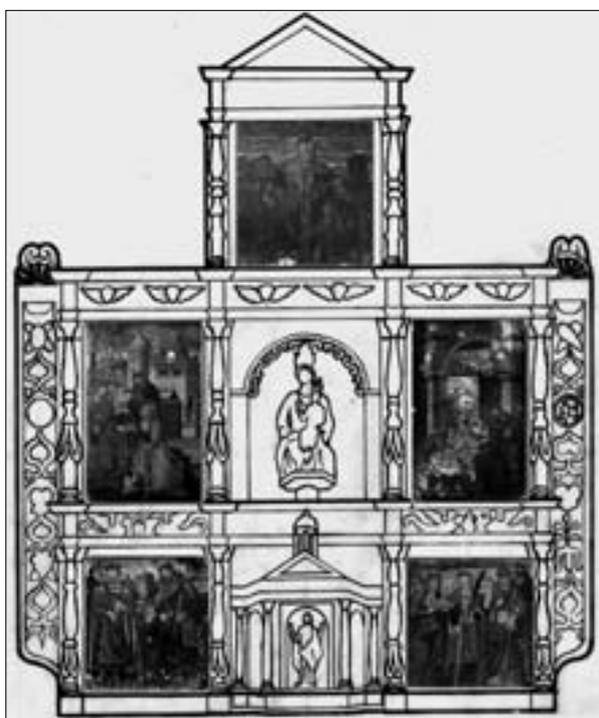


Fig. 7. Pamplona. Museo de Navarra. Fotomontaje. Mendinueta.
Antiguo retablo mayor.



Fig. 8. Fotomontaje. Larrángoiz. Iglesia de San Bartolomé
(Institución Príncipe de Viana. Fondo Uranga, 1940-1960).
Retablo mayor (Barañain. Parroquia de Nuestra Señora del Lago) (2008)



Fig. 9. Pamplona. Capilla del Museo de Navarra.
Retablo de Santa Marta. Tabla de San Juan Bautista.



Fig. 10. Uncastillo. Iglesia de San Martín.
Retablo de la Virgen del Rosario. Santa Ana Triplex.



Fig. 11. Burlada. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo de la Virgen del Rosario
(antiguo retablo mayor de Arce)