Diego Polo. El último pintor del gótico en Navarra

ALBERTO J. ACELDEGUI APESTEGUÍA

Dedicado a mis hermanos
Marta, César, Esperanza y Roberto.

Y a la memoria del maestro puentesino
DIEGO POLO

LA ÉPOCA

La pintura tardogótica se desarrolla en Navarra en uno de los periodos más difíciles e inestables que había vivido, hasta ese momento, el viejo reino.

Cronológicamente este periodo se abre hacia 1470, fecha establecida para el retablo de San Miguel de Barillas[1], y se extiende hasta 1520, fecha de culminación del retablo de San Saturnino de Artajona[2], aunque algunos maestros continúen trabajando hasta finales de la tercera década del siglo XVI, influidos ya por el incipiente Renacimiento en sus últimas obras, muchas de las cuales no se han conservado, buen ejemplo de ello es Diego Polo[3].

[1] S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "El retablo gótico", *El arte en Navarra*, v. I, Pamplona, 1994, p. 216; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, v. I, Pamplona, 1980, pp. 23-24 y M. C. GARCÍA GAINZA, "El retablo de Barillas, obra aragonesa del círculo de Jaime Huguet", *Comunicación en el Primer Congreso de Arte Español*, Trujillo, 1976, inédito. El retablo de San Miguel de Barillas fue un encargo de Carlos Pasquier de Agorreta quien, con anterioridad a ser nombrado señor del lugar de Barillas –en 1466–, había sido copero mayor de la princesa Leonor de Foix –J. YANGUAS Y MIRANDA, *Diccionario de antigüedades del Reino de Navarra*, vol. I, Pamplona, 1964, pp. 90-91–. Por el estilo y sus características podemos clasificarlo como el más temprano del tardogótico navarro.

[2] P. L. ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990, p. 229.

[3] J. R. CASTRO ÁLAVA, *Cuadernos de Arte Navarro (Pintura)*, Pamplona, 1944, pp. 35-43. Diego Polo está activo hasta 1527 –falleciendo cuatro años después– fecha de su último contrato para la parroquia de Legarda, obra que no ha llegado hasta nuestros días.

Tras la muerte de la reina Blanca de Navarra (1441) se produce un largo y sangriento enfrentamiento entre su esposo Juan II de Aragón y el hijo de ambos Carlos, Príncipe de Viana, que implicará a gran parte de la sociedad navarra. Esta última se dividirá en dos bandos, beaumonteses apoyando al príncipe de Viana y agramonteses concediendo su apoyo al monarca aragonés. La contienda se alarga principalmente hasta 1461, fecha de la muerte del Príncipe de Viana bajo la sospecha de envenenamiento por parte de su madrastra Juana Enríquez[4]. Ni la muerte del Príncipe ni la de su padre Juan II acaecida en 1479 terminaron con el problema que seguirá palpitando más allá de 1512, año en que el Reino de Navarra pierde, por la fuerza, su independencia política.

En 1479 es coronada reina de Navarra Leonor de Foix, condesa viuda de Gastón IV de Foix, que venía ejerciendo como lugarteniente del reino desde 1464[5]. La ceremonia de juramento se realizó en Tudela el 28 de enero de 1479, aunque la reina apenas tuvo tiempo de ejercer como tal, pues murió en las casas del deán en la capital ribera el 12 de febrero del mismo año, quince días después de haber sido jurada como reina de Navarra[6].

Leonor lega en su testamento la corona de Navarra a su nieto Francisco Febo, hijo de Gastón de Foix, muerto en 1470, y de Magdalena de Francia. La reina Leonor recomienda a su nieto que si debe luchar por la integridad del reino acuda en demanda de ayuda al rey de Francia, pero no menciona a su hermanastro Fernando el Católico que en estas fechas ya era rey de Aragón y rey consorte de Castilla.

Francisco Febo tenía once años cuando debe hacerse cargo de la corona, por tanto la regencia será ejercida por su madre Magdalena, princesa de Viana, quien entabló negociaciones con Fernando el Católico para mantener la paz en Navarra, siempre asesorada por su cuñado el cardenal Pedro de Foix. El joven monarca hizo su entrada en la capital del reino el 21 de noviembre de 1481 y el domingo 9 de diciembre fue coronado, jurado y ungido en la Catedral de Pamplona con gran solemnidad. En la Navidad de 1481 llegó a Tudela, donde juró los fueros, y poco después partió hacia Olite, donde se reunieron las Cortes del reino el mencionado año. Su viaje por Navarra fue muy corto, pues en febrero de 1482 ya estaba en Bearne.

La historia deparaba a Navarra otro reinado fugaz y otra regia muerte prematura, el joven monarca fallecía en Pau el 30 de enero de 1483 a los quince años, aquejado posiblemente de tuberculosis[7]. Francisco Febo pidió en su testamento ser enterrado en la Catedral de Pamplona, pero fue inhumado en la de Lescar.

[4] L. J. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, *Disensiones nobiliarias*, Pamplona, 1980, pp. 18-20.

[5] E. RAMÍREZ VAQUERO, "Historia de Navarra, la Baja Edad Media", *Temas de Navarra*, v. 8, Pamplona, 1993, pp. 94-95.

[6] J. M. LACARRA, *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, 2000 (2ª ed.), pp. 250-251. Además hemos manejado algunas fuentes bibliográficas antiguas sobre Historia de Navarra: J. de MORET, *Anales del Reino de Navarra*, t. VII, Tolosa, 1891, pp. 50-51; J. F. de ISLA, *Compendio de Historia de* España, Madrid, 1786, part. IV, pp. 273-274 y M. TRINCADO, *Compendio Histórico, Geográfico y Genealógico de los Soberanos de la Europa*, Madrid, 1755, p. 181.

[7] J. M. LACARRA, *Historia del reino de Navarra...;* pp. 254-255. Existen varias teorías sobre la muerte del joven rey, incluso se llega a citar el envenenamiento, pero parece que la más acertada es la apuntada en el texto y recogida en esta obra de José Mª Lacarra.

De nuevo la inestabilidad política llega a Navarra, pues a la muerte de Francisco debe hacerse cargo de la corona su hermana Catalina una joven de trece años. La regencia deberá practicar una cuidadosa y finísima diplomacia ante el acecho de los dos monarcas vecinos. De un lado estaban las presiones y amenazas de Fernando el Católico y sus intentos de casar a su hijo y heredero Juan con la reina Catalina de Foix, por otro lado era notoria la presión en el mismo sentido del rey de Francia Luis XI, hermano de reina regente de Navarra, además estaban los beaumonteses en estrecha relación con el monarca aragonés y, por si todo esto fuera poco, la condición femenina de Catalina, que no causó duda sobre su legitimidad en los reinos peninsulares por la tradición de gobiernos de mujeres en el viejo reino, pero sí en Francia, donde Juan de Narbona reclamara sus derechos al trono navarro. Al fin se decidió casar a la reina niña con Juan de Albret, otro joven de tan solo siete años, no sin las consiguientes algaradas de los beaumonteses en Navarra[8].

A partir de 1485 la regente Magdalena de Francia asocia al poder al padre del futuro esposo de su hija Catalina, Alain de Albret, hombre que sostiene sus intrigas en la corte francesa con respecto al ducado de Bretaña. En octubre de 1491 los estados de Bearne juraron fidelidad a los reyes Juan y Catalina, mientras que las Cortes de Olite de 1493 pedían la venida de los reyes a Navarra para que conocieran a sus súbditos y con este fin hicieron un desembolso de ochenta mil libras, pero se debía esperar el apaciguamiento y beneplácito de los beaumonteses, del conde de Lerín y de su "señor", Fernando el Católico.

El día 12 de enero de 1494 los reyes fueron coronados solemnemente en la Catedral de Pamplona. A la ceremonia asistían los embajadores de Castilla y de Francia, pero las tropelías de los beaumonteses continuaron y las fuerzas del conde de Lerín atacaron con gran crueldad a las guarniciones de Artajona, Santacara y Olite y llegaron a sitiar Puente la Reina. Fernando el Católico pactará con el regente navarro una solución para hacer de Navarra una especie de protectorado castellano a cambio de que el monarca aragonés mantuviera alejado de Navarra al conde de Lerín[9].

En mayo de 1494 los nuevos reyes llegan a Tudela donde son recibidos con toda solemnidad bajo un palio cuyas varas había plateado el maestro Pedro Díaz de Oviedo[10], por lo que le fueron abonados ocho reales y tres groses el día 9 de junio. Sin duda los monarcas debieron ver el magnífico retablo de la Catedral tudelana, recién terminado por Pedro Díaz de Oviedo y todavía sin consagrar. La consagración del retablo se celebró el 11 de junio, festividad de San Bernabé, por el obispo de Filadelfia Guillermo, vicario general del deanato de Tudela y confesor de los reyes de Navarra.

Desde su coronación hasta 1512 los reyes Juan y Catalina intentaron asentar el poder real frente al del conde de Lerín, pero las intrigas de este último

[8] Ibídem, p. 256.

[9] J. M. LACARRA, *Historia del reino de Navarra...*, p. 258.

[10] J. R. CASTRO ÁLAVA, *Cuadernos de Arte Navarro...*, p. 11; M. C. LACARRA, "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV", *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, nº 6 (Anejo 11), Pamplona, 1988, pp. 279-296; F. FUENTES PASCUAL, *Bocetos de la Historia Tudelana*, Tudela, 1958, p. 65.

con Fernando el Católico siguieron hasta culminar en la conquista del reino por parte de las tropas castellanas al mando del duque de Alba –julio 1512–.

La "Santa Liga" –Castilla, Venecia y los Estados Pontificios– presionaba a los reyes navarros para poder cruzar su territorio, en este sentido el 28 de junio de 1512 se pedía permiso a Navarra para que atravesara sus fronteras camino de Francia un contingente militar anglo-castellano, pero el 18 de julio los monarcas navarros firmaron el tratado de Blois con el rey de Francia, en el cual se declaraba a Navarra neutral, de modo que por sus tierras no pudiera pasar ningún contingente militar camino de Francia o de España[11].

El monarca aragonés tenía sus espías en las negociaciones del tratado y al día siguiente de la firma (19 de julio) ordenaba la ocupación del viejo reino. El Papa Julio II expidió en Roma bulas de excomunión dirigidas contra los reyes navarros, bulas solicitadas y pagadas por Fernando el Católico, una de ellas es la *Pastor ille caelestis* y la otra la *Exigit contumanciam obstinata protervitas*. Además mientras Julio II redactaba las bulas encargadas, Fernando se dedicaba a falsificar sin ningún pudor el tratado de Blois[12] para hacer ver una coalición de los reyes de Francia y Navarra contra la "Santa Liga", Castilla y el Papado. Todo ello dirigido a justificar su incursión bélica en Navarra.

Pamplona capitulaba el día de Santiago Apóstol (25 de julio) de 1512, aunque la resistencia se hizo fuerte en algunas ciudades hasta septiembre, de entre todas ellas sobresale Tudela. En 1513 el rey "católico" juraba los fueros desde Valladolid confirmando al marqués de Gomares, quien los había jurado en Pamplona en nombre del rey unos meses antes, como virrey de Navarra[13].

Los reyes legítimos de Navarra permanecieron en su exilio de Bearne, desde donde intentaron reconquistar el reino el mismo año de 1512 y en 1516. Al fin, el 17 de junio de 1516 moría el rey Juan III de Albret y el 12 de febrero de 1517 la reina Catalina I de Foix, dejando la corona en manos de su hijo y heredero Enrique II (1505-1555) nacido en Sangüesa.

La Navarra peninsular fue incorporada a la corona de Castilla en julio de 1515, *guardando los fueros e costumbres del dicho regno*. Al año siguiente se produjo la muerte de Fernando el Católico y poco tiempo después llegará al trono de España el futuro emperador Carlos V (1500-1558).

Durante este periodo los reinos de Castilla y Aragón se habían unido merced al matrimonio de Fernando V de Aragón (1452-1516) e Isabel I de Castilla (1451-1504), el matrimonio de ambos monarcas supuso el germen del gran crecimiento político, económico y geográfico de sus reinos que conducirán a la grandeza y poderío español del siglo XVI.

En cuanto a la demarcación del viejo reino a finales del siglo XV podemos asemejarla casi en su totalidad a la Navarra actual. El reino estaba dividido en cinco merindades (merindad de Pamplona-la Montaña, Sangüesa, Estella, Olite y la Ribera o Tudela), además constituían parte del viejo reino las lla-

[11] E. RAMÍREZ VAQUERO, "Historia de Navarra...", pp. 104-105. El tratado de Blois favorecía al rey de Francia Luis XII, pues le permitía concentrarse en otros frentes bélicos, mientras que la "Santa Liga" no podía atacar por Navarra y por consiguiente Fernando el Católico tampoco.

[12] J. M. OLAIZOLA, *Historia del protestantismo en el País Vasco, el reino de Navarra en la encrucijada de su historia*, Pamplona, 1993, pp. 55-64 y 303-318; J. J. MARKINEZ HERMOSO DE MENDOZA, "Catalina de Foix", *Reyes de Navarra*, v. XVIII, Pamplona, 1987, pp. 191-195.

[13] J. M. LACARRA, *Historia del reyno de Navarra...*, p. 268.

madas "Tierras de Ultrapuertos" con centro urbano en la ciudad de San Juan de Pie de Puerto (actualmente Francia).

En la actual merindad de Estella había varias villas que pertenecían al reino castellano y que hoy son Navarra (Los Arcos, Sansol, Torres del Río, El Busto y Armañanzas). Estas cinco localidades pasaron a estar bajo dominio castellano en 1463 y fueron devueltas a Navarra en 1753[14].

EL AUTOR

En la Edad Media los "hombres de artes" eran conocidos como maestres, maestros en cada una de sus labores fuera esta la pintura, la escultura, etc. Pero a los "hombres de artes" se los integraba dentro de varios gremios, dependiendo de su actividad, de tal manera que otros gremios quedaban a la misma altura y sus miembros eran designados como maestros, ya fueran zapateros, carpinteros, etcétera.

Por tanto cuando hoy nos referimos a un artista medieval debemos tener en cuenta que en su época era considerado un mero artesano a quien se encargaba lo que hoy denominamos una obra de arte. El maestro tenía la obligación de cumplir con su deber cuando firmaba un contrato, pero él no había de disfrutar del prestigio y la gloria de su propia creación que quedaban reservadas para el promotor.

Muy pocos maestros firman su obra en este periodo en Navarra –como Bonanat de Zahortiga[15]– aunque ciertamente la calidad de sus producciones tenía mucho que ver con su volumen de trabajo y de esta manera eran más o menos solicitados, cuestión que también dependía del dinero disponible por el promotor o promotores para realizar la obra[16].

[14] E. RAMÍREZ VAQUERO, "Historia de Navarra...", pp. 106-108. Esta publicación contiene un interesante mapa en la página 107.

[15] Encontramos su firma en el retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de la catedral de Tudela, obra de comienzos del siglo XV, bajo el patronazgo del canciller Villaespesa: S. SILVA, "El retablo gótico", *El Arte en Navarra*, Pamplona, 1994, pp. 213-215 y M. L. MELERO MONEO, "Bonanat Zahortiga: Aproximación al estudio del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)", *Actas III Coloquio de arte aragonés*, Huesca, diciembre 1983, pp. 155-170. Sin embargo, este retablo pertenece al estilo internacional. En los retablos tardogóticos navarros no encontramos ni una solo firma, la única alusión a un autor puede ser una tabla descubierta detrás del banco del retablo de San Saturnino de Artajona y que contiene cinco retratos en medallones, un hombre, una mujer, dos hijas y un hijo, pudiendo ser la representación de la familia de algún pintor ligado a este retablo –tal vez Francisco de Orgaz–.

