

revista riojana de
ciencias sociales
y humanidades

BERCEO



186

 IER
Instituto
de Estudios
Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES.

Nº 186, 2. Sem., 2024. Logroño (España).
P. 1-253, ISSN: 0210-8550

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 186



LOGROÑO
2024

Berceo /Instituto de Estudios Riojanos - V. 1, nº 1 (oct. 1946).- Logroño:
Gobierno de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1946-.--v. ; il. ; 24 cm.
Trimestral, Semestral a partir de 1971.

Índices nº 1 (1946) - nº 111 (1986) - 132 (1996)

Es un suplemento de esta publ.: Codal. Suplemento literario.- nº 1 (1949)
- nº 71 (1968)

ISSN 0210-8550 = Berceo

908

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2024

Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2. 26001-Logroño
www.larioja.org/ier

© Fotografía de cubierta: Retablo mayor de Pinillos.
La Adoración de los Magos (foto Luis Argaiz).

Diseño de cubierta e interior: ICE Comunicación

ISSN 0210-8550

Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

DIRECTOR

Javier Díez Morras (Universidad de Burgos)

SECRETARIO

Javier Zúñiga Crespo (Universidad de La Rioja)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jean-François Botrel (Université de Rennes 2)
Sergio Cañas Díez (Universidad de Burgos)
Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja)
Pepa Castillo Pascual (Universidad de La Rioja)
Rebeca Lázaro Niso (Universidad de La Rioja)
David San Martín Segura (Universidad de La Rioja)
Salomé Vuelta García (Universidad de Florencia)

CONSEJO ASESOR

Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja).
Adrian Shubert (Universidad de York).
Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja).
Carmine Pinto (Universidad de Salerno)
José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)
Miguel Ibáñez Rodríguez (Universidad de Valladolid)
Josefa Badía Herrera (Universidad de Valencia)
Almudena García González (Universidad de Castilla La Mancha)
Alberto Gutiérrez Gil (Universidad de Castilla La Mancha)
Maite Iraceburu Jiménez (Università di Siena)
Pablo Simón Cosano (Universidad Carlos III)
Marta García Lastra (Universidad de Cantabria)
María Ángeles Goicoechea Gaona (Universidad de La Rioja)
Mar Venegas Medina (Universidad de Granada)
Daniel Oliver Lalana (Universidad de Zaragoza)
Myriam Ferreira Fernández (UNIR)
Raúl Angulo Díaz (Universidad Autónoma de Madrid)
Minerva Sáenz Rodríguez (Universidad de La Rioja)
Teresa Fernández Crespo (Universidad de Valladolid)
Cristina González Caizán (Universidad de Varsovia)
Katalin Jankovits (Pázmány Péter Catholic University)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2
26071 Logroño
Tel.: 941 291 187

E-mail: publicaciones.ier@larioja.org

Web: www.larioja.org/ier

Suscripción anual España (2 números): 15 €

Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €

Número suelto: 9 €

ÍNDICE

DAVID CUEVAS GÓNGORA

De Hidalgos Riojanos a conquistadores de México-Tenochtitlan. Historia familiar y trayectoria Indiana de los hermanos Ircio

From Hidalgos Riojanos to conquerors of Mexico-Tenochtitlan. Family history and indiana career of the Ircio brothers

9-44

EMILIO CERVANTES RUIZ DE LA TORRE

Datos para la biografía de Juan Íñiguez de Arnedo, natural de Bergasa y Obispo de Pamplona (1700-1710)

Data for the biography of Juan Íñiguez de Arnedo, native of Bergasa and Bishop of Pamplona (1700-1710)

45-60

MARÍA ANTONIA MORENO FLORES

Mujeres durante el siglo XIX en Huelva. Sucesoras de los negocios fundados por sus esposos naturales de La Rioja

Women during the 19th century in Huelva. Successors of the businesses founded by their natural husbands from La Rioja

61-81

JAVIER ZÚÑIGA CRESPO Y DANIEL AQUILLUÉ DOMÍNGUEZ

“El solitario de Logroño”. Política, redes y autopercepción de Baldomero Espartero a través de su correspondencia con el círculo esparterista catalán (1856-1870)

“The solitary of Logroño: Politics, networks, and self-perception of Baldomero Espartero through his correspondence with the catalan esparterist circle (1856-1870)”

83-102

ESTEBAN MORENO RUIZ

La “Buena Sociedad”. Distinción y patrimonio en una asociación de provincias.

El Círculo Logroñés

The “Good Society”. Distinction and heritage in an association of provinces.

The Círculo Logroñés

103-120

RAQUEL GALLEGO GARCÍA

Nuevos datos sobre la estancia en Roma del pensionado Domingo Álvarez Enciso
y sobre su Cuaderno romano

New information on Domingo Alvarez's stay in Rome and on his Roman sketchbook 121-148

JOSÉ GABRIEL MOYA VALGAÑÓN

El Retablo Mayor de Pinillos

Le Retable Principal de Pinillos

149-191

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

Los orígenes familiares de la épica castellana: sangre y linaje en la leyenda
de los Siete Infantes de Lara

*The family origins of castilian epic: blood and lineage in the legend
of los Siete Infantes de Lara*

193-212

MARIBEL MARTÍNEZ LÓPEZ

El diálogo entre tradición y modernidad en la comedia de Bretón de los Herreros como
instrumento para la transformación social. La educación sentimental de la clase media

*The dialogue between tradition and modernity in the comedy of Bretón de los Herreros
as an instrument for social changes. The sensitive upbringing of the middle class* 213-231

RESEÑAS

235-244

EL RETABLO MAYOR DE PINILLOS

JOSÉ GABRIEL MOYA VALGAÑÓN*

RESUMEN

Se estudia el retablo mayor de Pinillos, documentando su autoría por el imaginero Sebastián de Rojas y su policromía por Juan de Rojas y Francisco de Lubiano en el segundo cuarto del siglo XVI. En base a ello se establece la manera de aquél, bastante arcaizante en lo escultórico pero con una gran riqueza, variedad y modernidad en la talla que sugieren un taller con oficiales de diversa formación.

Palabras clave: Escultura siglo XVI, retablo, Pinillos (La Rioja), Sebastián de Rojas, Francisco de Lubiano, Juan de Rojas, grutesco, modelos.

RÉSUMÉ

L'objet de cette étude c'est le retable principal de Pinillos. On découvre et on documente son auteur Sebastián de Rojas, imaginer (sculpteur d'images religieuses) aussi bien que les auteurs de sa polychromie, Juan de Rojas et Francisco de Lubiano, dans le deuxième quart du XVI^e siècle. Sur cette base, on peut décrire ses particularités : assez archaïque pour ce qui réfère la sculpture, mais avec une grande richesse, variété et modernité pour ce qui concerne la taille, ce qui suggère l'existence d'un atelier avec des subordonnés de formation diverse.

Mots clés: Sculpture XVI^e siècle, retable, Pinillos (La Rioja), Sebastián de Rojas, Francisco de Lubiano, Juan de Rojas, grotesque, modèles.

* Académico C. de las RR. AA. de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia.

Dominando la hoyada en cuyas cuestas, en anfiteatro y abrigado del cierzo, se reparte el caserío de Pinillos y algo aislada de él, se halla la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Como tantas otras del Camero Nuevo, y aun del Viejo, es un edificio sencillo del siglo XVI con una nave rectangular de tres tramos casi cuadrados, cubiertos con crucerías estrelladas y de testero plano.

A este testero se adapta un bonito retablo de talla y escultura tras el que se intuye una decoración mural algo anterior. El tal retablo se compone de tres calles y cuatro entrecalles distribuidas en tres bancos o pisos más ático, a base de parejas de pilastras que soportan entablamentos y se frentean por columnas abalastradas destacadas del plano general para formar y flanquear las entrecalles. Tales entablamentos sirven de pedestal a los pisos superiores, pedestal que en el inferior se reduce a una moldura en gola. Todo ello recubierto de abundante decoración tallada. En las entrecalles hay catorce imágenes exentas de santos que hemos de suponer se trata de los doce apóstoles más los evangelistas Marcos y Lucas, la mayor parte de los cuales han perdido sus atributos. Los del ático deben ser san Pedro y san Pablo por la posición de sus manos, aunque en ambos ha desaparecido su símbolo, llevando uno de ellos una espada que parece postiza. Del tercer piso se distingue a Santiago, segundo por la derecha, por su escarcela, sombrero y capa. En el segundo, quedan reconocibles, a los extremos, lo que probablemente son dos evangelistas por su estatura menor, que sugiere debieron estar situados en el primero, además de san Andrés, segundo por la izquierda. En el primero se halla san Juan, más otros tres a mayor escala que éste, san Bartolomé y dos sin atributo, que debieron ocupar otros lugares, a juzgar por lo constreñidos que se hallan en sus casas. En las calles laterales hay relieves alusivos a Santa María e Infancia de Cristo, como son, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, Anunciación, Natividad, Purificación-Circuncisión, Huida a Egipto, Adoración de los Magos y Visitación. La calle central se reserva a la titular, santa María, sedente con un coro angélico, santa Catalina de Alejandría y el Calvario, a ambos lados del cual se disponen sendas figuras de guerreros y bustos de otros dos en tondos, y arriba el Dios Padre bendiciendo en un frontón triangular¹.

Tal retablo quizá estaba terminado o muy avanzado en 1542, cuando, en agosto de ese año, el cabildo y concejo de la villa de Pinillos contrataban

1. Hace muchos años adquirí un libro del concejo de Pinillos en el que se registra su actividad, como son las designaciones de oficiales, los contratos anuales de tabernero, carnicero, panadero o tendero, las cuentas anuales, los padrones de alcabalas o de listados del servicio o los aprovechamientos y penas de pastos del ganado. Este verano decidí hacer una lectura un poco pormenorizada del mismo y me encontré con la sorpresa de que en él se registraban dos documentos que aclaran la autoría del retablo mayor. Por ello, y aunque me prometí no volver a coger el bolígrafo cuando cumplí los ochenta, me animo a escribir estas notas sobre tal retablo mayor que no deja de ser un interesante testimonio de la escultura renacentista en Cameros. Podría añadir que este pueblo me es bastante querido por traerme añoranzas muy agradables de aventuras corridas en él con los magníficos amigos Fermín y Esteban o el original Alejandro.

con el platero Alonso de Fresneda, vecino de Viguera, la confección de una cruz procesional que habría de ser entregada en dos años y que no comenzaría a pagarse hasta haber liquidado la iglesia su deuda con el imaginero Sebastián de Rojas en razón de la confección del retablo mayor o a Juan de Villoslada en su nombre².

La cruz no debió llevarse a cabo, como se dirá enseguida, a pesar de que, de acuerdo con lo pactado, Fresneda dio como fiador de la hechura de la cruz a su convecino Antón Romero el 22 de setiembre de ese año³. Pero sí el retablo mayor.