[16] Poco tiene de artística la forma de buscar el trabajo pictórico en la Edad Media. Normalmente se instalaban talleres en lugares donde se pudiera trabajar por distintas circunstancias: prosperidad económica y social del lugar, culminación de una iglesia, constitución de una gran cofradía, etc. A partir de su ubicación en una determinada ciudad los maestros competían para adquirir contratos, contratos que "ataban" totalmente a los pintores y dejaban casi todo en manos de los promotores, desapareciendo –de alguna forma– la libertad artística y creativa del pintor. En el artículo de J. MOLINA FIGUERAS, "De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista", *Imafronte*, nº 12-13, 1998, pp. 187-206, pueden apreciarse algunos de estos aspectos, concretamente p. 189 y ss. Sobre la forma de vida de los artistas, sus familias y otros datos –relativos a Lleida– , puede consultarse: C. BERLABÉ, "Activitat pictórica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella", *Locus Amoenus*, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, nº 3, 1997, pp. 427-474. Para las condiciones laborales en la corona de Aragón: G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón", *Locus Amoenus*, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, nº 3, 1997, pp. 40-49. Otro trabajo interesante –esta vez relativo a Cataluña– para conocer las cuestiones referidas al patronazgo, devoción, arte y poder en el siglo quince, lo constituye: J. MOLINA FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica* catalana, Universidad de Murcia, 1999. Debemos hacer notar que las vidas y costumbres de los maestros y promotores navarros también debieran ser objeto de investigación.

Merece la pena subrayar que nos estamos refiriendo a la Navarra de finales del siglo XV y comienzos de XVI, no consideramos el resto de reinos, sobre todo extra peninsulares, donde ya habían emergido hacía muchas décadas las figuras de los mecenas que tomaban bajo su protección a los artistas[17]. La Navarra de esta época sigue considerando a estos "artistas" como meros artesanos que se dedican a un oficio dentro de un gremio. Este panorama irá cambiando a lo largo del siglo XVI en España con posturas pioneras como las de Juan de Arfe, expuestas en sus obras.

Centrándonos en la biografía de Diego Polo, debemos comenzar diciendo que desconocemos el lugar de nacimiento de este maestro navarro –tal vez de adopción–, aunque no creemos que fuera la villa de Puente la Reina[18]. Sabemos que mantuvo en la citada villa su taller hasta su muerte[19] y que había trabajado en ella desde los inicios de su colaboración con el maestro Terín[20]. Nuestra hipótesis es que el maestro Polo era originario de Aragón, allí debió de formarse en el entorno del pintor Martín Bernat. Su llegada a Navarra pudo producirse como consecuencia de la asociación con el entallador maestro Terín. Tampoco sabemos su fecha de nacimiento pero intuimos que debía de estar cercana a la de su colaborador –entre 1460 y 1465–[21].

Debió de instalar su taller en Puente la Reina a finales del siglo XV o comienzos del XVI, momento en el que la villa decidió sustituir su vieja iglesia románica de Santiago por la actual –terminada a fines del siglo XVI[22], por esta razón Diego Polo no trabajó, que sepamos, para las parroquias de Puente la Reina[23]. Debió de ser feligrés de la parroquia de San Pedro de Puente la Reina, aspecto que basamos en la presencia de su vicario don Pedro de Sarría como testigo de su parte en el contrato de Legarda, en el que incluso –el citado clérigo– llega a firmar en nombre del maestro puesto que éste no sabía escribir[24].

La colaboración entre Diego Polo y el maestro Terín es notoria desde 1502 hasta 1521[25], principalmente en los retablos de San Miguel de Estella, Eguiarte, Obanos, la Merced de Estella, Lerín y San Martín de Améscoa. Pero el maestro Polo también trabajó en solitario realizando retablos exclusivamente

[17] Ver el último trabajo citado en la nota anterior.

[18] Después de investigar en los archivos parroquiales de Santiago y San Pedro de Puente la Reina –libros de bautismos y defunciones–, no hemos encontrado noticias sobre el linaje de los Polo. Existe un reconocimiento de hidalguía a favor del apellido Polo, datado en Peralta en 1566 – J. M. de HUARTE Y DE JÁUREGUI y J. de RÚJULA Y de OCHOTORENA, *Nobiliario del Reino de Navarra*, Madrid, 1923, p. 433–, aunque no creemos que tenga demasiada relación con el maestro Diego Polo.

[19] En la querella por el retablo de San Juan Bautista de Obanos, al final de sus días, se menciona que Diego Polo era vecino de Puente la Reina –J. R. CASTRO ÁLAVA, *Cuadernos...*, pp. 35-38–.

[20] P. ECHEVERRÍA GOÑI, *Mecenazgo artístico...*, pp. 146. Esta colaboración se da entre los años 1502 y 1521.

[21] C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín, un escultor activo en Navarra en torno al 1500", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 539-540.

[22] J. M. JIMENO JURÍO, "Puente la Reina. Iglesia de Santiago. Del Románico al Renacimiento", *Príncipe de Viana*, nº 218, Pamplona, 1999. Al concluirse las obras de la parroquia a finales del siglo XVI, los muebles litúrgicos comenzaron a realizarse a partir del siglo XVII, obviamente, en estilo barroco.

[23] Además de la reseña sobre la parroquia de Santiago debemos considerar que la parroquia de San Pedro, de la misma villa, –de la que seguramente Diego Polo era feligrés– era una iglesia pequeña, de una sola nave, que sería totalmente reformada en el siglo XVIII merced al legado del indiano Miguel Francisco de Gambarte –G. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. V**, pp. 526-532–.

[24] J. R. CASTRO ÁLAVA, *Cuadernos...*, p. 43.

[25] P. ECHEVERRÍA GOÑI, *El mecenazgo artístico...*, pp. 146-147 y C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín, un escultor...", pp. 539-550.

pictóricos. Este es el caso del retablo de San Lorenzo de Muniain de la Solana[26] –del que solo se conserva la tabla central–, obviamente sabemos que se trata de un retablo íntegramente pictórico por el buen tamaño de la tabla conservada y por la iconografía de la misma que nos presenta al Santo con su atributo –la parrilla–, de lo que deducimos que la citada tabla estaba destinada a presidir un retablo. Esta obra debió de realizarse en la primera década del siglo XVI, años en los que Diego Polo colaboró con el maestro Terín en varias obras en la ciudad de Estella y su merindad[27].

Entre 1510 y 1515 Diego Polo debió de contratar el retablo de San Julián de Nagore y las "tablas"[28] de Ayechu. Ambas obras denotan una cercanía geográfica –Nagore está situado en el valle de Arce y Ayechu en el vecino valle de Urraul Alto-, tal vez debamos deducir de ello que una de estas obras fue encargada al ver sus mentores la realizada en la localidad vecina –por lo que podríamos denominar un efecto de proximidad–. En esta época Diego Polo comienza a dejar ver en su obra influencias del incipiente Renacimiento, las más destacables –que ya comentaremos en profundidad–, aparecen en las cátedras de los Evangelistas y en algunos pavimentos del retablo de San Julián de Nagore.

Fig. 1. Tablas de Ayechu embutidas en mazonería barroca

[26] La tabla está documentada en el propio Museo Diocesano –donde se encuentra actualmente– y en: M. C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo…*, vol. II*, p. 45.

[27] C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín…", pp. 543-546.

La última epata de Diego Polo se desarrolla en el valle de Ilzarbe, donde reside y tiene su taller[29], así en 1519 recibe el encargo de realizar el retablo mayor para la parroquia de San Juan Bautista de Obanos, donde colaborará con el maestro Terín[30], obra que supondrá el final de su carrera y que le acarreará disgustos hasta su muerte. A comienzos de los años veinte, entre 1520 y 1525, situamos el retablo de los Santos Juanes para la parroquia de Muruzábal[31], donde aparecen gran cantidad de recursos renacentistas –destacando los grutescos de las tablas del cuerpo del retablo–. Todavía con el retablo de Obanos sin terminar, Diego Polo firma su último contrato conocido –al menos por el momento–, en este caso con los parroquianos y primicieros de la parroquia de Santa María de Legarda –en 1527–, aunque no se trata de realizar un nuevo retablo sino de terminar uno ya iniciado[32].

En octubre de 1528 comienzan los problemas ante la querella presentada por los de Obanos contra Diego Polo por el incumplimiento del periodo para concluir el retablo que había sido establecido en cinco años en el contrato de 1519. En febrero de 1529 se inicia la revisión del retablo y la señalización de sus imperfecciones, en el litigio testificarán muchos artistas del momento, a favor de ambas partes, maestre Terín y su hijo Miguel, Juan del Bosque, Menaut de Oscariz, Francisco y Juan de Orgaz, etc. El fin de tan largo entuerto parece llegar cuando se promulga una sentencia por la cual Diego Polo deberá tener terminado el retablo de San Juan Bautista de Obanos para el día de la Virgen de agosto de 1530 –15 de agosto–.

Pero en febrero de 1531, Miguel de Veramendi, procurador del pintor, pide que se revise de nuevo el retablo por ser la anterior tasación muy negativa para su parte. Aunque se realizaron nuevas tasaciones y revisiones el asunto concluyó en mayo de 1532 con la confirmación de la sentencia de la corte de 1529[33].

En el año 1529 otra preocupación se unió a las ya existentes en el taller de Diego Polo, nos referimos al litigio que se comenzó contra los lugares de Alloz y Lacar por el precio de un retablo que, los citados parroquianos consideraron muy alto[34]. En el referido litigio hubieron de declarar compañeros como su amigo Terín y promotores como Juan de Eguía, para el que ya había trabajado. La resolución final consistió en bajar el precio marcado por Polo al comparar su obra con otras que, según los testigos, eran mejores y costaron menos, sobre todo –hablando únicamente de calidad–, Juan de Eguía se referirá al retablo de la Piedad o Real de la catedral de Pamplona, obra promo-

[28] Denominamos "tablas" a lo que en su día seguramente fue un retablo gótico, pero que hoy solo conserva cuatro de sus tablas –en un pésimo estado- embutidas en una mazonería barroca –de dudoso gusto–. Ambos elementos artísticos fueron ensamblados modernamente.

[29] Tradicionalmente se ha adscrito a Puente la Reina dentro del valle de Ilzarbe o Valdizarbe –llegando incluso a afirmarse que era su capital–. Por nuestra parte creemos que esta adscripción tan solo es válida geográficamente, pues institucionalmente Puente la Reina se reconocía como villa *exenta de merindad y dueña de la suya propia*, las relaciones nunca fueron muy fluidas con el resto de localidades del valle y, lo que es más importante, el cargo de arcipreste de Valdizarbe solía estar reservado para el vicario de Obanos o Enériz, pero no para el de Puente –A. ACELDEGUI APESTEGUÍA, *Alcaldes y Regidores...*, pp. 9 y ss–. Aunque esta última teoría debe ser estudiada de manera más profunda.

[30] C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín, un escultor...", p. 548.

[31] Este retablo se había situado en tono a 1512 por su vinculación con la familia de los Escolar de Muruzábal, pero como puede apreciarse en su estudio creemos que es una obra posterior.

[32] Ver Apéndice documental de esta obra, concretamente documento número 2.

[33] Todo acabó dando validez a la sentencia citada de 1529, por la que se obligaba a Diego Polo a terminar el retablo para el día de la Virgen de agosto del año siguiente –1530–.

[34] AGN, faxo 5, nº 3. Escribano Miguel de Arbizu, 1529.

cionada por los monarcas navarros Juan III de Albret y Catalina I de Foix en honor de su madre la princesa de Viana –Magdalena de Foix–[35].

Finalmente mencionaremos que Diego Polo debió de casarse pues tenía un hijo llamado Martín, quien en febrero de 1532 testifica que su padre había recibido ciento cincuenta florines de los parroquianos de Obanos. Creemos que el maestro Diego Polo falleció en Puente la Reina entre junio de 1531 –última fecha en que algunos pintores prestan declaración a petición suya– y febrero de 1532 –cuando su hijo Martín es reconocido documentalmente heredero del maestro Diego Polo *...Martín Polo, fijo y heredero del dicho maestre Diego Polo*[36]–. Martín Polo no siguió con la actividad de su padre y no sabemos qué fue del taller de éste en Puente la Reina, aunque intuimos que los restos mortales del pintor fueron enterrados en la parroquia de San Pedro de Puente la Reina, donde, tal vez, todavía descansen.

PROBLEMÁTICA DEL ESTUDIO DE SU OBRA

Existía, hasta ahora, una gran problemática de cara a estudiar las posibles obras de este pintor puentesino. Por un lado, sabíamos que había realizado algunos retablos –desaparecidos–, de los que únicamente se conservan los contratos. Así en 1519 Diego Polo contrata, ante el notario Pedro de Artazu, el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Obanos[37] y ocho años más tarde, en 1527, se firma el segundo y último contrato conocido –al menos hasta ahora– de Diego Polo, concretamente con los primicieros de la parroquia de Legarda, aunque este documento tiene la particularidad de que se trata de un contrato por el que ha de terminar un mueble que había sido iniciado años antes[38]. Por otra parte conservamos un retablo, el de los Santos Juanes de Muruzábal, atribuido a Diego Polo, aunque careciendo de fuente documental[39], atribución que otros autores han puesto en duda[40].

Dada la situación citada y ante la imposibilidad de hallar nueva documentación que mencione al maestro puentesino, debemos acudir a otras obras que lo ponen en relación con el maestro entallador Terín[41]. Conocemos la colaboración entre ambos maestros, que llegaron a formar una perfecta compañía. El maestro Terín se encargaba de la mazonería y de las tallas, en tanto que Diego Polo ejecutaba los dorados y las escenas pintadas. Así se constata su colaboración –entre 1502 y 1521– en retablos como los de San Miguel de Estella, Eguiarte, Obanos, la Merced de Estella, Lerín y San Martín de Amescoa[42]. Pe-

[35] J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos...*, vol. II, pp. 665-666 y J. Martínez de Aguirre, "Retablos Góticos...", pp. 120-121.

[36] J. R. Castro Álava, *Cuadernos...*, p. 38.

[37] J. R. Castro Álava, *Cuadernos...*, pp. 39-41 y Apéndice documental de este trabajo, doc. 1. Contrato que traería grandes quebraderos de cabeza al maestro Diego Polo, ante la querella con los primicieros y la parroquia de Obanos que arrancó en octubre de 1528 y no concluyó hasta después de la muerte del pintor de Puente la Reina.

[38] J. R. Castro Álava, *Cuadernos...*, pp. 41-43 y apéndice documental de este trabajo, doc. 2.

[39] A. Díez y Díaz, *Puente la Reina y Sarría en la historia*, Sarría, 1977, p. 168 y *Valdizarbe*, T. C. P., nº 261, p. 21. Aunque tal vez de manera fortuita, Díez y Díaz acierta de plano en la asignación.

[40] M. C. García Gainza y otros, *Catálogo...*, vol. V**, pp. 314-314, nota 10. En el catálogo monumental llega a afirmarse que Diego Polo era un pintor *de pintar a lo romano* y, como *no se ve atisbo del incipiente Renacimiento en el retablo* se considera que la afirmación de Alejandro Díez y Díaz es muy dudosa.

[41] P. Echeverría Goñi, "El mecenazgo artístico...", pp. 146-147 e Íd., *La Policromía...*, p. 229.

[42] Ibídem.

ro, nuevamente, nos encontrábamos con el mismo problema, todas las tablas pintadas han desaparecido y ni una pequeña muestra ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo contábamos con un selecto grupo de tallas realizadas por el maestro Terín y que eran los únicos restos que se había conservado de aquellos retablos tardogóticos. Esta circunstancia y las nuevas investigaciones sobre el maestro Terín[43] nos animaron a comparar sus obras con las tallas que aparecen en el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal que atribuimos a Diego Polo.

En efecto, este retablo es una obra mixta de escultura y pintura. Prescindiendo del Crucificado de la parte superior, que es un poco más tardío, debemos fijarnos en las tallas de los titulares del retablo –San Juan Evangelista y San Juan Bautista– situadas en el centro del mueble. Comparando estas dos tallas con las obras del maestro Terín llegamos a la conclusión de que ambas fueron ejecutadas por él y que, por tanto, las pinturas deben ser obra de Diego Polo, dada su intensa relación artística. Todavía se ve reforzada esta teoría si recordamos que Diego Polo residía en Puente la Reina y que realizó –a partir de 1519– el retablo de la vecina villa de Obanos –con la colaboración del maestro Terín–, teniendo en cuenta que la villa de Muruzábal se halla a un par de kilómetros de la de Obanos y a unos cuatro de Puente la Reina, en el valle de Ilzarbe. Creemos que esta hipótesis es correcta y, por tanto asignamos al pincel de Diego Polo el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal.