De Sebastián de Rojas poco es lo que sabemos por ahora. La primera noticia conocida es que en 1529 contrataba el desaparecido retablo de San Sebastián para la iglesia de San Pedro de Viana (Echeverría Goñi, 1990, pág. 229). Era vecino de Logroño y debía tener prestigio en ciertos ambientes de la comarca puesto que en 1541 firma el 31 de marzo la tasación del retablo de Sesma de parte del cabildo y concejo de la villa (Echeverría Goñi, Pedro y Fernández Gracia, Ricardo, 1983, pp. 32 y 54-55) y en 1561 se encargó de apreciar si el retablo mayor de Santa María de Palacio de Logroño valía más que lo pedido por Arnao de Bruselas (Ruiz-Navarro Pérez, Julián, 1981, p. 57). Se le puede identificar con el Sebastián de Rojas que se dedicaba también al comercio y al que, junto con Francisco de Fuentepinilla, movía pleito en 1542 Miguel de Ibañeta, mulatero, al que habían acusado falsamente de robo de dos fardos de lienzos durante el transporte de ellos entre Bayona e Irún⁴. Esta faceta de mercader justificaría sus relaciones con Juan de Villoslada, de poderosa familia de mercaderes establecida en Torrecilla de Cameros y Logroño, a quien había apoderado para cobrar por la obra del retablo de Pinillos, quien, probablemente, había salido como su fiador en esa operación. Estaría emparentado con los Rojas, familia de pintores logroñeses de que luego se hablará, quizás hijo o sobrino de Andrés.

Menos sabemos incluso del platero Fresneda, quien hizo un pie de cruz para Pedroso hacia 1543 (Moya Valgañón, José Gabriel, 2013, págs. 57) y hacia 1563 recibió cinco mil doscientos setenta maravedís de la parroquia de Laguna (Arrue Ugarte, Mª Begoña, 1993, I, p. 145), lo que nos sugiere que su actividad se centraba en la Sierra.

Más de cuatro años después, cabildo y concejo acordaban el 25 de enero de 1547 contratar la pintura y dorado del retablo, que estaba en blanco, con los pintores de Logroño Juan de Rojas y Francisco de Lubiano y con el platero Antonio de Arenillas, el cual había de hacer una cruz procesional similar a la de Almarza. La obra sería a tasación por dos maestros nombrados

2. Libro de actas del concejo de Pinillos [de 1535 a 1545], fols. 103-103 vº

3. Libro de actas del concejo de Pinillos [de 1539 a 1545], fol. 104

4. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid Fechas: 1542 / 1544 Signatura: PL CIVILES, FERNANDO ALONSO (F), CAJA 791,1.

por ambas partes y no comenzarían a cobrar hasta los frutos de 1548 porque los del año actual serían para pagar todavía la obra de talla a Sebastián de Rojas⁵. Esta dilación en los pagos a Sebastián de Rojas sería la causa de que Fresneda considerase la conveniencia de no llevar a cabo el encargo que se le había hecho y acaso ocuparse en trabajos mejor remunerados. Al fin y al cabo, la primicia de Pinillos no ascendía sino a trece mil maravedís anuales (Díaz Bodegas, Pedro, 1988, p. 405) y, si de eso se descontaban los gastos fijos de mantenimiento del culto, por muy altas que fueran las limosnas que se hubieran hecho para su confección y por baja la tasa en que hubieran fijado el precio los maestros encargados de su valoración, las expectativas para el cobro de la cruz habrían de ser bastante largas.

De ahí que cabildo y concejo decidieran simultanejar en un mismo contrato la policromía del retablo con la confección de la cruz procesional, ya que así podrían coaccionar hasta cierto punto a los artífices encargados de ello a que cumplieran con el encargo. Supuesto que Rojas y Arenillas debían ser cuñados⁶.

Este Juan de Rojas debía ser apreciado por diversos artífices o técnicos de la ciudad como el espadero Marcos Lenao que lo nombró cabezalero en su testamento de 1549 (Goicoechea, Cesáreo, 1960, pág. 407), el imaginero Juan de Beogrant o el pintor Pedro de Bustamante, con quien apadrinó a un hijo de aquél en 1546 en la iglesia de Santiago⁷, el artillero Diego de Espinilla, a quien apoderaba en 1561 para sus pleitos con la fábrica de la iglesia de San Vicente de la Sonsierra, probablemente en razón de la policromía de su retablo mayor en que intervino Juan de Beaugrant (Barrio Loza, José Angel, 1984, pág. 156, doc. 71) o el escultor Arnao de Bruselas (Barrón García, Aurelio, 2013, págs. 39-40 y 45)⁸. En su taller se formarían Pedro Ruiz de Cenzano y, probablemente, su hijo homónimo Juan de Rojas (*Ibid*, p. 45).

En mayo de 1544 había firmado convenio con Pedro de Bustamante, su hermano Francisco de Burgos, cura de San Pedro de Logroño, y el pintor de Tarazona Prudencio de Lapuente para pintar el retablo de Sesma, obra de la que este último les traspasaba su parte un mes después (Morte García,

5. Libro de actas del concejo de Pinillos [de 1535 a 1545], fols. 159 vº-161

6. Sabemos que en 1527 se casaban dos hijas del pintor Andrés de Rojas, una con el platero Alonso de Arenillas y otra con el barbero Francisco López, aportando 115 ducados como dote cada una (Brumont, Francis, 1994, pág. 179.), que en marzo de 1533 Juan de Rojas, pintor, junto con Hernando de Mendibe, como cabezaleros de su madre, Leonor Remírez, viuda de Andrés de Rojas, venden a Antonio de Yanguas, mercader, las casas que éste tuvo en la Rúa Vieja en los solares de Rodrigo de Cabredo (AHLogroño, Cristobal Rodríguez, 003, 1532-1533, fols. 511-512) y que en 1535 Antonio de Arenillas entregaba a su cuñada Isabel de Rojas 43.000 maravedís (115 ducados) (Goicoechea, Cesáreo, 1960, pág. 438, sin especificar año).

7. Barrio Loza, José Angel, 1984, pág. 139, doc. 22. Por errata se dice Juan de Bustamante.

8. El autor piensa que el asiduo al taller de Arnao de Bruselas desde 1556 es el hijo homónimo Juan de Rojas pintor al que se referiría también la noticia de San Vicente, pero de todas maneras es de suponer que, si así fuera, lo haría acompañado de su padre.

M^a. Carmen, 1985, 285-310, doc. 25). En enero de 1553, a la muerte de Juan de Goyaz, se encarga, junto con Arnao de Bruselas, del retablo mayor de Santa María de Palacio de Logroño, en el que poco debió hacer, salvo respaldar al imaginero, aunque algo debió colaborar antes con Goyaz, puesto que alguna cantidad percibe ya en 1550 (Ruiz-Navarro Pérez, Julián, 1981, pp. 55, 56 y 59). De por entonces sería su intervención en el retablo mayor de Santa María de Tómalos en Torrecilla de Cameros junto con Arnao de Bruselas, según se infiere del testamento de éste, del que se conservan tres tablas con la Adoración de los Magos y parejas de santas, que Barrón le atribuye con razón, con lo que se convierte en el raro pintor logroñés del renacimiento del que conservamos pintura de caballete (Barrón García, Aurelio, 2019, p. 111). En 1563 había dibujado una traza para el retablo mayor de Subijana de Morillas que fue rematado en diciembre de 1563 en Juan de Salazar (Echeverría Goñi, Pedro Luis, 1999, pág. 26). Tal retablo presenta analogías suficientes como para atribuirle las de los retablos de Ajamil, San Andrés de Lumbreras y Almarza de Cameros. De este último sabemos que, en fecha imprecisa, Juan de Rojas había traspasado su policromía a Pedro Ruiz de Cenzano (Álvarez de Pinedo, Francisco Javier, y Ramírez Martínez, José Manuel, 1981, págs. 10 y 12).

En cuanto a Francisco de Lubiano, vecino de Logroño, otorgó en agosto de 1548 finiquito de los noventa ducados concertados por un retablo de la Quinta Angustia que había pintado para Antonio de Yanguas, regidor de Logroño (Moya Valgañón, José Gabriel, 1995, p. 33 nota). En octubre de 1552 le daba poder el entallador Natuera Borgoñón para cobrar lo que se le debiese en Negueruela (La Rioja) por la hechura del retablo mayor, hoy en Villalba de Rioja, probablemente porque él lo había policromado (Moya Valgañón, José Gabriel, 1969, p. 796 nota 11). En septiembre de 1553 tasaba, de parte del Cabildo de Santo Domingo de la Calzada, la policromía realizada en su retablo mayor por Andrés de Melgar, en cuyo nombre actuaba Juan de Salazar (Martí y Monsó, José, 1898-1901, p. 578; Marcos Rupérez, Nicomedes, 1922, p. 15; Prior Untoria, Agustín, 1950, pp. 107-108; Moya Valgañón, José Gabriel, 1986, pp. 123, 124, docs. 106 y 107). Por entonces estaría policromando el retablo mayor de Grañón. A sus testamentarios se pagó por esta causa en enero de 1556, enero de 1557 y años sucesivos, acabándose de liquidar la deuda en 1561⁹. Sería de la familia de los Lubiano de Vitoria, Fernando Martínez y su hijo Juan de Lubiano, que en 1503 y 1508 intervenían en el retablo mayor de la iglesia y el de la Virgen del Campo de Casalarreina (La Rioja) y, probablemente, el de Villalba de Rioja (José

9. El 23 de enero de 1556 el doctor Andrés Ortiz de Urruño, provisor y vicario general por el obispo don Juan Bernal de Luco, resuelve, en el enfrentamiento entre la viuda y herederos de Francisco de Lubiano y la iglesia de Grañón por los ciento setenta y ocho ducados que se adeudaban a aquél todavía de lo que había pintado en el retablo mayor, que se paguen cuarenta ducados anuales en dos plazos cada año hasta ser pagado el total en 1561. Así se les pagó en nueve plazos entre esos años. (A. Parr. Grañón Varios nº 2, fols. 66-66 vº y fols. 58 a 70. (Cfr. Moya Valgañón, José Gabriel, 1993, p. 158 nota 21 y 1995, p. 33 nota 32).

Gabriel Moya Valgañón, 2012, p. 724). También del menor Hernando de Lubiano, hijo de Juan de Lubiano, difunto, que en 1555 entraba como aprendiz de Arnao de Bruselas en Logroño (Ruiz-Navarro Pérez, Julián, 1981, p. 69). Estuvo casado con Bernardina de Heredia (muerta en 1561), que en 1557 ya había contraído nuevo matrimonio con Pedro de Prado¹⁰. No conozco ninguna pintura de historia de él.

Lo primero que llama la atención al contemplar tal retablo es la riqueza y movimiento que presenta su estructura arquitectónica con lo que queda muy en segundo plano su también aparente modestia. No se trata de un sencillo retablo telón, cerrando el frente recto del presbiterio, al modo de los de Sajazarra o Baños de Río Tobía y más habitual en los de pintura, tal como los de Zorraquín o Torremuña, sino que existe una intencionalidad de atenuar las líneas horizontales y verticales que compartmentan el espacio, pues las casas de las calles son rectangulares. Para lo primero se utiliza el recurso de avanzar las columnas balaustreales que flanquean las entrecalles, rompiendo así la continuidad de entablamentos-pedestales al colocar netos destacando del plano general. Además, las cajas de éstas se cierran en curva por debajo de aquéllos mediante nichos avenerados. Lo segundo lo facilita la presencia de fustes balaustreales ante las retropilastras que se recubren de grutescos, más habituales en fustes lisos. Con ello se facilita el juego de luces y sombras. En cuanto al remate, el escalonamiento entre el banco tercero y el ático se disimula situando sobre las casas extremas de aquél sendas imágenes de guerreros y unas coronas de laurel con medallas entre cintas colgantes rematadas por flameros distintos (fig. 1).

Y se aprovechan los diversos miembros arquitectónicos para recubrirlos con los más varios elementos de talla, ya del tipo grutesco, ya de imaginería.

De imaginería pueden calificarse los numerosos bustos y cabezas de personajes, de bullo unas, otros en altorrelieves, que se disponen en los frisos de entrecalles y calles, uno por cada casa excepto en la central que son dos. Su calidad se ajusta e incluso supera la de las escenas y van acompañados de seres fantásticos enfrentados a ellas que recuerdan los existentes en algunos frisos del retablo mayor calceatense. Estos son de muy vario aspecto, alguno con máscaras humanas en la cabeza, otros recordando canes o más claramente reptiloides, con alas membranosas de dragón o de ave, en fin, alguno cuadrúpedo con aspecto lobuno, pero con las melenas y barbas de que se dota a las quimeras, y todos con colas o apéndices fitomórficos. En dos casos se trata de parejas de sarmientos en roleos rematados en cornucopia. La serie se complementa con otros bustos de perfil bajo veneritas en bajorrelieve situados en los netos correspondientes a las columnas que encuadran las entrecalles de arte más sumario, como de tallista más que de escultor. Así, un total de cincuenta y cuatro individuos masculinos y femeninos aumentan el contenido iconográfico del conjunto, aunque uno quede

10. Finiquito de la pintura del retablo A. Parr. Grañón Varios nº 2, fols. 69 vº- 70.



Fig. 1. Retablo mayor de Pinillos. Vista general en 1990 (foto José Manuel Ramírez).

en la duda si todos los bustos responden al santoral o solamente los de bulto. Otras cabezas de angelitos rellenan los entrepaños entre las veneras y el friso en las entrecalles.

Al mundo del grutesco corresponden los elementos que se disponen en los fustes balaustrales sobre el tambor inferior, cilíndrico, y la parte baja

del superior, troncocónico, que contribuye a destacar más el carácter decorativo de estos soportes sobre su papel portante y cuya variedad sólo admite parangón con sus capiteles, del tipo que Sagredo denomina itálico en sus *Medidas del Romano*, y son todos diferentes, como parecen serlo los dispuestos en sarta en las retropilastras que apenas pueden apreciarse tras los balaustres. En ellas pueden entreverse, a pesar de todo, niños, cabezas de ángeles, águilas explayadas, cuadrúpedos y seres monstruosos, máscaras y trofeos entre otros. En los balaustres se disponen elementos de los más diversos, bien en ristras con un eje claro en la zona bulbosa, bien apilados unos sobre otros en la parte cilíndrica del fuste. Allí se pueden contemplar motivos aislados que recuerdan lo mismo a algunos de los alrededores del 1500 que a otros del pleno renacimiento e incluso del manierismo¹¹. Los temas, abundantes, se mezclan en variedad de composiciones que muestran una gran libertad y variedad, como a capricho. Predominan las cabezas de angelotes, algunas en posturas un tanto inverosímiles, tumbadas o boca abajo, junto con los seres fabulosos híbridos en que se mezclan partes de diversas especies, dando cabida al mundo vegetal e incluso a lo humano en las cabezas, y suelen estar enfrentados, aunque en algún caso se dan la espalda. Son numerosas los elementos o fragmentos de cantería, como trozos de columna, altares o ménsulas, los vasos diversos, la mayor parte cargados de frutas, los niños y otros desnudos además de los bustos de hombres radiados. Menos frecuentes son las aves que, como los monstruos, suelen aparecer encaradas a alguna otra cosa y que en tres casos aparecen picoteando en un vaso, constituyendo casi el único asunto que se repite, las cabezas de carnero contrapuestas, los yelmos, las veneras, los fruteros colgantes o las cintas. Y raros son los arneses vacíos, las máscaras, los paños colgantes, las medallas, la calavera, la cartela o el flamero, lo que contrasta con la cantidad de vasos aludida.

No es imposible que algo de todo ello responda a alguna simbología que se me escapa, fuera de una agrupación arbitraria, aunque posiblemente en los frisos haya alguna velada indicación de como ciertos individuos representados por sus bustos han logrado superar las asechanzas de las malas inclinaciones que sugieren los entes monstruosos.

El retablo de Pinillos debe ser levemente posterior al mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y, aunque sus calidades no pueden parangonarse, no me cabe duda de que de éste hay sugerencias en aquél. La principal quizás sea la estructura con entrecalles, que aparece en los retablos aragoneses ya en Tauste y Aniñón en los años veinte (Serrano,

11. Así, hay algún arnés vacío de los presentes en el *Codex Escurialensis* o en los diseños de Antonio de Monza y Zoan Andrea, como también algún yelmo, cabezas de carnero o copas, motivos presentes igualmente en las obras de los Mendoza de Guadalajara o La Calahorra, junto a desnudos de niños o jóvenes en diversas posturas que traen a la memoria alguna estampa fontaneblina de Fantuzzi, pero que también recogía en sus candeleros Zoan Andrea, como en ellos se puede encontrar la calavera, las máscaras fitomórficas radiadas o las bichas

R., Miñana, M^a. L., Hernansanz, A., Calvo, R., Sarria, F., 1993, pp. 70 y ss.), pero que ya se anuncia en lo tardogótico y protorrenacentista burgalés en los de Lequeitio (Gómez Bárcena, María Jesús, 2006, págs. 23-58), Dueñas, Villamediana ((Portela Sandoval,Francisco José, 1977, pp. 42-45 y 145-148. Cfr. Martínez González,Rafael Angel, 2002, págs. 421-428) y, en La Rioja, el de Ezcaray, entrecalles que están desarrolladas en “romano” en el de Llanes (Morales Saro, María Cruz, 1975, págs. 329-346; Polo Sánchez, Julio J., 2021, pp. 39-57), figuran en la traza presentada en 1533 por Guiot de Beaugrant para Santiago de Bilbao (Barrio Loza, José Angel, 1984, pág. 70) y existen en el de La Puebla de Arganzón (Echevarría Goñi, P., Vélez Chaurri, J. J., 2011, p. 178), por lo que la idea en lo calceatense pudo venir de Bigarny, como alguna otra. Y no hay que olvidar los precedentes de entrecalles que pueden suponer las alas del retablo de la capilla de los Reyes Católicos en la catedral de Granada (Río de la Hoz, Isabel del, 2000, pp. 163-179) o del de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia (Portela Sandoval,Francisco José, 1977, pp. 82-86) o el más o menos contemporáneo desaparecido de Chinchilla de Montearagón (Santamaría Conde, Alfonso, García-Saúco Beléndez, Luis Guillermo, 1981, pp. 107-112). A pesar de esos anticipos, en Castilla es más tardía en general y menos abundante que en Aragón, aunque en los años treinta se construyan con esa disposición los de Montalbanejo (Cuenca c. 1535-36) (Rokiski Lázaro, María Luz, 2010, pp. 293-294 y 344), San Antolín de Medina del Campo (c.1539) (García Chico, Esteban, 1961, pp. 61-64), y luego otros (Tarancón, Becerril de Campos en la catedral de Málaga, Capilla del Obispo en Madrid, etc.).

También puede provenir de lo calceatense lo del ático aéreo, con figuras y elementos fuera del marco general, que en Pinillos no es total, pues la calle central queda cerrada por un frontón, y eso si que originariamente parece ser una idea bigarniana (Capilla de los Condestables de Burgos) que será ampliamente seguida en casi todo el ciclo de retablos riojanos manieristas derivados de lo formentiano, empezando por los de Ochánduri, Villalba y San Vicente de la Sonsierra, y mucho más frecuente en lo castellano, sobre todo en lo burgalés, que en el reino vecino.

De inspiración aragonesa puede ser la presencia de medallas en el ático que se aprecian en el retablo mayor de Cintruénigo (c. 1530) (Morte García, Carmen, Latorre Zubiri, Javier, 2010, *passim*) y en varias obras relacionadas directa o indirectamente con Gabriel Joli (retablos desaparecidos de la Confradía de sastres y calceteros en San Francisco de Zaragoza 1536, mayores de Roda de Isabena 1533-36 y Tierrantona 1538, mayores de Aniñón 1529-31 y de Arnuero (Cantabria) 1537- 42, capilla de don Hernando de Aragón en la Seo de Zaragoza 1550-1552) o el de la Anunciación de la catedral de Jaca (Serrano, R., Miñana, M^a. L., Hernansanz, A., Calvo, R., Sarria, F., 1993, *passim*. Barrón García, Aurelio, 2001, págs. 39-58), mientras suelen ser muy posteriores en Castilla, a pesar de su temprana presencia en el retablo de La Mejorada de Olmedo de Alonso Berruguete (1523-26) (Arias Martínez, Manuel, 2015, pp. 102-105) y su curiosa interpretación en el retablo mayor

zamorano de Villárdiga (Navarro Talegón, José, 1995, pág. 501), inscritas dentro de unos agudos frontispicios triangulares, que, por su aspecto general, habría de fecharse en esa tercera decena del siglo XVI¹². Pero, en general, no abundan en la Castilla del Norte hasta la segunda mitad del siglo¹³, ni en la meseta sur, donde proliferarán con los talleres toledanos¹⁴.

Otro aspecto a que me quiero referir es la multiplicidad de bustos de personajes diversos en los entablamentos. Aunque es infrecuente, no faltan en el pedestal del banco o en algún entablamiento de los cuerpos superiores en varios retablos castellanos¹⁵. Lo que es inusual es la abundancia con que se dan aquí, sustituyendo a las más socorridas hileras de cabecitas de ángeles alados.

Esto me reafirma en la idea que tengo hace tiempo de que en La Rioja o mejor, en el obispado de Calahorra, se entremezclan y funden ideas surgidas de Burgos y Zaragoza por los artífices por aquí establecidos, probablemente a instigación de los promotores que han visto las novedades que se manifiestan en ambos lugares. Pues la posible traza utilizada como modelo para este retablo recoge aspectos de ambos focos como reinterpretando el lenguaje de uno y otro taller. Veremos más adelante como otros ejemplares del obispado recogen las mismas singularidades del retablo de Pinillos, de entrecalles, ático de tendencia aérea, medallas en éste y abundancia de imaginería en forma de bustos en los frisos o pedestales que, conjuntadas, no suelen darse en otros territorios.

La historia de La Anunciación (fig. 2) se desarrolla, como es habitual, en el interior de la cámara donde la Virgen se halla recogida, arrodillada ante un reclinatorio armario sobre el que reposa su libro de oraciones. Está moviendo sus hojas cuando es sorprendida por la aparición del ángel, hacia

12. Será, más o menos, imitado en el de Venialbo (1539-1546) y el más tardío de Palencia de Negrilla (c. 1558), donde se multiplican, como en Santo Tomás de Toro (c. 1543)

13. Retablos mayores de Arnero c. 1538-1540, Arrabal de Portillo c.1540, Quintanaopio c.1543, Yudego (1544), Salas de los Infantes c. 1549, capilla del Obispo en San Andrés de Madrid c. 1548, Boadilla del Camino 1548, ciclo de Domingo de Amberes (Pampliega 1552-1558, Isar 1558-64, Mahamud 1566-73, Melgar de Yus), Marmellar c.1564-74, sacristía catedral de Ávila 1548-53, Asunción de Simancas c. 1550-51, Quintanilla de Onésimo c.1556-60, Geria, Curiel de los Ajos c. 1565, Villalaco c 1576-1578.