A su vez, cotejando el estilo que muestra el maestro Polo en el mencionado mueble, atribuimos a su mano, por primera vez[44], el retablo de San Julián de Nagore, la tabla de San Lorenzo de Muniain de la Solana y las tablas de Ayechu. Obras que pasaremos a estudiar seguidamente.

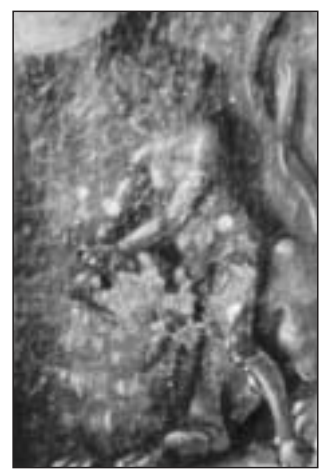

Fig. 2. Grutesco. Niño con león. Detalle de la cátedra de San Mateo. Banco del retablo de San Julián de Nagore

[43] C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín, un escultor activo en Navarra en torno al 1500", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 539-550.

[44] El equipo redactor del Catálogo monumental no cita al maestro puentesino, pero al analizar el retablo de Nagore lo relacionan con la tabla de San Lorenzo, procedente de Muniain de la Solana, conservada en el Museo Diocesano de Pamplona –M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. IV*, pp. 112-114–. Otro tanto ocurre con M. S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "La Pintura...", *Arte...*, vol. I, pp. 219-220, aunque en este caso haga derivar estas dos obras del gran núcleo de Pedro Díaz de Oviedo, teoría no del todo acertada.

TABLA DE SAN LORENZO DE MUNIAIN DE LA SOLANA (MUSEO DIOCESANO DE PAMPLONA)

No podemos entrar a estudiar la estructura de este retablo ni su iconografía, dado que únicamente nos queda una tabla, que debió de ser la principal[45]. Suponemos que dentro del plan iconográfico del retablo debían recogerse episodios de la vida de San Lorenzo e, incluso, podemos pensar que debieron de pintarse algunos santos –como en el retablo de Nagore–, tal vez San Sebastián –dada su gran devoción en la época y considerando que Muniain tenía una ermita medieval dedicada a este santo–[46].

Centrándonos en la tabla de San Lorenzo de Muniain de la Solana, lo primero es ajustar su cronología. Como dijimos en la biografía del maestro esta obra debe inscribirse dentro de la primera etapa. En concreto hacemos alusión a la etapa en la que colabora frecuentemente con el maestro Terín en Estella y su merindad[47], entre los años 1502 y 1510.

Pasando a estudiar el esquema compositivo de la tabla, vemos que ocupa su centro una monumental imagen de San Lorenzo sedente sobre un gran trono. El santo apoya los pies en un estradillo que se remata de manera semicircular, debajo del cual pueden verse algunas de las típicas baldosas del alicatado tardogótico. San Lorenzo viste un alba y, sobre ella, una preciosa dalmática –propia de los diáconos– ornamentada, en el cuello y mangas, con motivos dorados y estampada toda ella con grandes brocados. Apoya en el suelo una gran parrilla –atributo de su martirio– que sostiene con su mano izquierda, mientras que la derecha descansa sobre un libro que apoya en su pierna. Luce la típica tonsura diaconal, divisándose sobre ella el nimbo dorado realizado mediante técnicas de embutido –señal de la influencia aragonesa del maestro Polo–. Tras el nimbo, el respaldo del trono se ha convertido en un gran tapiz ornamentado con elegantes brocados, que hace juego con la dalmática del santo. A ambos lados de la escena principal se abren dos vanos entre columnas, columnas donde se intenta plasmar, todavía torpemente, modelos renacentistas y que recuerdan a las utilizadas por Francisco de Orgaz en las escenas de la vida de San Saturnino del retablo de Artajona. Por ambos vanos se asoman dos ángeles en actitud orante, detrás de cuyas figuras aparecen abundantes brocados que contribuyen a dar a la escena gran sensación de riqueza y barroquismo.

En cuanto a la fuente escrita que sirve de base a esta iconografía, la Leyenda Dorada menciona la parrilla: *Acto seguido trajeron una gran parrilla, desnudaron a Lorenzo, tendiéndolo sobre ella, pusieron bajo el enrejado montones de brasas en tanta cantidad que los carbones encendidos llegaban hasta tocar la carne del mártir; luego, con horcas de hierro, hacían presión sobre su cuerpo y lo removían para que el contacto con el fuego fuese permanente...*[48].

[45] Este mueble no debió de ser el retablo mayor de la parroquia de Muniain de la Solana, iglesia que estaba –y está– bajo la advocación de la Virgen María.

[46] San Sebastián era abogado contra las pestes y enfermedades humanas y, en efecto, en Muniain de la Solana, encontramos una ermita –bajo la advocación de este santo– muy reformada en el siglo XVIII, pero de indudable origen medieval –M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. II*, pp. 44-46–.

[47] C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín...", pp. 542-543.

[48] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, vol. 1, pp. 461-472, concretamente p. 465.

Fig. 3. Tabla de San Lorenzo de Muniain de la Solana. Detalle del ángel izquierdo

El segundo atributo que apreciamos en la escena, el libro, representa a los Evangelios cuya inclusión se explica considerando que los diáconos eran –y son– los portadores y custodios del libro de los Evangelios[49].

[49] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. 4, pp. 255-261, concretamente pp. 257-258.

Desde luego no encontramos ninguna fuente grabada que sirviera de inspiración a la tabla de San Lorenzo, pero esto será una constante en la obra de Diego Polo. No se localizan grabados –al menos nosotros no lo hemos hecho– que sirvan de base para su obra, a no ser repertorios de grutescos, en los que debió de basarse en sus últimos trabajos, rasgo algo extraño para un maestro, por lo demás, profundamente gótico.

Puesto que esta obra, como las siguientes, las atribuimos a un mismo pintor dejaremos el estudio de su estilo, que trataremos conjuntamente en el último apartado.

EL RETABLO DE SAN JULIAN DE NAGORE

Historia

El retablo de San Julián de Nagore debe situarse cronológicamente a mediados de la segunda década del siglo XVI. En él vemos cómo el estilo de Diego Polo ha avanzado con respecto a Muniain de la Solana y no está tan apegado a las formas góticas, introduciendo además algunos elementos del primer Renacimiento que iremos citando.

A pesar de que en la tabla central y, concretamente, en la hoja de la espada que porta San Julián apreciamos un pequeño escudo con dos minúsculos leones rampantes, creemos que los promotores del retablo de San Julián de Nagore son los parroquianos –clero y laicos– de la propia localidad, como en el caso de Obanos, Muniain de la Solana o Santa María de Legarda. Esta teoría se apoya en dos puntos. En primer lugar, la parroquia de Nagore está dedicada a la advocación de San Julián[50] –santo a quien también se le dedica el retablo–, lo que hace lógico que sea la propia población la que encargue y costee el mueble. En segundo lugar, la situación del escudo –en un lugar tan poco visible– nos hace pensar que se trata de un mero ornamento, de la misma manera que ocurre en la escena del Lavatorio de Pilatos del retablo mayor de Tudela con los escudos de las vidrieras.

Debemos advertir que es muy difícil hacer un estudio sobre su estructura, puesto que ya en el siglo XVIII –en 1777– el vicario de Nagore –Diego de Iñigo– decidió comprar la mazonería del que había sido retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Huarte[51] y sustituir con ella a la antigua y original mazonería gótica del retablo de San Julián. De esta manera gran parte del mueble llegó hasta nuestros días embutido en una traza barroca, de la que fue liberado en la restauración de 2000. Además, en esta reestructuración del siglo XVIII no se colocaron en el nuevo retablo todas las tablas originales. Las dos grandes santas de cuerpo entero –Santa Catalina y Santa Eulalia– y dos tablas del ciclo de la vida de San Julián debieron de quedar almacenadas en algún lugar, hasta que en los años cincuenta del siglo XX fueron enmarcadas junto con otras dos pinturas posteriores en un retablito de traza rectangular.

[50] M. C. García-Gainza y otros, *Catálogo...*, vol. IV*, pp. 112 y ss.

[51] J. J. Azanza López, A. Orbe Sivatte y F. J. Roldán Marrodán, *Las Parroquias de Huarte. Historia y Arte*, Pamplona, 1999, pp. 68-83, concretamente p. 76. El abad o vicario de Nagore pagó por la obra 150 pesos, los gastos de desmonte y traslado corrieron también a cargo de la parroquia de Nagore.

Debemos aclarar que en este último retablito que hemos citado –desmontado también en 1999– únicamente aparecían las tablas de las dos santas y una tabla mutilada de la vida de San Julián, habiéndose perdido la otra que, como veremos, debió de existir necesariamente.

Descripción

No nos detendremos en la estructura de los retablos que acabamos de citar –el reestructurado en el siglo XVIII y el del siglo XX[52]-, ni tampoco en la reconstrucción que se ha hecho tras la restauración de 1999-2000[53]. Únicamente diremos cómo era, a nuestro juicio, la estructura original del retablo.

Comenzando por el banco, no tenemos la seguridad de que existiera un sagrario o casa central por lo que únicamente intervendrán en nuestra reconstrucción las cuatro tablas de los Evangelistas sentados. Comenzando –de izquierda a derecha– nos encontramos con la imagen de San Lucas, sedente, escribiendo su Evangelio en un libro. El Evangelista se encuentra orientado hacia la izquierda –otro tanto ocurre con San Juan, mientras que San Mateo y San Marcos están orientados hacia la derecha, con lo que se consigue que los cuatro Evangelistas miren hacia el centro del retablo–, todos aparecen sedentes sobre un sencillo taburete de madera y apoyados sobre una mesa, encima de la cual apoyan los libros o papeles sobre los que escriben. Las estancias, todavía góticas, dejan, sin embargo, apreciar algunos elementos propios del arte renacentista, como la decoración cajeada de los muebles citados o la sobriedad de líneas en paredes y molduras. Otros elementos, como los pavimentos, son totalmente góticos y en ellos vemos el típico alicatado del siglo XV. San Lucas viste una túnica verde cubierta por una lujosa capa roja decorada con orlas doradas y abrochada al cuello con un espléndido broche dorado, sobre su cabeza puede verse el nimbo –donde Diego Polo sigue practicando la técnica del embutido– y, encima de ella, una cabeza de toro –símbolo del evangelista- sosteniendo una pequeña filacteria con el nombre del santo. El segundo Evangelista es San Juan, cuya composición sigue totalmente la de San Lucas, aunque tal vez sea un poco más sobria. Las diferencias entre ambas tablas se reducen a la introducción de un tintero sobre la mesa, el cambio por un pergamino del libro sobre el que escribía San Lucas y, obviamente, el nombre de San Juan en la filacteria y su atributo –el águila–. Las dos últimas tablas del banco –orientadas hacia la derecha– representan a San Marcos y San Mateo respectivamente. Las novedades de estas dos tablas se reducen a la introducción de algunos elementos como atriles, tijeras, cajoncillos, etc. Pero la innovación mas importante radica en la introducción de algunos grutescos que adornan las cátedras de ambos evangelistas, siendo el ejemplo más claro el de la tabla de San Mateo. Los cuatro Evangelistas están pintados, emparejados, en sendas tablas que presentan las mismas dimensiones (106 x 136 cm).

En nuestra opinión el cuerpo debía de tener dos pisos, el primero presidido por la tabla de los titulares[54] –San Julián y Santa Basilisa– flanqueada por

[52] Pueden verse en las láminas del *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. IV*, láminas 153-155.

[53] Puede verse en la parroquia de San Julián de Nagore.

[54] Prescindimos de la hornacina que alberga la imagen de la Virgen María –siglo XIII–, puesto que debió de ser realizada en el siglo XVIII a la par de la reestructuración del retablo.

las de santas y santos –Santa Catalina, Santa Eulalia, San Juan Bautista y San Sebastián–, dos a cada lado. En el segundo piso debían estar colocadas las tablas de la vida de San Julián. Hemos tenido en cuenta las medidas de las tablas a la hora de realizar esta reconstrucción –pero sin intentar realizar un estudio matemático pormenorizado dado el estado actual de las mismas–, tomando como referencia aquellas que, suponiendo fueron iguales, tienen unas mayores dimensiones y esto a la vista de que las mas pequeñas están recortadas.

De esta manera encontramos en el centro del retablo la tabla de San Julián y Santa Basilisa[55] (150 x 93 cm), representados de cuerpo entero y en pie, delante de un fondo dorado ornamentado con abundantes y espectaculares brocados, prescindiendo en esta ocasión de las arquitecturas, aunque manteniendo el típico pavimento alicatado. San Julián viste lujosamente como un caballero del siglo XV jubón verdoso ceñido a la cintura por correa, calzas y sandalias, y cubre todas sus vestiduras una magnífica capa con solapas atada al cuello mediante un broche dorado. El santo está tocado con un gorro de terciopelo rojo encima del que aparece el nimbo, de su cuello cuelga un gran medallón suspendido en una lujosa cadena de oro. Apoya su mano derecha en la empuñadura de la larga espada que hace descansar en el suelo –en cuya vaina puede verse el pequeño escudo citado anteriormente–, mientras que mantiene la izquierda en alto y, sobre ella, aparece posada una pequeña ave rapaz –un halcón–[56]. Santa Basilisa luce un brial cerrado[57], en tono ocre, provisto de largas y anchas mangas, ceñido a la cintura por una fina cadenita dorada. Cubre todo su cuerpo con una enorme capa, en tonos verde-azulados, decorada con brocados dorados. Sujeta la capa con la mano izquierda –en la que porta un libro– a la altura de la cintura, impidiendo de está madera que se aprecien otros rasgos de su vestimenta, en tanto que su mano derecha la apoya en el pecho. Finalmente, cubre su cabeza con la típica toca española[58], lo que le confiere un cierto aspecto monjil.

Pasamos a estudiar las tablas laterales del primer piso que debían flanquear a la de los titulares. En primer lugar analizaremos las tablas de San Sebastián y San Juan Bautista (160,5 x 54 cm). Ambas composiciones son similares a la tabla principal –fondo dorado adornado con brocados y pavimento alicatado a los pies–, aunque en los dos casos destaca la conservación de unas originales estructuras en la zona inferior de las tablas que simulan repisas sostenidas por ménsulas y bajo ellas, sendas inscripciones en letra gótica, en las que se lee respectivamente: SANCTE IOHANES ORA PRO NOBIS y SANCTE SEBASTIAN ORA PRO NOBIS. San Sebastián aparece ataviado como caballero, luciendo una notable camisa verdugada con brahones en las mangas[59], portando en

[55] Debemos aclarar que algunas tablas, como es el caso de San Julián y Santa Basilisa, se encuentran recortadas –para introducirlas en la traza barroca– y que es muy posible que fueran algo más altas o anchas. Concretamente esta tabla seguramente era más alta y tenía debajo del alicatado una estructura arquitectónica –similar a la de las tablas de San Juan Bautista y San Sebastián– y, debajo de ella, la inscripción propia en caracteres góticos.

[56] Símbolo de la nobleza de los personajes. El ave haría alusión a la cetrería, una de las diversiones más típicas de los varones nobles en la Edad Media. Aunque también puede tener connotaciones religiosas que estudiaremos en el siguiente apartado.

[57] C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria Medieval Española*, Madrid, 1956, pp. 50-51 y fig. 157.

[58] Ídem, pp. 51-53.