14. Es una característica de los retablos, alguno ya desaparecido, de Alarcón c. 1549, Tarancón 1555-60, Villar del Águila c. 1558, Valdemoro del Rey c.1560, Santiago del Arrabal en Toledo 1545-48, San Román en Toledo 1552, Almonacid de Zorita (en Oropesa) 1555-57, Pozuelo del Rey c. 1555, Mondejar c. 1554-56, Maqueda 1554, Fuentelencina 1556, Miraflores de la Sierra 1557-58, Nombela, Mora de Toledo 1560, Villar de Pedroso c. 1560, San Miguel de Brihuega, Colmenar Viejo 1567, Sonseca 1575-79.

15. Retablos del Sagrario en la catedral de Palencia, de la Piedad en San Miguel de Oñate, mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, de la Virgen en Nieva de Cameros, santuario del Yermo en Llodio, mayores de Rozas de Soba, San Pedro de Vergara y Orcoyen (Navarra), Santiago del Arrabal en Toledo, Aliseda de Tormes, Abalos, Agoncillo y Alarcón.



Fig. 2. Retablo mayor de Pinillos. La Anunciación (foto Luis Argaiz).

el que gira su cuerpo y saluda con su mano izquierda alzada hacia él. Éste surge por la derecha, saludando y sosteniendo en la izquierda el bastón con la filacteria “Ave Maria Gratia”. Al fondo, una cama con dosel y un banco sobre un estrado, recubiertos de ricos paños por obra del policromador, y, ante ellos, el consabido jarrón de azucenas, símbolo de la pureza virginal. Varias notas son a destacar en este relieve. La primera se refiere a la propia composición. No es habitual que Gabriel aparezca por la derecha y María quede a la izquierda del espectador en los retablos castellanos¹⁶ o aragoneses de la época ni, para estas fechas, que la Virgen salude con la palma de la mano abierta de acuerdo con el modelo de Roger van der Weyden. Y debe ser esa pintura, grabada como en negativo, la fuente principal de donde Rojas extrae el modelo. Una tabla del Museo del Prado, atribuida al maestro de Sopetrán, es casi una copia de la de Weyden de Munich al revés y en ella se aprecia mejor el parentesco, como la del maestro FVB lo es respecto a la de Dirk Bouts de Cracovia. Pero otros detalles nos llevarían hacia la xilografía de Durero de 1510, invirtiéndola también por supuesto y modificando detalles. La postura en saludo de la mano de María, nos parece un arcaísmo para la fecha del retablo y más acorde con las figuraciones de las últimas decenas del cuatrocientos y primeras del quinientos¹⁷

Pero para la colocación de los personajes ha debido inspirarse en los diseños de Forment en el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada donde repite las posiciones que, a comienzos del siglo XVI, mostró en el retablo mayor del Pilar de Zaragoza y que los escultores de su círculo repetirán en varios retablos de la Rioja Alta más o menos contemporáneos de este de Pinillos¹⁸. Pero este imaginero no está dotado para interpretar movimientos y, de esta manera, la posible inestabilidad del ángel, apareciendo repentinamente que podría insinuar la pierna izquierda surgiendo entre los pliegues, queda totalmente mitigada por la dureza y espesor de aquéllos que, más bien, parecen aprisionarla. Otro tanto cabe decir de profundidades o perspectivas, en que intenta seguir el sistema flamenco sin éxito, desconociendo por completo el italiano. Así que, cama, banco y paramento forman un muro contra el que se apoyan los personajes.

La Natividad (fig. 3) sigue en líneas generales en sus personajes el esquema de una Adoración. La Virgen, a la derecha, aparece arrodillada, orante con las manos juntas, mientras José, simétrico a ella en postura a la izquierda, sujetá el báculo con la derecha y parece saludar con alborozo con su

16. Conozco otros dos casos, los retablos de Fuentebureba, algo posterior a éste, y de la ermita de Castrillo Tejeriego, atribuido a Antonio Vázquez, algo anterior.

17. Se ve en retablos de Gumiel de Izán, Olano, Ezcaray, Lequeitio, Elorrio, Galdácano, Ceánuri, Marquina, La Puebla de Arganzón, santuario de Escolumba, Arenillas de Río Pisueña, tablas de Diego de la Cruz y alguna de Alonso de Sedano, retablo de san Juan y arcosolio de Carranza en Santo Domingo de la Calzada.

18. Castañares de Rioja, Negueruela, ahora en Villalba, Grañón, San Vicente de la Sonsierra, el expliado retablillo de Dueñas en Ochandurri.



Fig. 3. Retablo mayor de Pinillos. La Natividad (foto Luis Argaiz).

izquierda. Tras la cuna donde se halla el Niño, que parece una gamella de fondo curvo situada sobre un banquito, hay dos ángeles en adoración a menor escala y, al fondo, tres pastores. Tal esquema parece fusión de elementos diversos. Los personajes principales, María y José, recuerdan las xilografías nórdicas de finales del siglo XV, como la atribuida a Michael Wolgemut en el *Liber Chronicarum* impreso en Nuremberg en 1493, a la que se adicionan los dos angelitos, cuya extraña menor escala indica su procedencia de la pintura flamenca cuyo sentido de la profundidad no ha sabido interpretarse, mientras los tres pastores parecen de inspiración itálica, singularmente el del centro¹⁹, y pueden verse repetidos en otras composiciones, ya aragonesas ya castellanas, de alrededor de los años treinta o cuarenta²⁰. Pero los personajes principales y los ángeles indican que se ha utilizado el mismo modelo que en el retablo mayor de Santa Columba de Villamediana, puesto en relación con el taller de Juan de Balmaseda (Portela Sandoval, Francisco José, 1977, pp. 145-148).

En esta Natividad ya se advierte la preocupación del imaginero por crear ejes de simetría claros y llenar el espacio con las figuras prescindiendo del ambiente en lo posible. Ello se acusa más todavía en la Circuncisión (fig. 4). El Niño aparece en pie, en un altarcillo redondo apeado en un soporte balastral, sujeto por su madre que lo acerca al oficiante, revestido de ornamentos episcopales, quien lo sujetó con su mano derecha mientras en la izquierda lleva la cuchilla ceremonial. Tras él se asoma un ayudante, mientras que, tras María, queda José que ase un cestillo del que asoman unas aves, clara contaminación respecto a la historia de la Presentación en el Templo o Purificación de María. La realidad es que en la iconografía del final del siglo XV y primera mitad del XVI ambos asuntos son interpretados de forma muy parecida en sus personajes principales por lo que la contaminación no es de extrañar, más teniendo en cuenta su carácter de rito de iniciación para Jesús y el primer vertido de su sangre según uno de ellos. De ahí que en lugar del *mohel*, en muchísimas ocasiones el receptor del Niño y oficiante sea un personaje revestido de obispo, tal y como se efigia al Simeón de la Presentación, al que se convierte en Sumo Sacerdote, o que el neófito sea dispuesto sobre un altar de perfil cuadrado o curvo de soporte balastral²¹ que puede confundirse con una pila bautismal. De hecho, en

19. Por ejemplo, el san Pablo en la Muerte de Ananías de Rafael grabado por Agostino Veneziano.

20. Así figuran el portador de cordero y el del cayado al centro en la Adoración de Gabriel Joly del retablo mayor de Aniñón o en el que se le atribuye en el Museo Nacional de Escultura, procedente de la Mejorada de Olmedo, también, aunque cambiados de posición o vestimenta, en los de Ezquioga, Castil de Lences y Fuentebureba, de seguidores de Bigarny, o en el de Torremormojón, atribuible al taller de Valmaseda, en la capilla de los Pesos de la catedral de Cuenca de Yáñez de la Almedina o la Natividad de Machuca del MNE de Valladolid. El crióforo acompaña a veces a san Joaquín en el Abrazo en la Puerta Dorada.

21. Retablos mayores de Dueñas, Elorrio, Quintanilla de Onésimo, Marchena, retablo Berruguete en Colegio Fonseca Salamanca y en la Presentación de los retablos de San Benito de Valladolid (MNE, A. Berruguete), Gumiel de Izán o Tordehumos.



Fig. 4. Retablo mayor de Pinillos. La Circuncisión (foto Luis Argaiz).

algún caso se figura como tal pila²². En cuanto a las palomas, ofrenda de la Purificación de la Virgen, pueden verse en diversas Circuncisiones²³ llevadas por José u otra persona, cosa que, a veces, sucede también en el arte italiano o el nórdico. Es precisamente respecto a una Presentación-Purificación con lo que más analogías compositivas hallo de nuestra Circuncisión. Se trata de la pintura atribuida al maestro Alejo en el retablo mayor de Villalcázar de Sirga en que coinciden todos los personajes en general, excepto las posturas de manos de María y el oficiante. Este, que podríamos denominar arcaísmo compositivo, casa bien con el tratamiento que se da al rostro del oficiante que tanto recuerda a los de los personajes de estilo “moderno” de Bigarny, sobre todo en el tratamiento de cabello y barbas.

La Huida a Egipto (fig. 5) insiste en varios de los rasgos estilísticos ya advertidos. Contra lo que suele ser más frecuente en la interpretación tradicional del tema, se muestra a san José caminando hacia la izquierda del espectador. Vuelve su rostro hacia María mientras sujetla con esa mano el ronzal del borrico y en la diestra sujetla un garrote apoyado en su hombro del que pende un saco con las pertenencias²⁴. Sobre el animal, al paso, va situada a mujeriegas la Virgen con toca de camino, sosteniendo a su hijo y, tras ella, asoma un ángel. Entre las patas de la bestia, a una escala muy reducida, se aprecia una pareja de bóvidos. Por un lado, la construcción de los paños, un tanto acartonados, nos habla de un maestro formado todavía en el lenguaje del “moderno”. Por otro, la propia composición, con el acompañante detrás, está más cerca de la iconografía al uso en el final de la Edad Media que de la del Renacimiento²⁵. Como es habitual, se deja poco espacio para el posible entorno, cuya ejecución correría a cargo del policromador, al que, probablemente, se le pediría realizase un arbolillo en el que revolotease la cabecita de ángel que aparece en el ángulo superior derecho. Aunque ésta parece colocada posteriormente al desprendérse de alguna casa de entrecalle. Pero en este caso el imaginero se ha tomado la libertad de figurar dos detalles que, si no son estrictamente ambientales si que complementan la escena. Uno de ellos es el tocado de María que, al primer vistazo, al espectador del Pinillos de entonces le hubiera sugerido el

22. Así, en los retablos mayores de Marquina o el santuario de Santa María del Yermo de Llodio.

23. Retablo mayor del santuario de la Encina en Arceniega de Alava, Mazuecos de Valdeginate, Tordehumos, Quintanilla de Onésimo, Montalbanejo, retablo de la Virgen de Los Arcos, de la Anunciación en Belmonte, Berruguete en el Colegio Mayor Fonseca.

24. Marchando hacia la izquierda los representa Israel van Mecken en su grabadito y así aparecen en diversas xilografías germanas parecidas de fines del siglo XV, tal como la que ilustra el *Viaje de Tierra Santa* de Bernardo de Breidembach impreso en Zaragoza en 1498, que pudieron servir de esquema inicial, como la más tardía de Hans Welditz, aparecida en las *Devotissime Meditationes de vita ... Jesu Christi*, impreso en Augsburgo, en 1520.