[59] Ídem, pp. 46-47 y fig. 170.

la mano derecha las flechas y en la izquierda el arco –atributos de su martirio–. San Juan Bautista también aparece en pie, vestido con una piel de camello, pero revestido con una capa, en tono ocre, que confiere al santo una apariencia más lujosa y oculta su pobreza y desnudez. Sostiene en su mano izquierda un libro y, sobre este, aparece un pequeño cordero tumbado –bastante mal conseguido pues se asemeja más a un conejo– que representa a Cristo –Agnus Dei–, al que señala con el dedo índice de su mano izquierda, refiriéndose a su anuncio de la cercanía del Salvador.

Para terminar el primer piso del retablo pasamos a estudiar las tablas de las dos santas, Santa Catalina y Santa Eulalia (171 x 55 cm) y (171 x 47, 5 cm). La composición general de las tablas es la misma que en el caso anterior –fondo de brocado, pavimento alicatado y estructura arquitectónica inferior–, aunque estas dos tablas presentan algunos recortes, practicados para encajarlas en el retablillo que hemos citado, realizado en los años cincuenta del siglo XX. En este punto debemos aclarar que desconocemos –con total exactitud– el orden de colocación de estas tablas flanqueando a la central, aunque solo existen dos posibilidades, a nuestro juicio: en la primera las santas estarían en los extremos y, en la segunda, serían los santos quienes ocuparan tal posición. Ambas posibilidades pueden ser válidas. Pero afirmamos que a cada lado de la tabla principal había un santo y una santa y nunca dos santos a un lado y dos santas a otro, con esto se conseguía el sentido rítmico que hemos visto en otros retablos navarros[60]. En cuanto a la disposición concreta de cada una de las tablas, a juzgar por la dirección de la mirada y el giro de la cabeza de San Sebastián y Santa Eulalia, nos parece muy probable que estuvieran en la parte derecha, en tanto que la posición de los pies de San Juan Bautista y la dirección de su mano, nos sugiere que estaría situado en la parte izquierda, acompañado por Santa Catalina. Esta disposición de las tablas en el retablo coincide con un aspecto ya citado en el caso de las pinturas el banco, todas estarían mirando al centro del mueble.

Santa Catalina representada en pie, cubierta con un largo brial ceñido[61] que descansa en el suelo en grandes pliegues, porta en su mano derecha una gran espada que apoya en el suelo y posa su mano izquierda sobre la rueda de clavos –ambos elementos son emblemas de su martirio–. Aparece coronada y cubierta por una gran capa abierta, en tonos verdes. Santa Eulalia[62] está representada como una doncella, porta en su mano derecha la palma del martirio y en la izquierda un libro abierto, ciñe su pelo rubio una fina diadema de perlas, presenta un vestido azulado cubierto con una capa abierta –similar a la de Santa Catalina–. En ambos atavíos puede apreciarse el escote que deja ver la camisa –rasgo típico de la segunda mitad del siglo XV[63]– que, en el caso de Santa Eulalia, se complementa con un sencillo colgante que pende de un cordoncillo.

[60] Lo mismo ocurre en el banco del retablo mayor de la catedral de Tudela.

[61] C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria...*, pp. 50 -51.

[62] Tradicionalmente se ha asociado a esta tabla con Santa Eulalia –M. C. GARCÍA GAINZA y Otros, *Catálogo...*, vol. IV*, p. 114–, aunque no es segura la asignación de esta iconografía, dada la parquedad de los atributos que en ella aparecen, como veremos.

[63] C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria...*, pp. 48-53.

Fig. 4. San Marcos. Banco del retablo de San Julián de Nagore

Pasando al segundo piso del retablo, creemos que estaba conformado por cinco tablas de las cuales dos se conservan casi enteras, una muy recortada, otra enormemente mutilada y la última ha desaparecido. Siguiendo nuestra teoría de izquierda a derecha, aparecería en primer lugar la escena de la partida de San Julián (125, 5 x 32 cm). La secuencia se sitúa en la puerta exterior

de un castillo medieval, del que puede verse una gran torre, varias almenas y parte de la puerta citada. Santa Basilisa despide a su esposo en el umbral de la puerta, recoge su manto con la mano izquierda para poder caminar, mientras bendice a San Julián con la diestra en alto. Por su parte, San Julián camina ya hacia su destino provisto de un jubón lujoso corto y negro, ornamentado con orlas doradas y ceñido a la cintura por un cinturón, de donde cuelgan la espada y un precioso cuerno. Cubre sus piernas con calzas reforzadas con protectores de cuero, va tocado con un grueso gorro de piel para combatir el frío del camino y, sobre su hombro derecho aparece el bordón que le ayudará en su recorrido. El santo se despide de su esposa –de espaldas a ésta– con su mano derecha, mientras camina por un sendero de tierra donde se aprecian algunas piedras y raíces.

La segunda escena sería la llegada de los padres de San Julián a casa de su hijo (124, 5 x 32 cm). Los padres del santo son recibidos por la esposa del mismo en una puerta interior del castillo, en un patio con el suelo alicatado, del que parece accederse al interior de la edificación. La madre de San Julián aparece a la derecha de la tabla –parcialmente recortada–, llega hasta la casa detrás de su esposo, apoyada en un sencillo cayado, notándose en su semblante el profundo cansancio del camino. Santa Basilisa recibe a sus suegros sobre unas gradillas, bajo el umbral de la puerta, estrecha la mano de sus suegro, quien se apoya sobre un gran bordón –similar al de su hijo en la anterior escena–, dándole la bienvenida y ayudándole a ascender la escalinata. Los padres del santo están representados como dos venerables ancianos, en el rostro de la madre puede verse el paso del tiempo plasmado en arrugas, el padre tiene un rostro curtido con largos cabellos y barbas entrecanos, de la cintura de este último cuelga un gran zurrón donde se guardaría el sencillo equipaje y las provisiones para el camino.

Fig. 5. Retablo de San Julián de Nagore. Detalle. Santa Basilisa se sorprende ante la presencia inesperada de su esposo

La tercera escena –situada encima de la tabla e los titulares– representa la degollación de los padres de San Julián (86 x 93 cm). San Julián, ataviado igual que en su partida, llega rápidamente hasta su alcoba –muestra de esto es la aparición de la cabeza y los cuartos delanteros del caballo por

la puerta de la propia alcoba– y, encontrando a dos personas en su lecho, cegado por los celos degüella a ambos sin darse cuenta de que son sus propios padres. El padre de San Julián aparece tendido en el lecho, muerto ya por la espada de su hijo –con un tajo en el cuello–, mientras tanto San Julián asesina a su madre practicándole un profundo corte en el cuello con su propia espada. La estancia es sumamente sencilla, en primer término –parte izquierda– una cama con dosel en la que descansaban los padres del santo, en la parte derecha un gran vano de medio punto por el que se asoma la montura del santo y una estantería superior con varios recipientes de barro y cristal.

La cuarta tabla –de la que apenas nos queda una pequeña muestra mutilada– representa, sin duda, el encuentro de San Julián y Santa Basilisa, cuando el primero salía de asesinar a sus padres –sin saberlo– y la segunda venía de la iglesia. En lo poco que vemos, apreciamos cómo Santa Basilisa tiene un gesto de gran sorpresa, llevando la mano al pecho, como si acabara de recibir un susto o ver un fantasma. Solo apreciamos una mano de San Julián que alzada, formaría parte de la gesticulación del santo al ver a su esposa con vida en el patio del castillo.

Por último, la quinta y última tabla del retablo –desaparecida– debía de tener una medidas cercanas a las que hemos visto para las tres que flanqueaban a la de la degollación, teniendo en cuenta sus mutilaciones a lo largo de los siglos. La temática de esta quinta tabla, en pura lógica, debía hacer alusión a la penitencia del santo[64], por lo que no descartamos que se tratara de alguna escena relacionada con su tarea posterior de acoger a los peregrinos en su humilde casa y pasarles el río con su barca o, incluso, la aparición de un ángel del Señor a San Julián como uno de aquellos peregrinos –aspecto, este último, que estudiaremos en el siguiente apartado–.

Estructuralmente podríamos comparar el retablo original de San Julián de Nagore con el de San Martín, Santa Susana y San Silvestre de Daroca, obra de Martín Bernat[65] –aunque este solo tiene una tabla a ambos lados de la central–. También con el de la Santísima Trinidad de la catedral de Teruel, obra de Juan Boniella –aunque este último sea de mayor escala–; con el retablo de Santo Domingo de Almudevar, obra de Juan de la Abadía; con el de Nuestra Señora de Montesió[66] (Palma de Mallorca) –esta vez con parejas de santos y santas separados flanqueando a la tabla central–. Como balance diremos que se acerca más a los modelos aragoneses, aunque el modelo balear que hemos mencionado se ajusta mejor que ninguno a nuestra reconstrucción del retablo de Nagore, dejando claro que el mueble de Nuestra Señora de Montesió es bastante anterior cronológicamente a la obra de Diego Polo y que su coincidencia únicamente se da en el primer piso.

Iconografía: Fuentes escritas

A la hora de acometer el estudio de las posibles fuentes iconográficas escritas –ante la ausencia de grabados- que influyeron en el retablo de San Ju-

[64] Tal y como es narrada en la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine.

[65] J. Berg sobre, *Behind the Altar table. The development of the painted retable in Spain 1350- 1500*, Columbia, 1989, p. 55.

[66] Ibídem, pp. 104 y 125.

lián de Nagore, comenzaremos por el banco, donde, como hemos visto, están representados los cuatro evangelistas.

Los atributos de los Evangelistas –en lo referente al tetramorfos– tienen su origen en el libro del Apocalipsis: *El primero era parecido a un león; el segundo, a un toro; el tercero tiene la cara parecida a la de un hombre; y el cuarto parecido a un águila que vuela. Los cuatro animales tienen cada uno seis alas, y alrededor en el interior están llenos de ojos. Y repiten sin cesar día y noche: Santo, santo, santo es el Señor Dios, el Omnipotente, el que era, el que es, el que viene...* (Ap. 4, 7-8). La figura apocalíptica del tetramorfos –que tan frecuentemente hemos visto en el románico y el gótico– podía suplir al correspondiente evangelista, de tal manera que, aunque este no estuviera representado como humano, se entendía que era él. Seguramente la patrología[67] asignó a San Marcos –como al resto de evangelistas– su correspondiente figura apocalíptica partiendo de cada uno de sus evangelios. En el caso de San Marcos, por ejemplo, la relación con el león vendría de la descripción que hace en su evangelio de Juan el Bautista como: *Voz que grita en el desierto: Preparad el camino del Señor. Enderezad sus sendas* (Mc. 1, 3). La voz del Bautista sería asimilada como el rugido de un León[68], y de aquí la adjudicación de la figura del felino a San Marcos.

Es San Gregorio Magno en su obra "Homilías sobre la profecía de Ezequiel" quien establece los símbolos del tetramorfos a cada evangelista: *Porque comenzó desde la genealogía humana, justamente por el hombre, Mateo; porque (comenzó) por el que clamaba en el desierto, adecuadamente (está simbolizado) por el león, Marcos; porque (comenzó) por el sacrificio (del templo) bien por el ternero, lucas; en cambio, el que comenzó desde la divinidad, está dignamente simbolizado en el águila, Juan, que, al decir: "en el principio era el Verbo y el Verbo estaba en Dios y el Verbo era Dios", mientras se dedica a la naturaleza divina, fijó los ojos hacia el sol, como es costumbre en el águila*[69]. San Ireneo de Lyón, a su vez, dice: *...El primer ser viviente, se asemeja a un león, para caracterizar su actividad como dominador y rey; el segundo es semejante a un becerro, para indicar su orientación sacerdotal y sacrificial; el tercero tiene cara de hombre, para describir su manifestación al venir en ser humano; el cuarto es semejante a un águila en vuelo, signo del Espíritu que hace sobrevolar su gracia sobre la Iglesia*[70]. La primera fuente –la de San Gregorio Magno (590-604)[71]– es, como hemos dicho, en la que se asigna una figura a cada uno de los evangelistas apoyándose la asignación en los motivos expuestos en el texto. La obra de San Ireneo de Lyon (130-202)[72] –aunque cronológicamente anterior–, atribuye a ca-

[67] En concreto, San Gregorio Magno dice: *...quia per clamorem in deserto, recte per leonem marcus...* –GREGORIO MAGNO, *Homiliae in Hiezechielem prophetam*, lib. 1, hom. 4–.

[68] G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, pp. 259-259.

[69] S. GREGORIO MAGNO, *Homiliae in Hiezechielem prophetam*, lib. I, hom. 4 (CCL. 142). Agradezco la ayuda de Pedro Jimeno Bacaicoa, sacerdote puentesino, en la traducción de este texto latino.

[70] IRENEO DE LYON, *Contra las Herejías*, 3, 11, 7-8 (SC 211, 158-162).

[71] V. SCHAUBER y H. M. SCHINDLER, *Diccionario…*, p. 278; C. VIDAL MANZANARES, *Diccionario de los Papas*, Barcelona 1997, p. 63; J. GMATHIEU-ROSAY, *Los Papas, de San Pedro a Juan Pablo II*, Madrid, 1990, pp. 103-105. Según la tradición, San Gregorio escribía siempre detrás de unas cortinas inspirado por una paloma que, obviamente, era el Espíritu Santo.

[72] V. SCHAUBER y H. M. SCHINDLER, *Diccionario…*, pp. 323-324.

da figura una simbología propia relacionada con Cristo, la Iglesia o la Fe pero sin relacionar las "imágenes de los vivientes" con los evangelistas.

La tabla central habría que situarla en el ciclo de la vida de San Julián –que veremos mas adelante–, pero por el momento nos limitaremos a citar lo que la leyenda dorada dice sobre la condición de San Julián "el hospitalario[73]": *Era de familia noble. Un día salió de caza, y, cuando iba corriendo tras de un ciervo, el acosado animal se volvió hacia el cazador y, porque así lo quiso Dios, le dijo: "¿Porqué me persigues de esta manera? Tú matarás a tu padre y a tu madre". El joven quedó impresionado, tanto por oír hablar a un ciervo cuanto por la firmeza con que pronunció aquel terrible augurio, y, para evitar que pudiera cumplirse y hacerlo absolutamente imposible, abandonó clandestinamente el domicilio paterno y se marchó a vivir a una región muy lejana en la que sentó plaza de soldado alistándose en el ejército de un príncipe. En su nueva profesión se condujo tan diligentemente, así en tiempo de paz como de guerra, que el príncipe su señor le confió el desempeño de un alto cargo militar en su corte, lo casó con una viuda de muy encumbrada nobleza, y como regalo de bodas hízole donación de un castillo*[74]. Siguiendo la narración, vemos a San Julián ataviado como un caballero portando la espada –que lo distingue como soldado– y el halcón que evoca su afición por la caza y el comienzo de su historia. Santa Basilisa aparece también vestida como una noble dama con un libro en sus manos, que puede recordar al episodio del encuentro con su esposo –al salir ella de la iglesia– después de haber asesinado a sus padres. El tocado de la santa –un velo que cubre toda la cabeza– tal vez haga alusión a su anterior condición de viuda.

Pasando a analizar las fuentes iconográficas escritas de los santos que flanquean a la tabla principal, comenzaremos por San Juan. El santo aparece en primer término, en pie, sosteniendo en su mano derecha un libro sobre el que descansa un corderillo, mientras con la mano izquierda, levantada, señala –con el dedo índice– al mencionado animal. Sus ropas son peludas, toscas y bastante harapientas como se desprende de la narración –similar– de San Mateo y San Marcos en sus respectivos Evangelios: *Juan tenía un vestido de pelo de camello y un cinturón de cuero a la cintura y se alimentaba de langostas y miel silvestre* (Mt. 3, 4); *Juan, vestido de pelo de camello con un cinturón de cuero a sus lomos, comía langostas y miel silvestre* (Mc. 1, 6). El libro que porta el santo hace alusión al Evangelio de San Juan y el cordero a Cristo a quien en el citado texto también había señalado el bautista: *Al día siguiente, vio a Jesús que venía hacia él y dijo: He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo...* (Jn. 1, 29)[75].

San Sebastián, vestido lujosamente como un caballero del siglo XV, porta en su mano derecha dos flechas y, sobre su hombro izquierdo, un arco ambos, atributos de su martirio. La fuente escrita del mismo –muy conocida– es la siguiente: *...de nada sirvieron los razonamientos del acusado. El emperador*

[73] Sobrenombre que lo identifica con respecto a otros santos con el mismo nombre y que hace alusión a su dedicación redentora tras el parricidio.

[74] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, vol. I, pp. 141-146, concretamente página 143.

[75] En G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, p. 228 se localiza erróneamente esta cita en (Jn. 1, 36); L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. 4, p. 174 y t. 1, vol. 1, pp. 488-522 e I. ARMISSEN Y MARÍN, *Vida de San Juan Bautista*, Pamplona, 1737, pp. 62-102.

mandó que lo sacaran al campo, que lo ataran a un árbol y que un pelotón de soldados disparara sus arcos contra él y lo mataran a flechazos. Los encargados de cumplir esta orden se ensañaron con el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo...[76]. Sabemos que la narración continúa, puesto que San Sebastián no llegó a morir en este suplicio. Una novedad interesante, con respecto a otras representaciones de San Sebastián en la Navarra coetánea –cascante y Barillas–, consiste en la sustitución de la escena del martirio del santo por su representación como un caballero portando los emblemas de su martirio –arco y flechas–[77].

Santa Catalina de Alejandría porta en su mano derecha una espada –*En vista de aquella respuesta, el césar mandó que aquel mismo día la santa fuese decapitada... Momentos después Catalina fue decapitada…*[78]– que apoya en el pavimento[79], mientras que posa la izquierda sobre la rueda armada con afiladas puntas –*De aquí a tres días podremos tener preparadas cuatro ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas. Será un instrumento de tortura verdaderamente horroroso; si lo aplicamos a esta doncella su cuerpo en poco rato quedará acribillado y hecho trizas por los pinchazos de los garfios y por las sajaduras de las sierras*[80]. En Nagore la santa está tocada por una corona, explicándose este hecho por el supuesto nacimiento de la santa en el seno de una familia principesca o real[81].

El caso de Santa Eulalia es más complejo, pues como ya hemos visto, tradicionalmente se ha pensado que esta imagen representaba, en efecto, a la santa citada, pero la sencillez de sus atributos –palma y libro– solo nos dice que se trata de una mártir –palma del martirio–. Efectivamente Santa Eulalia fue martirizada, pero el libro no es uno de sus atributos sino una pequeña cruz[82] que, tal vez en este caso, pueda colgar del pecho de la santa, aunque no se ve demasiado. El libro sería más usual en la iconografía de Santa Catalina, que en el caso del retablo de Nagore no lo lleva. Creemos que Diego Polo no supo plasmar con claridad a la santa que tenía en mente y tomó "prestados" algunos atributos, aunque reconocemos que, por la citada crucecilla del pecho, bien puede tratarse de Santa Eulalia.

[76] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, vol. I, pp. 111-116, concretamente p. 115; L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. 5, pp. 193-203.

[77] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. V, pp. 193-203, concretamente pp. 196-197. En algunos momentos se prefirió representar a San Sebastián vestido como un doncel medieval por dos razones: 1ª. Evitar una aparición ataviado con pertrechos de soldado o centurión romano. 2ª. Evitar su aparición semidesnudo en su martirio.

[78] J. de la VORÁGINE, t. II, pp. 765-774, concretamente pp. 771-772. L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. 3, pp. 273-283.

[79] G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia…*, pp. 81-82. La Leyenda Dorada aclara que, aunque en vida de Santa Catalina gobernaban el imperio tres emperadores –Constantino, Majencio y Maximino–, quien dio la orden de matar a la santa fue Maximino. La aparición de la cabeza o el cuerpo de su asesino bajo sus pies –aunque no sea este el caso, sí en el retablo de San Marcos de Cascante– es una adición posterior y hace alusión a la victoria de la sabiduría de la joven santa sobre la del emperador y su corte.

[80] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. II, pp. 765-774, concretamente p. 770.

[81] Se contaba que la virgen de Alejandría, como muchas otras santas, era de alto linaje e, incluso, hija de rey..., L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. III, p. 273.

[82] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. III, pp. 481-483.

Fig. 6. Retablo de San Julián de Nagore. Detalle. San Sebastián

Volviendo a las tablas del ciclo de la vida de San Julián, nos encontramos en primer lugar con la marcha de San Julián desde su castillo –el castillo lo hemos visto en la referencia anterior, cuando hablábamos de la tabla principal– La Leyenda Dorada dice: *Los padres de Julián, desde el momento en que advirtieron la desaparición de su hijo, transidos de dolor, cerraron su casa y em-*

prendieron una penosa peregrinación, de unas tierras a otras, con la esperanza de que preguntando por aquí y por allá pudieran dar con su paradero. En una de esas correrías fueron a dar al castillo de Julián. Hallábase este a la sazón ausente, realizando una misión ocasional[83]. La segunda tabla representa la llegada de los padres del santo al castillo de éste: *Su esposa recibió a los forasteros, preguntóles quienes eran y que querían. Respondiéronle ellos que andaban por el mundo recorriendo países y regiones en busca de un hijo que, sin que supieran por qué, años antes se había marchado de su casa. La esposa de Julián, comparando lo que los forasteros le decían con lo que su esposo le había referido, cayó en la cuenta de que aquel hombre y aquella mujer eran los padres de su marido, y en cuanto se convenció de ello los mandó pasar...*[84].

La tabla central del segundo piso narra el parricidio cometido por San Julián: *... ordenó a sus criadas que prepararan convenientemente la suntuosa cámara en la que ella solía dormir con su esposo para que la ocuparan los recién venidos (...)Los padres de Julián, pues, durmieron aquella noche en el lujoso dormitorio de los dueños de la fortaleza. (...) mientras ella estaba en misa llegó su marido, se dirigió a la cámara conyugal para saludar a su mujer, y al entrar y ver el tálamo matrimonial ocupado por dos personas, creyendo firmemente que los acostados en él eran su esposa y otro hombre y que se trataba de un acto de adulterio, silenciosamente desenvainó la espada y degolló a los que a su juicio habían mancillado su propia honra*[85]. En este caso, lo más chocante es la presencia del caballo en la habitación matrimonial que, como dijimos antes, sólo se explica pensando en que San Julián regresará con celeridad hasta su castillo previendo o prevenido del posible adulterio. Creemos que se trata de un recurso del pintor para dar mayor sensación de urgencia a la escena, recurso, por cierto, a nuestro juicio, bien conseguido.

Pasando al lado derecho de la parte superior del retablo, nos encontramos, en primer lugar con la tabla que, a nuestro juicio –como ya hemos dicho–, continúa la narración: *... Acto seguido, salió de la cámara y del castillo, mas al poco rato se encontró con su esposa, que regresaba de la iglesia. Apenas se repuso de su sorpresa preguntóle quiénes eran los que estaban acostados en el lecho conyugal. La esposa le respondió: Son tus propios padres. Llegaron ayer tarde, casualmente. Llevan muchos años buscándote por todas partes. Cuando advertí que eran ellos, para mejor obsequiarlos, dispuse que ocuparan nuestra habitación*[86]. Con bastante seguridad, la mano que gesticula ante Santa Basilisa en la recortada tabla de Nagore, a la que hacemos referencia, es la del abrumado San Julián en el momento que sostiene esta conversación con su esposa.

Por último, creemos que la última tabla –que se ha perdido– hacía alusión a la penitencia del santo, pudiendo tratarse de la construcción del hospedería a orillas del río, la ayuda a peregrinos para cruzar el citado río o la aparición de un ángel del Señor como uno de estos peregrinos. Estas tres escenas tienen la siguiente plasmación escrita: *Juntos los dos esposos abandonaron el castillo y fueron a vivir a un país extraño, fijando su residencia a orillas de un caudaloso río, precisamente en un lugar en el que muchos pasajeros, al intentar*

[83] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. 1, p. 143.
[84] Ibídem.
[85] Ibídem y L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. IV, p. 215.
[86] J de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. I, p. 144.

cruzarlo, o se morían ahogados, o corrían muy graves peligros de perecer arrastrados por la corriente. Allí edificaron una gran hospedería para alojar gratuitamente a caminantes y pobres que por aquel sitio transitaban y allí se quedaron definitivamente San Julián y su virtuosísima mujer haciendo penitencia y obras de caridad, y ayudando a pasar el río a cuantos tenían necesidad de cruzarlo para ir de una a otra orilla. Cuando ya llevaban muchos años entregados a la mortificación y a los piadosos misterios referidos, una noche, hacia la mitad de la misma, Julián (...) oyó una voz lejana, y entendió que alguien con lúgubres acentos plañía, le llamaba a él con su propio nombre y le rogaba que acudiera rápidamente en su auxilio. Julián inmediatamente se levantó, salió al exterior y encontró a quien le llamaba; era un hombre, cubierto de hielo y medio muerto de frío. En cuanto lo vio, lo tomó en sus brazos, lo llevó a casa, encendiendo en la chimenea una buena lumbre y colocó cerca de ella al aterido (...) al poco rato, aquel individuo tan débil y aparentemente inválido de lepra, transformándose de repente en un sujeto resplandeciente de luz y de hermosura, comenzó a subir milagrosamente hacia el cielo y, mientras ascendía, dijo a su hospedero: Julián, he venido aquí de parte de Nuestro Señor para comunicarte que tu penitencia ha sido aceptada, y que muy pronto, tu esposa y tú, entraréis en el descanso eterno[87].

Como ya hemos mencionado el relato de la vida de San Julián está influenciado por algunos episodios de otras hagiografías –San Eustaquio y San Cristóbal[88]– y, a su vez, debió servir de inspiración a leyendas locales como la de Teodosio de Goñi. Gran parte de la leyenda de Teodosio de Goñi fue recogida y publicada por Martín José Marcotegui, párroco de la localidad de Azanza en 1828[89]. El citado sacerdote navarro se refiere a unas láminas de metal –siete– que fueron grabadas con la historia de Teodosio de Goñi. Transcribiremos la descripción, que él mismo hace, de las que son más interesantes para nuestro estudio: *...En el segundo interpusieron la muerte lastimosa del padre y madre del venerable don Teodosio, ejecutada, juzgando ser su mujer y el adúltero. En el tercero pusieron el encuentro doloroso de su mujer al salir de los umbrales del palacio. (...)En el sexto dibujaron el cumplimiento de la penitencia, ceñido el cuerpo con una gruesa cadena, y una Cruz a cuestas, la llamada de su mujer al monte de Goñi, llamado Ayedo, y mandándole, edificase una ermita en honor del arcángel San Miguel. En el séptimo pintaron la aparición gloriosa del arcángel supremo San Miguel, librándolo del dragón, que le acometía, y significándole el perdón de su pecado con el quebrantamiento de sus cadenas...*[90].

Cotejando ambas narraciones vemos como en los dos casos arrancamos del parricidio, ante la sospecha del adulterio. Seguimos con la terrible escena donde el asesino se da cuenta de su crimen. Continuamos con la penitencia que, en los dos relatos hace alusión a la construcción de un edificio, aunque, con diferente función. Las dos historias terminan de la misma forma, con el perdón de los parricidas tras cumplir sus penitencias, que también son diferentes, atención a los peregrinos –acompañado por su mujer–, en el caso de

[87] Ibídem, pp. 144 – 145 y L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. IV, 215.

[88] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. IV, pp. 212-215, concretamente página 212.

[89] M. J. MARCOTEGUI, *Compendio de la Historia de la aparición de San Miguel de Excelsis y de su antiquísimo Santuario en el monte Aralar, jurisdicción de la villa de Huarte Araquil, en el Reino de Navarra*, Pamplona, 1828, pp. 1-15.

[90] Ídem, pp. 2-3.

San Julián, y cargar con las cadenas y la cruz –en solitario–, don Teodosio. En ambos casos el anuncio del perdón llega a través del mensaje de un ángel o arcángel.

LAS TABLAS DE AYECHU

En primer lugar situaremos geográfica y cronológicamente la obra. La pequeña localidad de Ayechu se encuentra enclavada en el valle de Urraúl Alto, en el noreste navarro, que, a su vez, se localiza muy cerca del valle de Arce, donde está situado Nagore y su retablo de San Julián –también obra de Diego Polo–. Las tablas se conservan en la parroquia de San Juan Bautista –originaria del siglo XIII, aunque con algunos elementos de fábrica del XVI[91]– concretamente en un retablito barroco localizado en el presbiterio y empotrado en el muro del evangelio[92].

Cronológicamente debemos estar más o menos en torno a las fechas del retablo de San Julián de Nagore –mediados de la segunda década del siglo XVI–, aunque creemos que las pinturas de Ayechu pueden ser un poco más tardías, a pesar de que en ellas no se aprecie ni un solo rasgo renacentista. En nuestra opinión la obra debió de de ser encargada por los parroquianos de Ayechu –lo mismo que debió de suceder en Nagore– al ver la obra de San Julián de Nagore, dada su cercanía[93].

Las tablas de Ayechu, como las de Nagore, nos han llegado sin su estructura original y en este sentido las alteraciones han sido incluso mucho mayores que en el caso de Nagore. En efecto, parece probable que en origen las tablas de Ayechu formaran parte de un retablo, quizás, como veremos más adelante, similar al de Nagore. Dicho retablo, sin embargo, ha desaparecido y las tablas en número de cuatro se han agrupado formando un –por así llamarlo– "retablo capilla", presidido por una talla barroca popular de Santa Catalina, flanqueada a ambos lados por las tablas de Santa Lucía y de la propia Santa Catalina, en tanto que las dos tablas restantes, las de San Miguel y San Blas, cierran el mueble pero disponiéndose no en línea con las anteriores sino perpendicularmente. Han sido, además, objeto de un recorte para adaptarlas a las medidas de este nuevo "retablo". El conjunto se encuentra rodeado por un "marco" ornamentado con motivos de roleos, espejos y rocallas, propios del rococó, fechables a mediados del siglo XVIII. A la actuación humana se unen los efectos del paso de los siglos: suciedad, ennegrecimiento de los colores por el humo de las velas, desconchones de pintura en gran parte de su superficie y desaparición, casi total, de las decoraciones doradas y embutidas tan típicas en la pintura de Diego Polo. El resultado final es su estado actual de conservación totalmente deplorable.

Comenzaremos el estudio de las fuentes iconográficas escritas por San Miguel. El santo aparece representado como un guerrero alado, provisto de armadura, portando un pequeño escudo circular en su mano izquierda y una larga espada en la derecha, con la que va a descargar un golpe sobre el diablo

[91] M. C. García Gainza y otros, *Catálogo...*, vol. IV**, p. 498.

[92] A. Navallas Rebolé (Dir.), *Navarra, guía y mapa*, Pamplona, CAN, 1986, p. 167.

[93] La relación entre ambas pinturas fue puesta de manifiesto por el equipo redactor del Catálogo Monumental de Navarra –M. C. García Gainza y otros, *Catálogo...*, vol. IV**, pp. 499-500–.

–representado según fórmula tradicional como un dragón–[94], que está caído a sus pies. La representación de San Miguel victorioso, pisando al demonio, es muy corriente. La "Leyenda Dorada" dice: *Recordemos la victoria que San Miguel arcángel, obtuvo sobre los demonios cuando arrojó de la gloria a Lucifer y a todos sus secuaces... se lanzó contra él y sus partidarios, los expulsó de la bienaventuranza y los dejó arrojados hasta el día del juicio en las capas inferiores del aire, en medio de un ambiente caliginoso…*[95]. También aparece la figura de San Miguel como vencedor del demonio en el Apocalipsis: *Entonces hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón. El dragón y sus ángeles combatieron, pero no pudieron prevalecer, y no hubo puesto para ellos en el cielo...* (Ap. 12, 7-9). Algunos autores creen que la aparición de San Miguel ataviado con armadura ha llevado en ocasiones a confundirlo con el ángel colocado por Dios como guardián del paraíso, tras la expulsión de Adán y Eva (Gen. 3, 24)[96].