25. Por ejemplo, en el retablo de Verdú del Mus. Episcopal de Vich, de Jaume Ferrer II, la tabla del retablo de Alpuente (Valencia) en el Mus. Zaragoza, o la del Arana (Burgos), o en el mayor de la catedral de Tudela, de Pedro Díaz de Oviedo.



Fig. 5. Retablo mayor de Pinillos. La Huida a Egipto (foto Luis Argaiz).

viajar. Otro es la pareja de bóvidos entre las patas del asno cuya reducida escala nos hace suponer una mala interpretación de un fragmento de composición nórdica, cuya profundidad perspectiva requeriría esa reducción, supuesto que se trata de un detalle secundario en la historia general. Pues supongo que se trata de una alusión al milagro del trigal, crecido en pocas horas para despistar a los perseguidores, que se le pediría al escultor y éste no tendría otro espacio para resolverlo. Aunque podría también relacionarse con los animales que acompañaban a los viajeros según el Evangelio del Pseudo Mateo (XIX,2) y que en el siglo XV suele reducirse al buey. La yunta acompañante del campesino sembrador o segador no suele ser frecuente en la iconografía, pero al menos conozco dos ejemplos²⁶.

Más reducido es el espacio en que se apretujan los personajes de la Adoración de los Magos (fig. 6), a pesar de que falte san José, ausencia muy frecuente en esta historia en la que interesa destacar ante todo el homenaje que prestan a Jesús las diversas partes del mundo conocido o las tres edades fundamentales representadas por los tres reyes. En bien amplio ambiente se desarrolla en el retablo mayor de la colegiata de Bolea y, sin embargo, falta también el patriarca. Por lo demás, la composición sigue las pautas consabidas con Melchor arrodillado ante el Niño y su Madre, mientras los otros dos esperan detrás con sus ofertas. Ambos están destocándose, mientras dos miembros de sus comitivas, a pie, sujetan por las riendas los respectivos caballos un tanto fogosos. Con ello, los fondos quedan casi totalmente eliminados. La actitud de destocarse en señal de respeto es algo que viene de antiguo, al menos desde la tabla de Roger van der Weyden del Museo de Munich, aunque así sólo suele representarse a uno de los reyes, el más joven, Baltasar (más tarde el moro o negro), no a dos, como también, en las proximidades del 1500, a veces, el Niño, con la curiosidad de los infantes, anda indagando en el presente que aporta Melchor. Pero aquí, a estos aspectos pintorescos, se añade el detalle de las cabalgaduras, menos frecuente, pero que también trae recuerdos nórdicos. Ahora bien, junto a estos aspectos que insistirían en el aferrarse a modelos del pasado por parte del imaginero, está la diríamos muy moderna actitud inverosímil de Baltasar que considero inspirada directamente en el grupo correspondiente del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada o modelo aceptado por los Beaugrant que lo repetirán en varias ocasiones²⁷. Pero todo ello se representa con una dificultad en la comprensión de la perspectiva que se resuelve en desproporciones tales como el tamaño de las cabezas de los caballos o del turbante de Baltasar.

26. Uno, acaso de Juan de Goyaz, en el retablo mayor de la colegiata de Valpuesta, que parece algo posterior al nuestro. Otro, de pintor lombardo, en los frescos de la Chapelle_Notre-Dame-des-Fontaines_de_La_Brigue (Alpes Marítimos) de finales del siglo XV.

27. Retablos de los Reyes de Portugalete y de San Pedro de Vitoria, mayor de Ábalos (aquí es san José) o de El Villar de Álava (en este caso corresponderá al quehacer de Arnau de Bruselas).



Fig. 6. Retablo mayor de Pinillos. La Adoración de los Magos (foto Luis Argaiz).

La Visitación (fig. 7) nos ofrece otro ejemplo de la afición del artifice por la simetría, la isocefalia y la tendencia a llenar todo el espacio con los personajes, tal como se hacía patente en otras escenas. Además de María e Isabel, se representan otras dos mujeres, presuntas doncellas sirvientas, tal como se figura en tantos casos este paso en los siglos XV y XVI. La incomprendión hacia los efectos de profundidad que veíamos en la Epifanía, se revela aquí también en la interpretación del brazo de la doncella que, tras la Virgen, carga un cesto de frutas en la cabeza. Es esta muchacha la que de nuevo nos recuerda la doble herencia de este artifice. De un lado su herencia nórdica, arcaizante, visible en el tratamiento de paños y también en lo compositivo. Las actitudes de las protagonistas traen recuerdos de lo medieval sea de Weyden (Múnich) o incluso a Lluís Borrassá (París), con la mano de Isabel en el vientre de María o el brazo de ésta sobre el hombro de su prima, cercanas a los cuales efigian a las protagonistas diversos artistas hispanos del fin del gótico²⁸. En cambio, las acompañantes están planteadas a la italiana. La postura de recogerse el manto con la mano derecha no es frecuente en lo nórdico o hispanoflamenco, aunque no falte, mientras lo es en lo italianizante, con un ejemplo tan temprano como es el del compartimento con la historia de la Visitación del retablo de la catedral de Valencia de hacia 1509, que se suele adjudicar a Fernando Yáñez de la Almedina²⁹, que se repetirá en pinturas y relieves de diversos retablos castellanos de la primera mitad del siglo XVI³⁰. En cuanto a la portadora del cesto, es motivo que se da con una cierta frecuencia en el ambiente rafaelesco³¹ y que en el mismo retablo valenciano aparecerá en la Presentación del Niño en el Templo que se adjudica a Hernando de Llanos³². Pues, con palomas en la cesta en lugar de frutas, se ve también en numerosas Presentaciones o Purificaciones hispanas de la

28. Diego de la Cruz (Madrid, Museo Lázaro), el Maestro de Miraflores (Juan de Segovia?, Prado, Madrid), Maestro Alejo (Villalcázar de Sirga), Alonso de Sedano (Montenegro de Cameros), Fernando Gallego (Trujillo), Maestro de Manzanillo (Valladolid, Palacio Episcopal). En casi todos los ejemplos reseñados la Virgen aparece a la derecha, como en la tabla de Jacques Daret del Museo de Berlín o en nuestro relieve, aunque en la iconografía al uso se la sitúa con más frecuencia a la izquierda.

29. Cfr. Pérez Sánchez, Alfonso, 1994, pp. 18-19.

30. Alentisque, Zael, Arceniega de Álava, Cenarruza, Elorrio, Ichaso, o el desaparecido de Tierrantona, por ejemplo.

31. Aparece en los frescos de la Estancia del Incendio o de la Salida del arca tras el diluvio de las Logias, en el cartón para la Curación del tullido en la Puerta Hermosa de la serie de tapice de los Hechos de los apóstoles, con versiones grabadas de Ugo da Carpi, Parmigianino, en el Desfile de Sileno de Julio Romano con estampas grabadas en diferentes momentos (1516 y 1531) por Agostino Veneziano o en el Sahumador grabado por Marco Antonio Raimondi con sendas portadoras contrapuestas como soporte.

32. Cfr. Pérez Sánchez, Alfonso, 1994, pp. 18-19.



Fig. 7. Retablo mayor de Pinillos. La Visitación (foto Luis Argaiz).

primera mitad del XVI³³ y se aprecia en alguna Visitación de cronología anterior a la nuestra³⁴ y, sobre todo, en varias del tercer cuarto del siglo XVI³⁵

Al observar la imaginería de bulto redondo o casi (figs. 8 a 11 y 17) lo primero que se aprecia es un relativo mayor esmero en la ejecución de buena parte de ellas respecto a los relieves, aunque no falte el hieratismo, rigidez y sequedad de las formas con la tendencia a elaborar paños de plegados duros, angulosos, a veces con clara tendencia a crear ritmos de crecimiento en uve, lejos de lo que se realiza por los mismos tiempos en Ventrosa, Sazazarra o en Castañares de Rioja. Lo segundo es que parecen acercarse más a las figuras que decoran la portada de Santo Tomás de Haro o a los santos del retablo mayor de la catedral de Palencia, o de los mayores de Dueñas y Lequeitio, tan diferentes entre sí, pero todos impregnados de lo nórdico con atisbos renacentistas, como corresponde a obras realizadas dentro de las dos primeras décadas del siglo XVI. Pues, a primera vista, lo italianizante de las efigies de nuestro retablo, unas más rústicas y desmañadas que otras, se reduce al *contrapposto* en su actitud y al tratamiento de cabezas y rostros³⁶, por lo que volvemos a tener otro argumento para considerar arcaizante al maestro. Por lo demás, las posturas de los diversos apóstoles son bastante repetitivas a base del brazo derecho alzado y un libro sostenido en el izquierdo. Alguna mayor variedad hay en la disposición de los mantos. Llama la atención el reducido canon del supuesto evangelista del segundo cuerpo (fig. 12) y del san Juan (fig.13), que recuerdan los grabados de san Bartolomé y san Felipe del llamado Maestro de San Juan Bautista en el Museo Städel de Frankfurt, de mediados del siglo XV. Incluso nuestro presunto evangelista (san Mateo?) repite postura de brazos y aspecto del manto de ellos.

Más finas son las cabezas situadas en los frisos de las casas de las calles que, como decía, pueden corresponder a santos de devoción local, pero que no es fácil identificar al carecer de atributos. Quizá se efigien aquí parejas como san Cosme y Damián, Servando y Germán, Adrián y Natalia, Acisclo

33. En los retablos mayores de Aniñón, Olivares de Duero, San Martín de Medina del Campo, ahora en Santiago, Tosantos, en el Museo del retablo de Burgos, Arbígano, capilla de la Anunciación de la colegiata de Belmonte, Valdecabras, de Martín Gómez, (que la repetirá también en los más tardíos de Castillejo del Romeral y la capilla Barreda de la catedral de Cuenca), como lo son el de la capilla del Obispo en San Andrés de Madrid o el de El Villar de Álava en la obra de Araoz. Todavía hacia 1575 la representará Pietro Morone en el fresco de la capilla Zaporta de la Seo zaragozana, aunque en este caso imite la figura correspondiente del fresco de la Visitación de Salviati en el oratorio de San Giovanni Decollato de Roma (Criado Mainar, Jesús, 1996, pág. 344 y Morte García, 2004, p. 334, ésta con indicación de estampa reproduciendo a Salviati).

34. Retablos desaparecidos de Chinchilla, Roda de Isábena y Tierrantona en Huesca, capilla de la Piedad de San Miguel de Oñate.

35. Retablos de Belmonte (Cuenca), Ceanuri, Contrasta, Arriola, santuario de Escolumbre en Catadiano, santuario del Yermo en Llodio, Peñacerrada, Marquínez, Genevilla, Lapoblación, Gastiain.

36. Aún en éstos predominan los ojos un tanto rasgados de abolengo nórdico.



Fig. 8. Retablo mayor de Pinillos. San Andrés (foto Luis Argaiz).



Fig. 9. Retablo mayor de Pinillos. San Bartolomé (foto Luis Argaiz).



Fig. 10. Retablo mayor de Pinillos. Santiago (foto Luis Argaiz).



Fig. 11. Retablo mayor de Pinillos. Apóstol del tercer cuerpo (foto Luis Argaiz).