San Blas, mitrado, porta báculo –elemento que lo identifica como prelado– y un rastrillo puntiagudo, instrumento de sus torturas. La "Leyenda Dorada" nos lo narra así: *Pasado algún tiempo el gobernador ordenó que llevaran nuevamente al prisionero a su presencia y tratar de convencerlo de que renegara de su fe; más, como no lo consiguiera, dispuso que lo colgaran de un árbol, que desgarraran sus carnes con garfios de hierro y que lo encerraran otra vez en la prisión*[97].

Santa Catalina, cuya iconografía ya hemos analizado, aparece provista de espada y de la rueda de clavos. Esta última tabla presenta un gran parecido con la del mismo tema del retablo de Nagore, aunque en este caso las imágenes son un poco más pequeñas.

Por último vemos a Santa Lucía, plasmada como el resto, de cuerpo entero. Apenas puede distinguirse en la tabla un plato que sostiene con su mano derecha y que contiene dos ojos –atributos de la santa–. Según una leyenda Lucía y su madre –Eutiquia– peregrinaron hasta la tumba de santa Águeda para que la santa intercediera por una enfermedad que tenía la madre. Una vez que Santa Águeda curó a la madre de Lucía, hizo prometer a ésta que no se casaría y que repartiría su dote matrimonial entre los pobres. Cuando el novio se enteró denunció a Lucía ante el cónsul que la sometió a brutales martirios[98]. La misma leyenda cuenta, más tarde[99], que ella se arrancó los ojos y se los envió a su novio –pagano– sobre una bandeja; pero la Virgen le hizo crecer otros más bellos.

[94] Así es descrito en el Apocalipsis de San Juan. (Ap. 12, 7-12).

[95] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, vol. II, pp. 620-630, concretamente p. 625.

[96] F. REVILLA, *Diccionario de Iconografía y simbología*, Madrid, 1995, p. 276. L. REAU, *Iconografía...*, T. 2, vol. 4, p. 404 y T. 1, vol. 1, pp. 65 – 78.

[97] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. 1, pp. 164-167. Concretamente p. 165. L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. 3, pp. 229-235. Concretamente p. 234. Reau menciona el nombre latino del instrumento del martirio: *pectinibus ferries.*

[98] L. REAU, *Iconografía...*t. 2, vol. IV, pp. 267-268. La leyenda se apoya en la etimología del nombre de Lucía, cuya raíz está vinculada a la palabra latina LUX. Santa Lucía no murió por esta acción, sino que fue ejecutada por los esbirros del cónsul Pascasio –J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. I, pp. 43-46–.

[99] Esta parte de la leyenda sería una adición tardía a la misma –s. XIV– y, a partir de ella se asignaron a la santa los atributos oculares –G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, p. 249 y V. SCHAUBER y H. M. SCHINDLER, *Diccionario Ilustrado...*, pp. 435-437–.

Dada la modestia y pequeño tamaño de la iglesia parroquial de Ayechu parece poco probable que tuviera dos retablos, por lo que hay que suponer que estas tablas corresponden al retablo mayor. Si esta hipótesis es correcta parece lógico pensar que dicho retablo estaría dedicado a San Juan Bautista, titular del edificio, y que, por tanto, estaría presidido por una representación del santo –lo que resulta más difícil es decir si se trataba de una pintura o de una talla– e incluiría escenas de su vida, como ocurre en el caso del titular del retablo de Nagore. El paralelismo con este se vería reforzado por la presencia de las cuatro tablas de santos, dos varones y dos mujeres, aisladas y de cuerpo entero exactamente igual que en Nagore.

EL RETABLO DE LOS SANTOS JUANES DE MURUZÁBAL

Historia

Comenzaremos nuevamente situando geográfica y cronológicamente la obra. La villa de Muruzábal se encuentra emplazada en el centro del valle de Valdizarbe, distante tan solo cinco kilómetros de Puente la Reina, localidad donde tenía su taller y residía el maestro Diego Polo, y a unos dos kilómetros de Obanos, donde Diego Polo realizó el retablo mayor para la parroquia de San Juan Bautista a partir de 1519[100].

En cuanto a la cronología debemos discrepar de varios autores que lo han datado a finales del siglo XV o comienzos del XVI y que siempre proponen una fecha anterior a 1512[101]. En nuestra opinión el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal debe fecharse en la primera mitad de la tercera década del siglo XVI –1520 a 1525–, fundamentalmente por dos razones. La primera es el trabajo desarrollado por Diego Polo en estos años en Obanos y Legarda, villas muy cercanas a Muruzábal. Creemos que, sobre todo, el trabajo en la primera de ellas pudo motivar el encargo para realizar el retablo de Muruzábal. La segunda razón –tal vez más consistente– se fundamenta en la decoración a base de grutescos que aparece en dos de las tablas del retablo, que implica un avance dentro del estilo de Diego Polo, el cual, aunque siguió pintando básicamente en estilo gótico, fue introduciendo poco a poco en sus composiciones elementos renacentistas. Algunos de estos elementos los hemos visto ya en el retablo de San Julián de Nagore, aunque en Muruzábal son, a nuestro juicio, más avanzados, y datarlos como anteriores a 1512 supondría darles una cronología demasiado temprana.

La parroquia de San Esteban de Muruzábal data del siglo XIV. Con posterioridad se hicieron ampliaciones en los siglos XV, XVI y XVII[102] y fruto de estas ampliaciones son el actual crucero, cabecera, capilla del obispo Juan Juá-

[100] J. R. CASTRO ÁLAVA, *Cuadernos...*, p. 36. El contrato del retablo de San Juan Bautista de Obanos puede verse en el apéndice documental de este trabajo, documento número 1.

[101] M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. V**, pp. 314-315, nota 10 –llega a afirmarse que *no se ve atisbo del incipiente Renacimiento en el retablo*–; S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "El Retablo...", pp. 219-220 –aunque la profesora Verástegui se refiere mas bien a la totalidad de la obra que se asociaba a Diego Polo y no menciona el retablo de Muruzábal–; A. DÍEZ Y DÍAZ, *Valdizarbe*, T. C. P., nº 261, p. 21 –Alejandro Díez es el único autor que atribuye el retablo a Diego Polo– y C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Navarra en la España Gótica*, inédito.

[102] M. C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo...*, vol. V**, pp. 311-314 y C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Navarra en la España Gótica*, inédito.

niz de Echálaz –obispo de Calahorra (1648-1656), nacido en Muruzábal–. Otra de las dependencias parroquiales que fue añadida al núcleo original es la actual capilla de los Escolar, construida a comienzos del siglo XVI[103] como capilla funeraria, lo que refuerza nuestra teoría cronológica, pues para ella fue realizado el retablo.

El retablo de los Santos Juanes se encuentra localizado en la mencionada capilla, concretamente en su muro oriental, justo al lado de un sepulcro –sin terminar– que está coronado por un escudo liso.

En el mueble encontramos dos pequeños escudos iguales, localizados en las bases de los pináculos que flanquean la calle principal –rasgo que los asemeja a la localización de la heráldica en el retablo de la Duda de Santo Tomás o de los Caparroso de la catedral de Pamplona-. Los escudos aparecen partidos y a su vez, uno de los espacios está cuartelado. La mitad cuartelada presenta en el 1 y 4 cinco vasos de sable que corresponden al apellido Oyanederra, en el 2 un león de gules correspondiente al apellido Mauleón, y en el 3 de azul tres fajas ondeadas de oro correspondiente al apellido Olóriz. La otra mitad presenta tres picazas de sable con picos y patas de gules que corresponden, a su vez, al apellido Ursúa[104].

Fig.7. Escudo de los Escolar. Retablo de los Santos Juanes de Muruzábal

[103] Ibídem.

[104] J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos...*, p. 206 y F. MENÉNDEZ PIDAL y J. J. MARTINENA RUIZ, *Libro de Armería del Reino de Navarra*, pp. 443 y 55v. Nº.2 –Oyanederra–, pp. 13 y 1v. Nº 12 –Mauleón–, pp. 549 y 68v. Nº 4 –Olóriz– y pp. 59 y 7v. Nº 2 –Ursúa–.

Todos los emblemas que aparecen en los escudos parecen indicar que pertenecían a la familia Escolar de Muruzábal. Ahora bien, por un proceso del año 1597 sabemos que la capilla y el retablo eran propiedad de Martín Ibáñez de Muruzábal[105]. En el citado proceso Ibáñez de Muruzábal intenta dar fe de su filiación y afianzar sus derechos a las armas que figuraban en el retablo y en la casa de los Escolar de Muruzábal, aunque el fiscal piensa que alguno de sus antepasados se hizo con la capilla y el retablo por vía de compra de la casa con su escudo de armas. Algunos testigos llegan a decir que un antepasado del litigante compró a Víctor Mauleón el derecho a ostentar los escudos por un cuero de vino. Siguiendo los estudios de Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal –sin nueva documentación que ofrecer al respecto por nuestra parte– creemos que el escudo corresponde –por la coincidencia de los apellidos– a un hijo del matrimonio entre María de Mauleón y Adán de Ursúa que eran dueños de la casa de los Escolar de Muruzábal. Gran parte de la familia Mauleón hubo de exiliarse a Francia, tras la conquista y ocupación de 1512, al apoyar fervientemente al bando agramontés[106]. Ahora bien, aun aceptando que el escudo corresponde a la familia Escolar de Muruzábal –y que esta se exiliara en 1512– no creemos que por eso pueda afirmarse con total seguridad que el retablo es anterior a 1512[107]. Nuestra hipótesis se basa en que los Ibáñez de Muruzábal –al hacerse con los bienes de los Escolar– quisieron asegurar su derecho a las armas en cuestión lo más rápidamente posible. Seguramente la llamada capilla de los Escolar estaba terminada para 1512, pero el retablo, tal vez encargado, hubo de esperar hasta 1520 y debió realizarse bajo el control de la familia Ibáñez de Muruzábal, aunque con las armas de los antiguos señores, hecho que ayudaría a los usurpadores a asentar su falso linaje[108].

Descripción

Dejando a un lado la cuestión de la promoción del retablo de los Santos Juanes de Muruzábal, pasaremos a su descripción pormenorizada. Advertimos previamente que tanto el guardapolvo como la hornacina central y otros elementos de enmarque y sujeción son fruto de una moderna y acertada restauración. El retablo se compone de banco –con cinco tablas– y cuerpo –de tres calles y dos pisos– estructurado mediante pináculos y doseles flamígeros.

En el banco figuran de izquierda a derecha San Judas Tadeo representado en pie y de tres cuartos. Viste una túnica roja con elegantes cuellos de cuero que cubre con una sencilla capa verde. Tras él –como ya hemos citado– ve-

[105] J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos...*, pp. 206-207.

[106] J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos...*, pp. 206-207. Esto pudiera haber propiciado que los Ibáñez de Muruzábal se hicieran con las posesiones de los anteriores merced a una ventajosa compra o, simplemente, a un botín de guerra.

[107] En este punto discrepamos –como ya dijimos– de varios autores incluyendo a Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal.

[108] En la obra citada anteriormente puede verse cómo Martín Ibáñez de Muruzábal, para afianzar su posesión sobre los bienes en disputa, menciona que en el retablo se encontraba el escudo de su familia. Puede que el litigante supiera quién ordenó colocar el escudo y caben, a nuestro juicio, dos posibilidades: 1ª. Que un Escolar de Muruzábal encargara el retablo con los escudos para su capilla y no se hiciera hasta 1520 bajo el control de los Ibáñez de Muruzábal. 2ª. Que fuera un Ibáñez de Muruzábal quien encargara el retablo a Diego Polo colocando, conscientemente, el escudo de los Escolar de Muruzábal.

mos el característico muro que Diego Polo plasmará en todas las escenas del retablo. San Judas Tadeo sostiene con su mano derecha un libro –símbolo del apóstol y evangelizador–, mientras que en la izquierda porta un hacha –símbolo de su martirio–. Santiago el Mayor, ataviado como peregrino, viste una gruesa túnica ceñida y cubierta por un gran manto rojo, cubre su cabeza con un gorro de lana y cuelga de su cintura un zurrón –donde apoya su mano derecha– para guardar las viandas necesarias para reponer fuerzas por el camino. En la mano izquierda porta un bordón del que cuelga una pequeña calabaza destinada a contener el agua.

En la tabla central del banco encontramos la representación de Cristo como Varón de Dolores entre dos ángeles. Jesús ocupa el centro de la composición, colocado delante de la Cruz desnudo, tan solo cubre su cuerpo el paño de pureza y un manto por la espalda, mostrando las heridas de la Pasión –en manos, costado y frente–, alargando los brazos sin alejarlos del cuerpo y coronado de espinas[109]. Detrás de su cabeza aparece un nimbo realizado mediante la técnica del embutido –típica, como ya dijimos, del arte aragonés y que Diego Polo debió tomar de éste–. A los lados de Nuestro Señor vemos dos ángeles que le acompañan –uniendo sus alas por encima de la cabeza del Salvador conformando una especie de dosel angélico– y muestran sus heridas. No se trata en este caso de la representación de un Ecce Homo, como puede apreciarse en el retablo mayor de la catedral de Tudela. Tampoco se trata de un Cristo Resucitado y Triunfante, sino más bien de un Cristo Doloroso[110] en el que se hace hincapié en su naturaleza humana y sus sufrimientos redentores.

Continuamos con San Andrés que viste una túnica verde ceñida y cubierta por un manto de color terroso, porta en su mano izquierda un libro, mientras que con la diestra sujeta la cruz en forma de aspa –símbolo de su martirio–. Finalmente Santo Tomás, ataviado con una lujosa túnica roja ceñida y cubierta por un capote negruzco ornamentado con orlas doradas y rematado por un vistoso sobrecuello, porta en su mano izquierda un elegante gorro de terciopelo que hace juego con su capa y, en la derecha, sostiene una escuadra –símbolo de su supuesta profesión[111]–.

En el centro del primer piso del cuerpo aparecen los titulares, San Juan Evangelista y San Juan Bautista, de talla, obra del maestro Terín, colaborador habitual de Diego Polo en tareas de escultura y mazonería[112]. A ambos lados de las tallas de los titulares hay sendas tablas con parejas de santas mártires, ataviadas –todas ellas– por ricas túnicas ceñidas –elemento muy característico en la pintura del maestro Polo– cubiertas por elegantes mantos decorados, frecuentemente, con motivos dorados en sus extremos. A la izquierda vemos a Santa Catalina –con la espada, una palma y la rueda de clavos– y Santa Águeda –con

[109] Normalmente el "Varón de Dolores" no suele presentar la corona de espinas sino las marcas de esta, por lo que creemos que se trata de una licencia del maestro Polo o una incompleta plasmación de la iconografía –E. M. VETTER, "Iconografía del Varón de Dolores, su significado y origen", *Archivo de Arte Español*, nº. XXXVI, 1963, pp. 197-231–.

[110] L. REAU, *Iconografía...*, t. 1, vol. II, pp. 46-48. El autor alude al carácter sacramental de esta representación, aunque para que ello sea verdaderamente claro debe ir dentro de la representación de la Misa de San Gregorio.

[111] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. V, pp. 269-275; G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, pp. 366 – 367.

[112] C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín...", pp. 546-547.

la palma del martirio y sus pechos en una bandeja– y a la derecha Santa Bárbara –con la torre y la palma del martirio– y Santa Marta –con la palma y la tarasca encadenada–. Los fondos de ambas tablas están casi totalmente ocupados por muros formando ángulo, cuya decoración recuerda a la de los mismos elementos de las tablas de los Apóstoles, del banco, aunque alcanza un mayor grado de complejidad: grupos de molduras horizontales dividen la superficie en franjas decoradas con motivos variados: grutescos, puttis y figuras desnudas enfrentadas; todo ello claramente de inspiración renacentista.

En el segundo piso, en la calle central –la más alta- vemos la imagen del crucificado en talla –segundo tercio del siglo XVI–[113], cuya datación se escapa de la época del retablo. A ambos lados del Cristo se sitúan dos escenas presididas por santos. A la izquierda aparece San Martín a caballo cortando su capa para dársela a un pobre. El santo, vestido de caballero –según la leyenda de oficial romano– y montado sobre un bello palafrén blanco –lujosamente aparejado–, deja las riendas y se da la vuelta sobre su montura, en tanto que con su espada en la mano derecha corta parte de su capa y se la entrega a un pobre semidesnudo que está tras su caballo. El episodio se desarrolla en un exterior, aunque este se cierre al fondo por un antepecho –que nuevamente recuerda a los del banco y que también lleva algún grutesco, en este caso a base de motivos vegetales–. Al fondo de la composición, por encima del muro, aparece un escueto paisaje –que analizaremos más adelante–. A la derecha del Crucificado –con la misma estructura compositiva que la imagen anterior– vemos a San Miguel alanceando al demonio. El santo arcángel, ataviado como un caballero, pisa al dragón en el pecho mientras introduce su lanza por la boca del mismo[114] que intenta mover una de las básculas de la psicostasis. Estas dos últimas tablas nos hablan claramente de Caridad –en el caso de San Martín– y de Juicio Final –en el caso de San Miguel–. Parecen transmitir un mensaje claro: la Caridad practicada en vida conducirá a que en el Juicio la balanza se incline hacia el Cielo. Por todo ello entendemos que se trata de un mensaje funerario y que la iconografía está pensada en función del destino del retablo en una capilla sepulcral.

Iconografía: Fuentes escritas

Comenzaremos el estudio de las fuentes iconográficas escritas por el banco para pasar más tarde al cuerpo del retablo. En primer lugar –comenzando de izquierda a derecha– nos encontramos con San Judas Tadeo. La Leyenda Dorada nos narra de esta manera su martirio: *Seguidamente los apóstoles dieron la orden anunciada, y en aquel mismo momento, de las dos estatuas que había en el templo salieron sendos individuos negros como etíopes y completamente desnudos; ambos diablos, en presencia de los asistentes, destrozaron las imágenes de cuyo interior salieron, y rápidamente escaparon de allí dando voces y alaridos. Mientras la gente, impresionada por lo que acababa de ver, permanecía muda de asombro, los pontífices paganos, irritados, se arrojaron sobre uno y otro apóstol* –San Simón y San Judas Tadeo– *y los despedazaron*[115]. Tradicionalmente el atributo que porta San Judas Tadeo suele ser una maza –aunque las fuentes

[113] C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Navarra en la España Gótica*, inédito y M. C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo...*, vol. V**, p. 315.

[114] Para las fuentes iconográficas escritas de San Miguel arcángel ver lo citado en las tablas de Ayechu.

[115] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, vol. II, pp. 681-687, concretamente página 686.

no especifiquen el arma con que fueron despedazados– que, en algunas ocasiones –como ocurre en el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal–, es sustituida por una espada o por un hacha[116]. La elección de San Judas Tadeo puede explicarse por ser abogado de las causas desesperadas.

El segundo apóstol representado en el banco es Santiago el Mayor, cuya aparición en el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal –como peregrino– se explica por estar la villa al pie del camino de Santiago –aunque la tradición jacobea no estuviera a comienzos del siglo XVI en su mejor momento–, a cinco kilómetros de Puente la Reina, donde los dos caminos que penetran en España se convierten en uno[117]. El "Hijo del Trueno"[118] porta en su mano izquierda –como ya dijimos– el bordón de peregrino en el que se apoya el caminante para superar las asperezas del terreno. Cubre su cabeza un sombrero de ala ancha que le protege del viento, la lluvia y las demás inclemencias del tiempo y porta un zurrón –donde posa su mano derecha–. En este caso no hace falta acudir prácticamente a las fuentes textuales, ya que son la tradición y la climatología jacobeas las que hacen que los peregrinos a Santiago vistan de esta manera, prácticamente igual que la representación del Santiago que aparece en el retablo de San Marcos de cascante.

El centro del banco lo ocupa la figura de Cristo representado como "Varón de Dolores". Algunos autores opinan que esta representación de Cristo pudo tener su origen en la impresión de la Sábana Santa que se conserva en Turín[119]. Creemos que la presencia y relación de esta iconografía en un retablo destinado a una capilla funeraria es obvia.

Volviendo, tras pasar la imagen del "Varón de Dolores", al resto de los apóstoles representados en el banco del retablo, nos encontramos con San Andrés –hermano de San Pedro–. El santo sostiene, con la mano derecha, la cruz aspada, símbolo de su martirio y que con el tiempo terminará denominándose "Cruz de San Andrés", mientras que, con la izquierda sostiene un libro que tiene la misma interpretación iconográfica que en el caso precedente de Santiago el Mayor. La fuente textual está de nuevo en la "Leyenda Dorada": *Seguidamente, siguiendo órdenes de su jefe, veintiún hombres azotaron al santo; después, lo ataron por los pies y por las manos a una Cruz; no lo clavaron a ella para que tardara más en morir y sus padecimientos fuesen más prolongados...*[120].

[116] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. IV, pp. 206-207; G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, p. 234.

[117] A. MORALEJO, C. TORRES y J. FEO (Traductores), *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, Instituto Superior de Investigaciones Científicas, Santiago de Compostela, 1951, libro V, capítulo I, p. 495 y nota 2.

[118] Santiago recibe este nombre por la conmoción que su predicación provocaba en las gentes: *Su voz resonaba tan fuertemente que llegaba a los últimos confines; de haber levantado un poco más el tono, el mundo hubiese sido incapaz de contener la resonancia dentro de sus propios límites*, J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. I, pp. 396-405, concretamente p. 397; L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. 5, pp. 169-183; A. M. GARCÍA PÁRAMO, *Aportaciones al estudio de la Iconografía de los Santos en el Reino de Castilla*, Madrid, 1988, pp. 100-103; J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Santiago", *Descubrir el Arte*, nº 4, junio 1999, pp. 16-21; M. MELERO MONEO, "Imágenes y Leyendas de Santiago", *Descubrir el Arte*, nº 5, julio 1999, pp. 90-95 y A. ACELDEGUI APESTEGUÍA, "Iconografía de Santiago Apóstol en Puente la Reina", *Entretodos*, nº 17, julio-agosto 2001, p. 22.

[119] E. M. VETTER, "Iconografía del Varón de Dolores...", A. E. A., pp. 203-205. Uno de los primeros autores que apuntaron esta teoría fue Wiltrud Mersmann en su obra *Der Schmerzensmann*, publicada en Dusseldorf en 1952.

[120] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. I, pp. 29-37, concretamente p. 34. La narración de la "Leyenda Dorada" no menciona que la Cruz tuviera forma de aspa, pero al citar que lo ataron de pies y

El último de los apóstoles representados en el banco es Santo Tomás, cuya vida, en lo que se refiere a su atributo, es narrada de la siguiente manera por la Leyenda Dorada: *...Jesucristo entonces se acercó al ministro del rey que deambulaba por la plaza y le pregunto: ¿Qué haces por aquí buen hombre?, Abanés contestó: Ando buscando por orden de mi rey hombres competentes en el arte de la construcción, porque quiere que le edifiquen un palacio parecido a los que hay en Roma. Entonces el Señor le ofreció a Tomás, asegurándole que era muy experto en la materia...*[121]. Obviamente los acontecimientos narrados en la Leyenda Dorada –que tendrían lugar en la India– no se ajustan al relato de ninguno de los Evangelios –ni siquiera los apócrifos–, hasta el punto de que algún autor los ha denominado "cuento de las mil y una noches"[122].

Fig. 8. San Andrés. Banco del retablo de los Santos Juanes de Muruzábal

manos, algunos teólogos interpretaron que debía tratarse de una Cruz de cuatro brazos y de esta manera comenzó a representarse desde el final de la Edad Media –G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, pp. 21-22–. La cruz aspada o de "San Andrés" no fue aceptada por todos los pintores de estos años, con lo que se tendrá que esperar a su aceptación definitiva en tiempos de "el Greco" –F. REVILLA, *Diccionario...*, p. 31–; L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. 3, pp. 86-95.

[121] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. 1, pp. 46-52, concretamente página 47.

[122] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. V, pp. 269-275, concretamente página 270.

Pasando al primer piso del cuerpo del retablo y, continuando de izquierda a derecha, nos encontramos con la primera pareja de santas, compuesta por Santa Catalina y Santa Águeda. Santa Catalina porta la espada, la rueda de clavos y la palma del martirio[123], en tanto que Santa Águeda sostiene en su mano izquierda la palma del martirio, mientras que en la diestra muestra una bandeja con sus pechos –símbolo de su suplicio–. Nuevamente, la Leyenda Dorada nos narra: *Quintiliano seguidamente mandó a sus esbirros que laceraran a la joven en uno de sus pechos, y que luego, para aumentar y prolongar su sufrimiento, se lo arrancaran lentamente y poco a poco. Mientras estaban cumpliendo esta orden, Águeda dijo al cónsul: ¡Impío! ¡Cruel y horrible tirano! ¿No te da vergüenza privar a una mujer de un órgano semejante al que tu, de niño, succionaste reclinado en el regazo de tu madre? ¡Arráncame, no uno, sino los dos; si así lo deseas; pero has de saber que, aunque me prives de estos, no podrás arrancarme los que llevo en el alma consagrados a Dios desde mi infancia y con cuya sustancia alimento mis sentidos!*[124].

Continuando en el primer piso del cuerpo del retablo y dejando atrás la hornacina de los titulares del mismo –San Juan Bautista y San Juan Evangelista–, llegamos a la segunda tabla en que se nos presenta otra pareja de santas, en este caso se trata de Santa Bárbara y Santa Marta. La primera porta en su mano izquierda la palma del martirio y sostiene con la derecha una torre –en este caso símbolo de la protección paterna–. Para estudiar las fuentes de tal iconografía, nuevamente debemos acudir a la Leyenda Dorada: *En tiempos del emperador Maximiano vivía en Nicomedia un tal Dióscoro, pagano de religión pero ilustre por la nobleza de su linaje y riquísimo en bienes de fortuna. Tenía este hombre una hija llamada Bárbara, dotada de tan extraordinaria belleza corporal, que su padre, movido por el intensísimo amor que a la hija profesaba, y para evitar que cualquier varón la viera, hizo construir una altísima torre y la encerró en ella...*[125]. En este caso, como hemos dicho, la torre no es el símbolo del martirio de la santa, aunque pueda interpretarse como una cárcel que le impedía vivir su cristianismo libremente, dado que su padre era pagano. Un aspecto importante en la torre que acompaña a Santa Bárbara es que presenta –como podemos ver en el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal– tres ventanas en su piso superior, que simbolizan la devoción y adoración de la santa por la Santísima Trinidad[126].

La última de las santas mártires, Santa Marta, también ostenta en su mano izquierda la palma del martirio, mientras que con la derecha sujeta una cadena con la que tiene atado al dragón o tarasca. Acudiendo, de nuevo, a la Leyenda Dorada, leemos: *...Marta, atendiendo a los ruegos de la gente de la comarca, y dispuesta a librarlas definitivamente de los riesgos que corrían, se fue en busca de la descomunal bestia; en el bosque la halló, devorando a un hombre; acercóse la santa, la asperjó con agua bendita y le mostró la Cruz. La terrible fiera, al ver la señal de la Cruz y al sentir el contacto del agua bendita, tornóse de repente mansa como una oveja. Entonces Marta se arrimó a ella, la amarró por*

[123] Para la iconografía de Santa Catalina ver el apartado dedicado al retablo de san Julián de Nagore en este mismo trabajo, –L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. III, pp. 273-283–.

[124] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. 1, pp. 167-170, concretamente pp. 168-169.

[125] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. II, pp. 896-903, Concretamente página 896.

[126] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. III, pp. 169-178, concretamente pp. 173-174; G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, pp. 55-56; F. REVILLA, *Diccionario...*, p. 60.

el cuello con el cíngulo de su túnica y, usando el ceñidor a modo de ramal, sacóla de entre la espesura del bosque, la condujo a un lugar despejado, y allí los hombres de la comarca la alancearon y mataron a pedradas...[127]. La imagen de Santa Marta puede ser confundida por la de Santa Margarita, pero esta última porta una cruz y suele representarse saliendo del cuerpo del dragón[128]. Creemos que la historia y atributos de Santa Marta se acercan más a la imagen representada en Muruzábal, aunque algunos autores la han identificado como Santa Quiteria[129] o como la citada Santa Margarita[130].

Pasando al segundo piso del cuerpo del retablo, nos encontramos, en la parte izquierda, con el episodio de San Martín partiendo su capa para dársela a un pobre. En la Leyenda Dorada se nos narra lo siguiente: *Un día de invierno, estando Martín en Amiens, vio junto a una de las puertas de la ciudad un hombre casi desnudo, pidiendo limosna. Como observaba que ninguno de los muchos transeúntes que pasaran por delante del mendigo le socorrieran, dedujo que Dios le había reservado aquel pobre para él, a fin de que tuviera ocasión de ejercer su caridad; y hecha esta deducción, sin dudarlo un momento, inmediatamente desenvainó su espada, dividió con ella su propia capa en dos mitades, entregó una al menesteroso y con la otra se cubrió él. Aquella misma noche se le apareció Cristo vestido con la media capa que había dado al pordiosero...*[131]. Tradicionalmente se representaba a San Martín partiendo su capa desde el caballo, pero algunos autores antiguos creyeron que San Martín debió apearse del caballo para compartir su capa[132]. Esta iconografía tiene un claro mensaje en este retablo, la práctica de la caridad en vida será premiada por Cristo tras la muerte. Además, como insinúa la anterior narración, hacer caridad con los pobres y necesitados es hacerla con el propio Cristo[133].

En la última escena del retablo, dejando atrás el Crucificado, se representa a San Miguel lanceando al demonio. La diferencia fundamental de esta representación del arcángel con la que hemos visto en Ayechu, está en la introducción del tema de la psicostasis –acción simbólica del Juicio Final[134]–. Esta escena se representa mediante una balanza con dos platillos que sostiene el arcángel, en cada uno de los platillos puede verse un personaje pequeño que es asociable al alma humana. La balanza puede inclinarse de un lado o del otro –cielo o infierno–, en ella pesan las virtudes, la caridad, los vicios y pecados.

[127] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. 1, pp. 419-422, concretamente página 420.

[128] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. IV, pp. 344-348, concretamente página 345; G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, pp. 266-267 y F. REVILLA, *Diccionario...*, p. 267.

[129] M. C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo...*, vol. V**, p. 315. Santa Quiteria también posee como atributo un dragón a sus pies, pero su leyenda es mucho menos conocida que la de Santa Marta, además sabemos que Santa Marta –a pesar de no se una devoción muy corriente– ya había sido representada en España en el siglo XIV por Ramón Destorrens en el retablo de Iravals –L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. IV, p. 345–.

[130] C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Navarra en la España Gótica*, inédito.

[131] J. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, t. 2, pp. 718-728, concretamente página 719.

[132] L. REAU, *Iconografía...*, t. 2, vol. IV, pp. 348-367, concretamente pp. 556-557; G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, pp. 267-269 y F. REVILLA, *Diccionario...*, p. 268.

[133] Aspecto que también se pone de manifiesto en los evangelios. *Entonces le responderán los justos: Señor, ¿cuándo te vimos hambriento y te alimentamos, sediento y te dimos de beber? ¿Y cuando te vimos peregrino y te acogimos, o desnudo y te vestimos? ¿Cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte? Y el rey les dirá: En verdad os digo que cuando lo hicisteis con uno de estos mis hermanos más pequeños, conmigo lo hicisteis* (Mt. 25, 37-40).

En algunas ocasiones el diablo, con una de sus garras, intenta confundir a San Miguel y que la balanza se incline hacia el lado del infierno sin conseguirlo.

ASPECTOS FORMALES

Comenzaremos estudiando en primer lugar las influencias que se notan en la pintura de Diego Polo para pasar, después, al análisis de su estilo.