Fig. 12. Retablo mayor de Pinillos. Evangelista segundo cuerpo (foto Luis Argaiz).

y Victoria, Julián y Basilisa, probablemente estén algunos de los santos sanadores más populares como Sebastián, Roque, Jorge, Marina, Apolonia, Águeda, Lucía, y otros como Pelayo, Martín, Cristóbal, Juan Bautista, Mauricio, Félix, Mamés, Justo y Pastor o Tarsicio (figs. 2 a 7).

Pero donde se advierte una gran calidad, lindante con el preciosismo, es en la virgen María titular del retablo (fig. 14), que uno consideraría obra de un taller distinto. Pero, examinando los convencionalismos en el tratamiento de ojos, nariz, boca y demás en comparación con los de otras escenas o figuras aisladas, podemos considerar que ha salido del mismo obrador. Por otro lado, también se advierte la utilización del drapeado anguloso del manto, tan característico. Pero lo más llamativo es la iconografía utilizada, que no parece ser muy frecuente en España³⁷, aunque suele darse en el cuatrocientos y el quinientos italiano. Pues en lugar de estar en pie, como suele ser habitual, en esta Asunción-Coronación de la Virgen la hallamos sedente, entronizada sobre el creciente lunar, y con los pies apoyados en una nube. Bajo esta nube aparece la cabeza de un ángel y, en el entorno, vuelan otros seis angelitos de los cuales los dos superiores parecen acabar de depositar la corona sobre la cabeza de aquélla, corona que se ha perdido. Así se prefigura la iconografía que va a triunfar en la escultura dieciochoesca.

Un término medio en cuanto a calidad podría suponer el altorrelieve que ocupa la casa inmediatamente superior de esa calle central (fig. 15). También se le podría considerar una rareza iconográfica en el conjunto pues, a primera vista, uno pensaría que se trata de otra Asunción, pero de inmediato se observa que es una santa Catalina. Se trata de una mujer joven coronada con un libro abierto en su mano izquierda, a la que flanquean un par de ángeles volantes a una escala levemente menor. Tales ángeles están descorriendo un cortinaje y arriba asoma la cabeza de otro, mientras la santa lleva una espada en su mano derecha que apoya en el busto de un emperador a sus pies. Tras éste, se ve la rueda dentada alusiva a su martirio. Po lo demás, el tratamiento es similar a todo lo anterior, con expresiones y actitudes un tanto serenas e impasibles en los rostros y ademanes y paños espesos de plegados quebrados en ángulo. Ignoro la razón que llevó a colocar aquí tal imagen, pues no parece que santa Catalina haya tenido una especial devoción en Pinillos o al menos no se recoge en ninguno de los raros acuerdos sobre cultos especiales entre concejo y cabildo que aparecen en el Libro de Actas citado. Acaso influiría en ello el maestrescuela que se cita en el texto de uno de los contratos como miembro del cabildo del que no sé otra cosa alguna ni aun siquiera si era miembro del cabildo calceatense o logroñés o de alguna canónica de fuera de la diócesis calagurritana.

37. En la pintura toresana del segundo cuarto del siglo XVI parece darse con cierta frecuencia, en el entorno de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II, junto a otras fórmulas iconográficas. Varios ejemplos recoge Irune Fiz Fuertes (*Una nueva obra de la escuela de Toro en Valderas*, p. 84). De ellos, el más próximo a la nuestra es el del retablo de los Santos Juanes del Hospital del Obispo de Toro. Probablemente, tanto el logroñés como el toresano disponían de dibujo o estampa similares que les sirvieron de fuente.



Fig 13. Retablo mayor de Pinillos. San Juan evangelista (foto Luis Argaz).



Fig. 14. Retablo mayor de Pimilios. Asunción de la Virgen (foto Luis Argaiz).



Fig. 15. Retablo mayor de Pinillos. Santa Catalina (foto Luis Argaiz).

Todavía el retablo nos muestra otra rareza más en lo que se refiere a la iconografía. Se trata de los dos guerreros que aparecen en pie, revestidos a la romana, con sus lanzas y broqueles, a ambos lados del ático (fig. 16). Uno se sentiría tentado de identificarlos con los patronos el obispado, Emeterio y Celedonio, si no fuera porque éstos deben ser los representados en las medallas existentes a su lado en ese coronamiento. Tales soldados parecen sacados de modelos de alguna Resurrección por sus actitudes y no los conozco en ningún otro retablo renacentista a excepción del de Cintruénigo³⁸, que, cuando se hizo, correspondía a la antigua diócesis de Tarazona y sin especial devoción a los mártires calagurritanos, y a dos del próximo Torrecilla en Cameros en su parroquial de San Martín.

Por todo lo dicho hasta ahora hemos de concluir que Sebastián de Rojas es un escultor formado en los ambientes de alrededor de 1500, cuando el lenguaje nórdico imperaba en las formas y los modelos, quizá en el entorno del maestro Enrique en el propio Logroño, quien fuera colaborador de Gil de Morlanes el Viejo (Mateos Rusillo, Santos M., 2001, p. 553; Moya Valgañón, José Gabriel, 2005, p. 27 y 29) y luego de Felipe Bigarny (Río de la Hoz, Isabel del, 2000, pp. 139) lo que pudo facilitar que Rojas conociera la obra de éstos, asimilando algo de su estilo. Y, desde luego, en ese ambiente obtendría el repertorio de modelos iconográficos que exhibe aquí. Pero parece que en el taller existen también muestras, sean estampas, dibujos u otros materiales, correspondientes al lenguaje del “romano”, de lo italianizante, sobre todo del mundo del grutesco, y que no deben faltar las inspiradas en obras contemporáneas, vistas recientemente, tal como el retablo mayor calceatense.

Esta contradicción aparente entre la utilización de fórmulas del cuatrocentismo flamenco en las historias, un tanto pasadas de moda a estas alturas del siglo, frente a la profusión de grutescos y otros elementos de actualidad, no sería la única, si admitimos que todas los miembros del retablo salieron del mismo taller, lo que es muy probable. Por un lado, es evidente un derroche de imaginación e inclinación al estudio, por otro, una torpeza en la interpretación indicativa de manos no muy hábiles por lo general, salvadas ciertas excepciones. Ello será indicio de la existencia de oficiales con distinta capacitación manual en el obrador o, acaso, de la adquisición de piezas en otra oficina, lo que, a veces, se hacía. Pero el contraste entre originalidad y rudeza habría de atribuirse al maestro.

Dentro de lo innovador de este retablo se halla su traza. No sabemos si sería propuesta por los comanditarios o por el propio Sebastián de Rojas, incluso si fue obra de éste. Pero lo que sí parece es que haya tenido un cierto éxito en los ambientes riojanos y de la diócesis. La combinación de entrecalles, escalonamiento del remate, colocación de medallas en éste y sistemática disposición de cabezas de personajes en los entablamentos es

38. Morte García, Carmen, 2010, p. 37 dice que “en ocasiones su significado se puede relacionar con modelos de virtud y rectitud moral”.



Fig. 16. Retablo mayor de Pinillos. Izquierda del ático (foto Luis Argaiz).

algo común en los retablos mayores de Ventrosa (sólo en dos de los frisos), Torrecilla en Cameros, Alesón (sin entrecalles) y San Vicente de Arana, más el de Iciar (Deva) que, aunque de la diócesis pamplonesa entonces, lindaba antiguamente con la zona guipuzcoana de Calahorra, todos más o menos contemporáneos del que estudiamos. Por ello, considero que la traza debió ser elaborada en la Rioja, quizás en Logroño. Ya en la segunda mitad de siglo, aparecerán esas características en la meseta sur (retablo mayor de Tarancón y, con menos fidelidad, en el de Nombela).

El parentesco es muy grande, sobre todo respecto a San Vicente de Arana y Torrecilla, llegando incluso al recubrimiento de los balaustres con grutescos o situar veneras con charnela hacia abajo para que las casas de las entrecalles semejen nichos. No es de extrañar que ya se haya relacionado con éste (Ramírez Martínez, 1993, p. 176). Incluso la imaginería en unos y otros parece muy próxima, salvando las distancias existentes entre los relieves con que se realizan las historias de Pinillos y las figuras exentas o altorrelieves con que se componen las de Torrecilla o de San Vicente. La misma rigidez en las posturas y recuerdo a lo “moderno” en los paños, barbas y cabellos o disposición de los personajes y dificultad para entender la perspectiva del “romano” llevan a sugerir la intervención de un mismo escultor en buena parte de los tres retablos. Y la relación entre Sebastián de Rojas y Juan de Villoslada parece



Fig. 17. Retablo mayor de Pinillos. Calvario (foto Luis Argaiz).

reforzar esa idea, sobre todo en lo concerniente a Torrecilla. Lo que es difícil de discernir es si esa presunta amistad derivaría de haberse ocupado Rojas del retablo de Torrecilla con anterioridad al de Pinillos o, bien, al contrario. Como consecuencia de su obra en Pinillos habría entablado trato con Villoslada, pues, probablemente, la primicia que percibiese en especie por tal retablo intentase venderla en el mercado de Torrecilla.

Hay en San Martín de Torrecilla otro retablo del segundo tercio del siglo XVI en que se rastran recuerdos del de Pinillos. Dedicado a la Virgen santa María, quizá proceda de alguna de las otras dos iglesias parroquiales que hubo en la villa, que, hacia 1700, se engalanaron con sendos retablos barrocos. De estilo más avanzado que el de Pinillos, sin embargo, su imaginero aprovechó para imitar algunas composiciones del nuestro. Así, la Circuncisión o la Visitación, ésta invertida, y, más lejos, la Adoración de los pastores y la Huida a Egipto, en que se repite el tocado de viaje de la Virgen, amén de las figuras de guerreros del ático que ya se han comentado. Ello nos indicaría que nuestro retablo tuvo una cierta aceptación entre los espectadores contemporáneos a pesar de su indudable rudeza que la policromía disimularía un tanto. Esta es difícil de observar actualmente por la suciedad general que recubre el mueble, amén de alguna restauración que sufrió a comienzos del siglo XVIII y después³⁹.

Pero, aun así, son distinguibles algunos trozos en orlas de vestimentas o sobre algunas las conchas de las entrecalles con elementos de esos vegetales, bestias fitomórficas o flameros contrapuestos. A destacar los remedos de brocados y guadamecías de la escena de la Anunciación. Todo ello proporciona una vaga idea del arte de Francisco de Lubiano y Juan de Rojas.

La aparente rudeza de la imaginería no parece haber contrariado el gusto de los clientes. Y la mejor prueba de que la estima hacia el retablo proseguía en Pinillos ciento cincuenta años después es que se decidió conservarlo en lugar de realizar uno nuevo, más a la moda, sustituyendo historias por arquitecturas barrocas, tal y como se realizó en algunos otros lugares y aquí se construyeron los retablos laterales.

39. En el archivo parroquial vimos una documentación en papeles sueltos por la que se contrataban unos retablos colaterales en 1713 y luego su policromía por el pintor Sebastián del Rivero en 1715, quien había de remendar además algunos detalles del retablo mayor y algunas figuras, documentación que supongo se halla actualmente en el Archivo Histórico Diocesano, aunque lo más apreciable de tales refacciones, con colores planos en los entablamiento o cielos añil como fondos de las cajas debe ser de finales de ese siglo.

DOCUMENTOS

1

1542, agosto, 13

Pinillos

El cabildo y concejo de Pinillos contratan la hechura de una cruz con el platero Alonso de Fresneda

Libro de actas del concejo de Pinillos [de 1535 a 1545], fols. 102-103 vº

Sepan quantos esta carta de contrato byeren vieren commo en esta villa de Pinillos, siendo presentes el cabildo de la iglesia de la dicha villa que son el benerable señor Juan Martínez Delgeta, cura de la dicha iglesia, y Sancho González, clérigo y capellán en la dicha iglesia, y presente el honrrado señor Marco Sánchez, alcalde ordinario de la dicha villa, y procurador de la dicha villa Pedro Martínez y rregidores Juan del Saz y Juan Andrés el Viejo y Juan Andrés el Moço y presente Martín de la Cámara y Sebastián Martínez y Juan Martínez, mayordomo de la dicha iglesia, y otros muchos vecinos desta bylla juntos, y presente Alonso de Fresneda platero, obyeron por bien de hacer la dicha contrata siguiente por en razon de que el dicho Alonso de Fresneda platero a de hazer vna cruz de plata para la dicha iglesia de fasta quince marcos de plata dentro de dos años primeros siguientes: Y el dicho cabildo y concejo, en nombre de la dicha iglesia, sean obligados a la pagar de la manera siguiente: que acabado de pagar el retablo a Rrojas imaginario o a Juan de Viloslada en su nombre, le an de pagar al dicho Alonso de Fresneda la dicha cruz conforme a los frutos de la primicia de la dicha iglesia, ansi trigo como corderos, de la condición e calidad que en la contrata que está entre el cabildo e concejo con el dicho Sebastián de Rrojas, que es que se le a de dar el trigo que hubiere desta manera, la mitad de ello a como baliere en esta dicha villa el dia de Todos los Santos, ocho días antes ocho días después, la otra mitad a como valiere en la villa de Torrecilla la semana primera del mes de mayo, en cada un año, contándose/ como dicho es acabado de pagar al dicho Sebastián de Rrojas o a Juan de Viloslada en su nombre el dicho rretablo sin dorar. E para lo ansi complir e guardar el dicho cabildo e concejo, e Juanes de Elgeta, en su nombre en nombre del señor mastresuela beneficiado de la dicha yglesia e de todos los otros beneficiados, e Juan Martínez, maiordomo de la dicha iglesia, y el dicho Pedro Martínez, procurador de la dicha villa, en nombre de la yglesia e de la dicha villa, dixieron que se hobligaban e hobligaron los frutos de la dicha iglesia para los dar e pagar al dicho Alonso de Fresneda platero, según e como dicho es, e hobligaron con sus personas e vienes de lo hazer sano e bueno el dicho contrato e de no tomar otra hobra nenguna fasta ser cumplido este dicho contrato, según e como dicho es, con el dicho Alonso de Fresneda, dando el dicho Alonso de Fresneda sus fianças que ansi tuviere dicho e dize que dará en esta villa o en la villa de Vigera. E ansi mesmo es obligado el dicho Alonso de Fresneda a las dar luego al primer rreçibo de la primera paga E que dará echa la dicha cruz conforme e de la manera de vna cruz que está e tiene en vna iglesia de señor San Bartolomé de la ciudad de Logroño,

fecha tal e tan buena como la que dicha es. E la a de dar en esta dicha villa de Pinillos echa la dicha para el día de santo Domingo del año del señor de mill e quinientos e quarenta e cinco que se cuentan desde el día de santo Domingo primero que viene del año de mil e quinientos e quarenta e tres e de allí en adelante en dos años. La qual dicha cruz a de ser de peso de dize y seis marcos de plata, dos mas que dos menos, a de ser estoriada de la Pasión quattro istorias de la vna parte e quattro de la otra parte e vn Crucifijo muerto de bulto e vien puesto e a la otra parte la imagen de Nuestra Señora de bulto asentada con su hijo en braços./ La qual dicha cruz, después de echa y derecha, a de ser tasada por dos oficiales plateros, el vno nombrado por el dicho cabildo e concejo e el otro por el dicho Alonso de Fresneda, lo que aquellos mandaren e tasaren de las echuras de la dicha cruz aquello se hobrigó el dicho cabildo e concejo a pagar como dicho es. Ansí el dicho cabildo e concejo como el dicho Alonso de Fresneda dixieron que renunciaban todos sus propios fueros e derechos e todas leis que a cada vno de ellos le podía aprovechar Ansí mesmo se hobligó el dicho Alonso de Fresneda de sacar a paz e a salvo al dicho cabildo de qualquiera pena o penas del obispo o sus subcesores o de qualquiera otro juez que quesiere acusar por no sacar liçença para hacer la dicha cruz e quando alguna pena se echase que la pague el dicho Alonso de Fresneda. E ansí mismo se obligó de azer el dicho Alonso de Fresneda a hacer la mançana de la dicha cruz de cobre e dorarla a vista de los/ los (sic) dichos dos oficiales, aquello se page al dicho Alonso de Fresneda juntamente con lo de la cruz como dicho es en la dicha contrata. E porque todo pasa así en pública forma e en efeto mandaron todos los susodichos a mi, Martín Sánchez del Valladar e a Martín de la Cámara escribanos públicos lo asentásemos en este rregistro e de pedimiento de todos los contenidos lo asentamos e escrivimos nuestras propias manos. Que fue fecha e otorgada en esta dicha villa de Pinillos a treze días del mes de agosto año mil y quinientos y quarenta y dos años. Testigos que fueron presentes el dicho Martín de la Cámara y Pero Saz y Martín Sánchez estudiante, vecinos desta dicha villa, y Pero Xalón, vecino de la dicha villa. E firmaron en este rregistro el dicho Juanes Delgeta cura y por rruego del dicho alcalde y procurador firmó en su nombre Martín de la Cámara y por testigos Pedro Sánchez y Pedro Xalón y Martín Sánchez y por regidor Juan Andrés el Moço y por obligado de hacer lo susodicho el dicho Alonso de Fresneda firmó de su nombre.- Juanes Delgeta clérigo.- Alonso de Fresneda.-Martín de la Cámara.-Martín Sánchez.- Juan Andrés.- Pero Pérez.- Pero Xalón.

1547, enero, 25

Pinillos

El cabildo y concejo de Pinillos contratan el dorado y la pintura del retablo mayor con Juan de Rojas y Francisco de Lubiano.

Libro de actas del concejo de Pinillos [de 1535 a 1545], fols. 159 vº-161

En la villa de Pinillos a beynte y çinco días del mes de henero año del señor de mill e quinientos e quarenta e siete años, estando el concejo de la dicha villa de Pinillos junto a campana tañida, según que lo an de huso e de costumbre de se juntar, siendo presentes por alcalde el señor Martín Sánchez de Valladar e procurador Martín Martínez e merino Tomás de Jubera e rregidores Juan del Saz e Juan Hernandez e otros vecinos de la villa a voz de concejo y los rreverendos señores Juanes de Elgeta y el bachiller Pedro González, curas y clérigos beneficiados en la iglesia de señora Santa María de la dicha villa, y siendo presentes los señores Juan de Rrojas e Francisco de Lubiano, pintores, vecinos de la ciudad de Logroño, por si y en nombre de Antonio de Arenillas, platero, vecino de la dicha ciudad, entre los cuales se hizo la contrata siguiente:

Que los dichos curas y clérigos y el dicho concejo y los suso nombrados dieron el rretablo que en la dicha yglesia está blanco en talla a dorar e pintar a los dichos señores Juan de Rrojas e Francisco de Lubiano tal qual está y ellos lo trescibieron e se obligaron con sus personas e bienes a lo dorar e pintar bien e perfectamente, como se requiere y debe de hacer en la mejor ley y arte, desde oy de la fecha, en precio e valor e tasa que mandaren dos maestros oficiales de la dicha harte, sacados e nombrados el vno por la vna parte el otro por la otra.

Con tanto que para en pago del dicho rretablo e obra se les a de dar los frutos e limosnas de la dicha iglesia/ o su valor. Que si la ylglesia los quisiere vender en almoneda que los benda a probecho de la iglesia, que sean acogidos ellos en almoneda para que, si mas dieren de probecho, en ellos se entrege, y esto se entiende los los (sic) frutos del año de quarenta e ocho que escomienza y an de escomençar a dárseles los frutos, porque en este año de quinientos quarenta e siete no se les an de dar frutos porque están adeudados en la tasa de Sebastián de Rrojas, y ansy an de yr corriendo e dándose los frutos e limosnas de la dicha iglesia por todos los años venideros en adelante suçebíamente hasta en tanto que los dichos señores Juan de Rrojas e Francisco de Luviano sean pagados de la justa tasaçón de la dicha pintura e doramiento. Lo qual se entiende que les an de dar los frutos quedando para la obra e sosidios necesarios para la dicha iglesia. E más, que si los frutos de la dicha yglesia no se arrendaren primeramente mas antes se cogieren en nombre de la dicha iglesia y para ella, lo qual queda en libertad e boluntad de los rretores de la dicha yglesia que fueren e concejo. Que si desde san Miguel de cada vn año en adelante vinieren e estubieren los dichos maestros trabajando y obrando en la dicha obra hasta el día de san

Bernavé, que se les de el trigo al precio que hubiere en los meses que trabajaren en tanto que la obra durare. E si no trabajaren e algún trigo/ fasta el dicho día que sean obligados e tomen los dichos Juan de Rojas e Francisco de Lubiano al precio que aquel día valiere en la dicha villa de Pinillos y que como de suso está no se les pueda quitar por el dicho justo precio e dicho tiempo por otra ninguna persona ninguna otra persona (sic) porque ellos tengan con que trabajar de ahí adelante. Otrosi por quanto los dichos Juan de Rrojas e Francisco de Lubiano prestaron caución por el dicho Antonio de Arenillas platero para la cruz y contaron, como de suso está nombrado, dixerón e dicen que ellos se obligan e obligaron que el dicho Antonio de Arenillas hará la cruz de los marcos e peso de plata de la + de Almarça e de aquellas fações e porná la plata e trabajo de ella con tanto que con el dicho Antonio de Arenillas se rrepartirán e rrepartan los frutos de la dicha yglesia por rrata según el ballor (sic) e coste de la + e rretablo por medios o por tercia como les copieren. E que la cruz la dará el dicho Antonio de Arenillas dentro de dos años. E que quando quedase por el dicho Antonio de Arenillas, que ausente está, de complir lo susodicho, los dichos Juan de Rrojas e Francisco de Lubiano se obligaron con sus personas e bienes de hacer la dicha + por mano de buen maestro en la forma susodicha.

Y para balidación de lo susodicho y para lo complir e guardar e mantener en la forma que dicha es, los dichos Juan de Rrojas e Francisco de Luviano/ dieron por sus fiadores y ellos salieron de llano en llano a los rreberendos señores Juan Martínez de Elgeta e el bachiller Pedro González curas y a mi, Martín de la Cámara, escribano de la presente contrata.

Y porque lo susodicho es cierto e verdadero, yo, Martín de la Cámara, escribano público, lo escriví y firmé de mi nombre. Testigos que fueron presentes: Antonio del Saz e Gorgorio Rremirez, vecinos desta dicha villa de Piñillos, y Juan García de Anguiano, criado del dicho señor Juan de Rrojas, los cuales firmaron por testigos, y firmaron los dichos señores curas y Juan de Rrojas y Francisco de Lubiano y el dicho señor alcalde Martín Sánchez del Valladar.- El bachiller Pero González.- Digo que se avía añadir que los dos años de fación de la cruz que arriba dize no a de ser sino dentro de los cuatro años del rretablo con tal aditamenta que para el día de santo Domingo de la Calçada que se haze procesión a la + porque vayan más honradamente que el dicho Antonio de Arenillas daba vna cruz prestada honesta con que salir los dichos curas e concejo. – Juanes Delgeta cura. – Martín Sánchez del Valladar. – Juan de Rrojas. – Francisco de Lubiano. – Juan Garcia. -Antón del Saz.- Pasó por ante mí Martín Sánchez de la Cámara escribano y porque es verdad lo susodicho lo firmé de mi nombre.- Martín de la Cámara escribano.

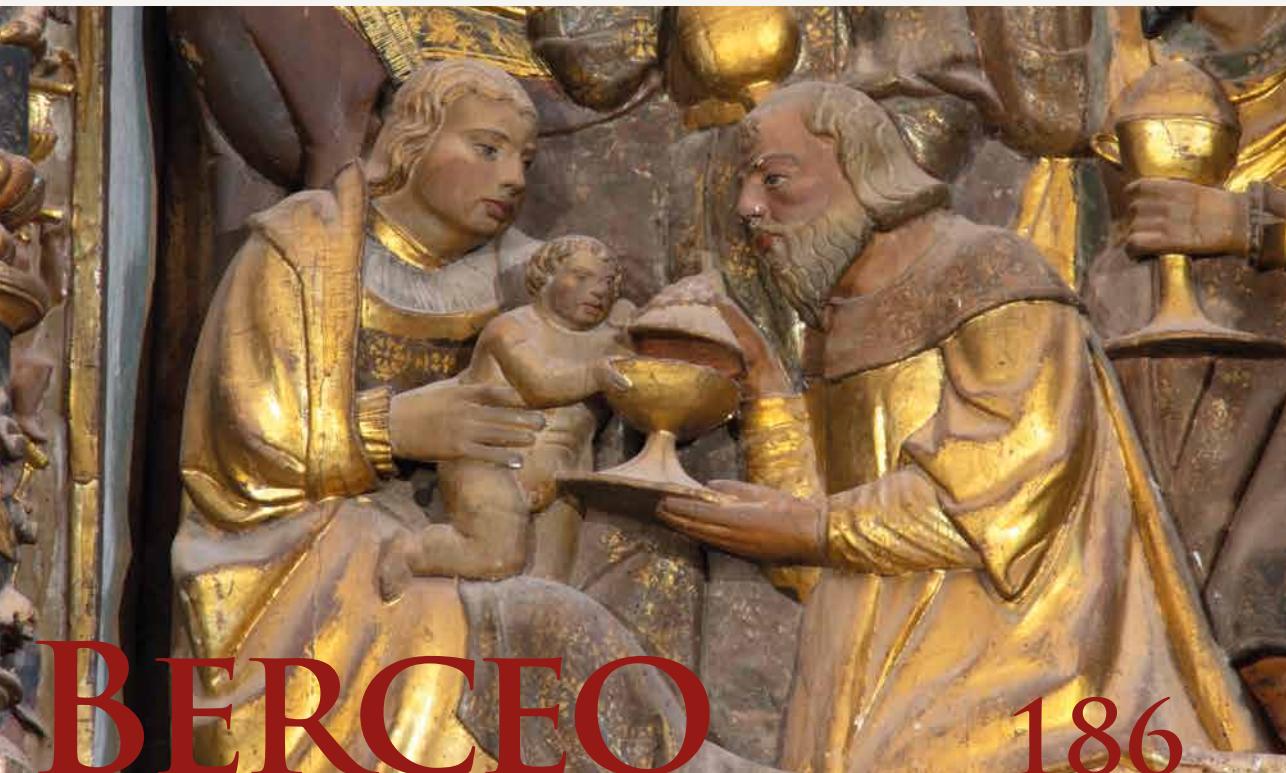
BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de Pinedo, Francisco Javier, y Ramírez Martínez, José Manuel, "El pintor Pedro Ruiz de Cenzano", *Berceo*, 101 (1981), pp.3-18.
- Arias Martínez, Manuel, Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada de Olmedo, *Museo Nacional de Escultura: colección, Madrid*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 102-105
- Arrue Ugarte, M^a Begoña, 1993, *Platería riojana (1500-1665)*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- Barrio Loza, José Angel, 1984, *Los Beaugrant. En el contexto de la escultura manierista vasca*, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- Barrón García, Aurelio, 2001, El retablo mayor de Arnuero. Gabriel Joly, Gonzalo de Rocillo y Simón de Bueras, *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº. 3, pp. 39-58.
- Barrón García, Aurelio, Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense, en Azofra, E. (coord.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Salamanca, 2009, pp. 149-200.
- Barrón García, Aurelio, 2013, Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas", en Boletín el Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, nº. 79, pp. 35-58.
- Barrón García, Aurelio, 2019, Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas, *Santander. Estudios de Patrimonio*, Nº. 2, pp. 65-120.
- Berliner, Rudolf, *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*, 1928, Labor, Madrid
- Brumont, Francis, 1994, Los principales grupos sociales, Historia de la ciudad de Logroño, coord. por José Ángel Sesma Muñoz, Vol. 3, (Edad Moderna / coord. por José Luis Gómez Urdáñez), Ibercaja-Ayuntamiento.
- Criado Mainar, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540 - 1580*, Centro estudios turiasonenses, Tarazona - Zaragoza, 1996, pág. 344
- Díaz Bodegas, Pedro, *Libro de visita del licenciado Martín Gil*, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1988, p. .405.
- Echeverría Goñi, Pedro, 1990, *Policromía del renacimiento en Navarra*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura
- Echeverría Goñi, Pedro Luis, 1999, *Contribución del País Vasco a las Artes Pictóricas del Renacimiento. La Pinceladura Norteña*, San Sebastián, P. L. Echeverría, 1999, pág. 26.
- Echeverría Goñi, Pedro y Fernández Gracia, Ricardo, 1983, Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes, *Príncipe de Viana*, nº 168-170, págs. 29-62.
- Echeverría Goñi, P., Vélez Chaurri, J. J., *Arte religioso en La Puebla de Arganzón, villa de los Condestables*, Tabar Anitua, F. (coord.), *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*, 2011.

- Estella Marcos, Margarita, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América, Nicolás de Vergara, su colaborador*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1990.
- Estella Marcos, Margarita, Cortés, Salvador, Los retablos documentados de Fuentelaencia y Auñón, y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera, *Archivo español de arte*, nº 246, 1989, págs. 131-156
- Fiz Fuertes, Irune, Una nueva obra de la escuela de Toro en Valderas (León), *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, nº. 13, 2003, págs. 281-288
- García Chico, Esteban, 1961, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo III: Medina del Campo*, Diputación Provincial de Valladolid, 1961.
- Goicoechea, Cesáreo, 1960, Artistas y artífices riojanos, *Berceo*, nº 57, págs. 405-446.
- Goicoechea, C., Aspectos de la vida logroñesa en el siglo XVI", *Berceo*, nº 64, 1962
- Gómez Bárcena, María Jesús, El retablo mayor de Santa María de Lequeitio, 2006, *Iberdrola: un siglo de restauraciones del patrimonio histórico-artístico español*, págs. 23-58 .
- Martínez González, Rafael Angel, 2002, Pedro Manso y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Dueñas (Palencia), *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº. 73, 2002, págs. 421-428
- Marcos Rupérez, Nicomedes, 1922, El retablo de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, Vol. 30, Nº. 1, págs. 5-16.
- Martí y Monsó, José, 1898-1901, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón.
- Mateos Rusillo, Santos M. (2001), "La figura del artista-empresario en la escultura de la Corona de Aragón: Gil Morlanes el Viejo". En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Institución Fernán González y Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 551-557.
- Morales Saro, María Cruz, 1975, El retablo de Santa María de Llanes, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 84-85, págs. 329-346
- Morte García, Mª. Carmen, 1985, Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI, *Turiaso*, 6, 1985, 285-310.
- Morte García, Autores: M. Carmen, Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón, *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento / coord. por María José Redondo Cantero*, 2004, págs. 315-340.
- Morte García, Carmen, Latorre Zubiri, Javier, 2010, *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo, historia y conservación*, Gobierno Navarra, Pamplona.

- Moya Valgañón, José Gabriel, 1969, Sobre Bernal Forment y Natuera Borgoñón, en *Summa de estudios en homenaje al Ilmo. Dr. D. Ángel Canellas López*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 795-804, p. 796 nota 11
- Moya Valgañón, José Gabriel, 1986, *Documentos para la historia del arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Moya Valgañón, José Gabriel, 1993, Relaciones e influencias de la escultura aragonesa con la riojana y la vasca en el renacimiento”, en *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1993, 151-159.
- Moya Valgañón, José Gabriel, 1995, Aspectos del arte riojano en tiempo de Navarrete, *Navarrete el Mudo y el ambiente artístico riojano: V Jornadas de Arte Riojano*, coord. por Ignacio Gil-Díez Usandizaga, 1995, Logroño, pp. 25-50.
- Moya Valgañón, José Gabriel, (2005), El influjo nórdico: artes figurativas, *Historia del arte en La Rioja*, coord. por Begoña Arrúe Ugarte; José Gabriel Moya Valgañón (dir.), Vol. 3, 2005 (El siglo XVI), págs. 25-57
- Moya Valgañón, José Gabriel, 2012, Francisco de Lubiano, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico español*, Vol. XXXI. López de Vega - Manfredi Cano, Madrid, 2012
- Moya Valgañón, José Gabriel, 2013, La iglesia de Pedroso (La Rioja) en el siglo XVI, en *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis* / coord. por María Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba Serrano, José Luis Pano Gracia, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Navarro Talegón, José, Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna, en *Historia de Zamora*, Vol. 2, (La Edad Moderna) coord. por Juan Carlos Alba López, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Zamora, 1995, pág. 501.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., Ibáñez Martínez, P. M., *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión. Obras maestras restauradas*, Fundación Argentaria, Madrid, 1994, pp. 18-19.
- Polo Sánchez, Julio J., 2021, Aportaciones al retablo mayor de la colegiata de Santillana del Mar : promoción, autoría y fuentes de inspiración, *De Arte Revista de Historia del Arte*, nº 20, pp. 39-57
- Portela Sandoval, Francisco José, 1977, *La Escultura del Renacimiento en Palencia*, Diputación Provincial, Palencia., 1977.
- Prior Untoria, Agustín, 1950, *La catedral calceatense. Notas para la historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Ramírez Martínez , José Manuel, 1993, *Retablos mayores de La Rioja*, Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, Logroño .
- Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico español*, XXXI. Vol. XXXI. López de Vega - Manfredi Cano, Madrid, 2012.

- Río de la Hoz, Isabel del, 2000, *El Escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Junta de Casilla y León, Salamanca.
- Rokiski Lázaro, María Luz, 2010, *Escultores del siglo XVI en Cuenca*, Diputación, Cuenca.
- Ruiz-Navarro Pérez, Julián, 1981, *Arnao de Bruselas: imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- Santamaría Conde, Alfonso, García-Saúco Beléndez, Luis Guillermo, 1981, *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla: (Estudio Histórico-Artístico)*, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, Albacete, 1981, pp. 107-112
- Serrano, R., Miñana, M^a. L., Hernansanz, A., Calvo, R., Sarria, F., 1993, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza.



BERCFO 186



IER

Instituto de
Estudios Riojanos