Hasta el momento no se había mencionado nada sobre el estilo e influjos de la pintura de Diego Polo, puesto que, al margen de una atribución[135], su obra estaba sin identificar[136]. De esta manera vemos cómo únicamente al tratar de algún retablo –de los citados– se menciona, mínimamente, algún aspecto de su estilo e influencias[137].

En nuestra opinión Diego Polo es un pintor formado en Aragón o Navarra dentro de la órbita de un pintor aragonés que pudiera ser el mismo Martín Bernat del que, desde luego, conoce las obras.

Efectivamente, si nos acercamos al retablo de Nuestra Señora de la Merced[138] de la catedral de Tarazona, obra de Martín Bernat –1493–, vemos en su banco una serie de apóstoles sedentes, cuyos nimbos, realizados mediante la técnica del embutido –muy común en Aragón[139]–, son muy similares a los realizados por Diego Polo en Nagore, Muruzábal, Ayechu y Muniain de la Solana. Este tipo de nimbo, dorado, se caracteriza por tener dos círculos concéntricos en relieve y además presentar numerosos motivos decorativos en la parte lisa, a base de puntos e incisiones. Otro aspecto común ente Bernat y Polo son los fondos arquitectónicos que ambos colocan en las tablas que presentan un solo personaje. En los apóstoles citados de Bernat apreciamos muros que dejan en la parte superior espacio para una franja dorada, estos muros presentan algunos elementos ornamentales góticos, mientras que en el caso de los apóstoles del banco del retablo de Muruzábal de Diego Polo se mantiene el mismo esquema básico de muro en la parte inferior y franja dorada en la superior, pero las molduras empleadas en éste ofrecen motivos renacen-

[134] L. REAU, *Iconografía...*, t. 1, vol. 1, pp. 73-74. Reau afirma que se asoció a San Miguel erróneamente con un ángel –el que realizaba la psicostasis– anónimo. G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia...*, p. 174 y F. REVILLA, *Diccionario...*, p. 322.

[135] La realizada por Alejandro Díez y Díaz al referirse al retablo de los Santos Juanes de Muruzábal –A. DÍEZ Y DÍAZ, *Valdizarbe,* TCP, nº 261, p. 21–.

[137] Incluso se pensó que solo quedaban documentos –contratos– de algunos de sus trabajos –J. R. CASTRO ÁLAVA, *Cuadernos...*, pp. 35-43, concretamente página 35–. Los trabajos que hemos citado sobre el maestro Terín –P. ECHEVERÍA GOÑI, "El mecenazgo artístico...", pp. 146-147 y C. FERNÁNDEZ LADREDA, "Maestre Terín, un escultor...", pp. 539-550– tampoco arrojaban ninguna luz sobre la pintura de Polo, puesto que en todos los casos había desaparecido la parte pintada de los retablos.

[137] En el Catálogo Monumental de Navarra se pone en relación las pinturas de Muruzábal con las de Nagore y Muniain de la Solana, pero nada se menciona sobre el nombre autor y su estilo, salvo que se trata de un artista local conocedor del arte tardogótico –hispanoflamenco– que se desarrollaba en Navarra –M. C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo...*, vol. V**, pp. 314-315; vol. IV*, pp. 113-114–. La profesora Silva y Verástegui relaciona el retablo de Nagore con la corriente artística de Pedro Díaz de Oviedo –S. SILVA Y BERÁSTEGUI, "El Retablo Gótico", pp. 219-220–. Por último, la profesora Fernández Ladreda pone de manifiesto la sencillez en sus composiciones y recursos –C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Navarra en la España Gótica*, inédito–.

[138] Realizado para la capilla Talavera –por encargo de Antón Talavera– de la citada catedral –J. BERG SOBRE, *Behind...*, pp. 331-337–.

[139] J. BERG SOBRE, *Behind...*, p. 102.

tistas (Figs. 9 y 10) Además, se observan grandes similitudes entre los plegados y los tipos físicos de Bernat y Polo[140].

Martín Bernat pintó el retablo citado en 1493, época para la que no tenemos noticias de la actividad de Diego Polo –que debía ser bastante joven– y aunque no podemos darlo por seguro, apuntamos la posibilidad de que en ese momento Diego Polo estuviera como aprendiz en el taller de Bernat. Lo que resulta indudable es que Diego Polo debió conocer el citado retablo de Bernat y que su pintura posterior se vio influenciada por la obra del maestro aragonés.

Fig. 9. San Juan Bautista, banco del Retablo de Nuestra Señora de la Merced en la capilla Talavera de la catedral de Tarazona. Martín Bernat (1493)

Fig. 10. San Judas Tadeo, banco del retablo de los Santos Juanes de Muruzábal, capilla de los Escolar. Diego Polo (h. 1520)

Tal vez fue en Aragón, por entonces, donde Diego Polo conoció al maestro Terín y comenzó su asociación con él, que les llevaría a Navarra donde el panorama artístico era bastante desolador, por lo que contaban con un amplio campo para desarrollar su actividad.

[140] Plegados no muy acartonados y dureza en los rostros y en el dibujo –M. C. LACARRA DUCAY, "Intercambios artísticos...", p. 286 e Ídem, "Dibujos preparatorios...", pp. 560-561–.

A partir de 1500, más o menos, Diego Polo –asentado en su taller de Puente la Reina– fue forjando su propio estilo sin alejarse de su formación aragonesa, estilo que denota una mayor maestría en las tablas de una sola figura y en los primeros planos, y que baja un poco en el caso de escenas de grupo, y en los paisajes y arquitecturas.

Posteriormente, con el paso de los años, Polo debió de ir conociendo algunas muestras –no muchas– del nuevo arte llegado de Italia y fue incluyendo –atraído por el mismo–, poco a poco y en algunos casos, grutescos, molduras y ornamentos renacentistas en su obra[141].

Después de estudiar las posibles influencias estilísticas recibidas en la pintura de Diego Polo vamos a pasar a analizar su obra. Comenzaremos viendo los fondos paisajísticos y arquitectónicos, continuaremos con las figuras, para terminar con el uso de los colores y del dorado, y de algunos elementos del incipiente renacimiento.

Como norma general Diego Polo huye de las complejidades en los fondos, lo que le lleva a usar con mucha frecuencia fondos de brocado o murales, recurriendo a los fondos paisajísticos o arquitectónicos en raras ocasiones –Muruzábal, San Martín y San Miguel– o cuando es imprescindible –episodios de la vida de San Julián de Nagore–. Recurso que, en parte, es propio de su tiempo y está destinado a magnificar y realzar las figuras, aunque en su caso, además de esta función, le soluciona el problema de las representaciones paisajísticas y arquitectónicas para las cuales, probablemente, no tenía demasiada soltura.

Tras un análisis detallado creemos, en nuestra opinión, que pueden verse cinco tipos de fondos en la obra de Diego Polo:

1º. Fondos de brocado en los que combina el uso de un gran tapiz decorado por abundantes brocados que cubre el fondo, con la presencia en la parte baja de un suelo alicatado. Este último detalle indica que se trata de un interior. El empleo de fondo de brocado solventa –por eliminación– la problemática de la introducción de fondos paisajísticos y arquitectónicos, a la vez que contribuye a resaltar y magnificar las figuras. De ahí que este tipo de fondo se emplee para los titulares –Muniain de la Solana y Nagore–, aunque también para otras figuras de santos y santas de cuerpo entero aisladas –Nagore–.

2º. Fondos de interior que no pretenden tanto dar una sensación de realidad, cuanto constituir un marco para la figura. De ahí que lo que se representa del interior sea fundamentalmente la pared, el muro del fondo –Evangelistas de Nagore y parejas de santas de Muruzábal–. Como en el caso anterior se trata de dignificar y resaltar las figuras pero utilizando un tipo de fondo más avanzado, más moderno que el brocado, que respeta mejor los elementos perspectivísticos: eso se ve muy bien en las santas de Muruzábal donde se han representado dos muros formando ángulo. Por su parte en los Evangelistas de Nagore, por exigencias temáticas, se han introducido algunos ele-

[141] Este último proceso debió de comenzar hacia 1510, aunque el panorama del Renacimiento en Navarra en estos momentos era muy escaso, baste recordar el contrato del retablo de San Marcos de Cascante –1509–, donde el promotor y comitente apunta que las pinturas debían hacerse a lo romano, aspecto del que no se ve ni huella. Este punto nos lleva, además, a reafirmar la cronología que hemos dado para el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal –1520-1525–.

mentos de mobiliario –pupitres y cátedras– que producen el mismo efecto. El carácter más avanzado de estos fondos con respecto a los anteriores queda corroborado por la presencia de algunos motivos ornamentales renacentistas como los grutescos –cátedra de San Mateo de Nagore y muros de las parejas de santas de Muruzábal–.

3º. Fondos con franja dorada en la parte superior y muro en la inferior –Apóstoles y Varón de Dolores de Muruzábal–. La situación es la misma que en el caso de los fondos de brocado: en efecto, el uso de este tipo de fondo tiene la virtud de resaltar y dignificar la figura y eliminan el problema de las representaciones de fondos paisajísticos y arquitectónicos. El concepto en si nos resulta un tanto arcaico –sobre todo por la franja dorada–, pero debemos reconocer que Diego Polo ha intentado y conseguido darle un cierto aire moderno introduciendo molduras de tipo renacentista.

4º. Fondos paisajísticos en los que lógicamente se da una sensación, de perspectiva, casi ausente en los casos precedentes –San Martín y San Miguel del retablo de Muruzábal–. En ambos casos está presente también un pequeño muro con elementos decorativos renacentistas. El hecho de que este tipo de fondos se emplee solo en el retablo de Muruzábal, el más moderno de los de Diego Polo y en el que se introducen más elementos renacentistas, da pie para considerarlo como la fórmula de fondo más progresista empleada por Diego Polo.

5º. Fondos arquitectónicos de exteriores o interiores, muy simples, que pretenden dar una sensación de realidad y ambientar la escena –episodios de la vida de San Julián de Nagore–.

En resumen, creemos que el empleo de todos estos tipos de fondos está relacionado con la evolución cronológica –y estilística– del maestro, se pueden distinguir dos fases. En la primera –Muniain de la Solana, Nagore y Ayechu– nos encontramos con simples fondos compuestos por enormes tapices, profusamente decorados por grandes y hermosos brocados, que evitan el problema de recurrir al paisaje o a las arquitecturas. En la segunda –a partir de 1515– los sustituye por muros o antepechos –santos y Evangelistas de Muruzábal–, lo que le permite introducir elementos decorativos renacentistas, molduras y grutescos –quizás los primeros de Navarra–, aunque el recurso al muro resulte en si arcaizante y esté tomado de un pintor tardogótico –Martín Bernat–. De todos modos la gran novedad, de este segundo periodo, es la aparición del paisaje en algunas escenas –San Martín y San Miguel de Muruzábal–. Suponemos, basándonos en la cronología, que estos mismos elementos debieron ser plasmados por el maestro Polo en el retablo de San Juan Bautista de Obanos, en el de Eguiarte o en el de la parroquia de Santa María de Legarda.

Las figuras son bastante sencillas y de canon corto, mostrando en algunas ocasiones incorrecciones en el dibujo –sobre todo en las pinturas, con más de un personaje, que estaban destinadas a los pisos más altos de los retablos–. Apreciamos, sin embargo, una mejora en las tablas donde Polo pinta una sola figura, estas suelen estar destinadas a los bancos o al primer piso del retablo. Son de canon más alargado, estilizadas, visten ropajes lujosos[142] –ornamentados con orlas y broches dorados–, pero dentro de una cierta moderación.

[142] Ropajes que no se aprecian en las pequeñas figuras que hemos mencionado en primer lugar, donde se ve una tendencia a la simplificación.

Los pliegues son mucho más suaves que los utilizados por maestros anteriores –Pedro Díaz de Oviedo y su círculo–, aunque todavía dentro de la tradición tardogótica, advirtiéndose una tendencia hacia una mayor naturalidad en el tratamiento de los atuendos conforme avanza la vida artística del maestro.

Los rostros se alejan notablemente de la dureza natural que puede verse en Pedro Díaz de Oviedo[143] y en sus seguidores, podemos decir que Diego Polo mantiene en sus rostros una cierta idealización y, una pequeña tendencia hacia la belleza. Sus rostros avanzan desde una suavidad ingenua –Nagore y Muniain– hasta presentar, en su segunda etapa, gran fuerza y dureza de expresión, sobre todo en el caso de los masculinos –Apóstoles de Muruzábal–. Se trata de rostros de canon ovalado, casi siempre barbados –en el caso de los hombres–, presentan la frente despejada, nariz recta y cejas perfectamente marcadas, los ojos son grandes –siempre abiertos– con mirada al frente, la boca pequeña y en la mayoría de las ocasiones se mantiene cerrada. Como ya hemos citado, se puede apreciar una clara evolución en los rostros de Diego Polo desde la tabla e Muniain de la Solana hasta el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal –sin abandonar sus formas ovaladas–. Al inicio de su obra el dibujo era mucho más incorrecto y menos detallista, los rasgos faciales más suaves. Conforme avanzan los años Polo llega a lo que podíamos llamar una dureza idealizada, confrontándola con la de Pedro Díaz de Oviedo. En el retablo de Muruzábal apreciamos como las barbas tienen un tratamiento magnífico, pareciendo estar realizado cada pelo de manera individual, los rostros no presentan arrugas ni están maltratados por el paso del tiempo, aunque no por ello se deje de notar cuando Polo caracteriza a un personaje con una edad avanzada. Para conseguir este aspecto –venerable y severo a la vez– se abandonan las arrugas o manchas para lograr el mismo efecto con los colores de las barbas y cabellos, con la palidez facial o el cansancio ocular.

En resumen, Diego Polo comienza siendo un pintor discreto, siguiendo las pautas de la pintura aragonesa, pero poco a poco se transforma en un –a nuestro juicio- buen retratista –aunque no del natural–, que conserva el estilo tardogótico –aragonés y navarro– mezclándolo con algunos elementos del incipiente renacimiento y con un estilo personal que le va haciendo mejorar conforme avanza su actividad artística –dejando al margen los paisajes y grandes arquitecturas, en los que nunca se muestra como un gran maestro y por los que, al parecer, no mostraba demasiado interés–.

En cuanto al uso de los colores, podemos asegurar que el color preferido de Diego Polo fue el rojo –por su abundancia a lo largo de su obra–. Al rojo le acompañan los ocres –en todas sus tonalidades–, verdes, azules oscuros, negros y, en menor medida, blancos. Sin olvidar, desde luego, el dorado de orlas, nimbos –siguiendo la técnica del embutido, tan corriente en la pintura aragonesa– y fondos. Normalmente utiliza colores bastante pálidos para los rostros y en los cabellos se atreve –además de con los típicos blancos y negros– con castaños, cobrizos y rubios.

Para concluir diremos que el maestro Diego Polo había pasado inadvertido para los historiadores del arte hasta este momento, desde luego no se tra-

[143] C. Fernández Ladreda, A. Aceldegui Apesteguía y otros. *El Retablo Mayor de la Catedral de Tudela, Historia y Conservación*, Pamplona, 2001, pp. 137-140.

ta de un maestro con proyección internacional. Pero consideramos que estamos hablando del último representante pictórico del gótico[144] en Navarra y que por ello –aunque también por su obra y estilo– merece un hueco importante entre los pintores navarros de todos los tiempos. Esperemos que este trabajo contribuya a valorar su imagen para que en futuras publicaciones de arte navarro aparezca con su nombre –no de manera anónima– y se le dedique más que un simple y pequeño párrafo de compromiso.

[144] Aunque algunos autores lo han encasillado, en obras de gran divulgación, en el Renacimiento. *Gran Enciclopedia Navarra*, Pamplona, 1990, vol. IX, p. 220.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1. 30 de enero de 1519 – Diego Polo contrata el retablo de la Parroquia de San Juan Bautista de Obanos[145]

Seppan todos quantos esta presenta carta veran e oyran que estos son los contractos e compositiones fechos y firmados a voluntad de partes entre los señores don Lope Veltrán, vicario de la yglesia parrochial de Sanct Joan Vaptista del llugar de Obanos, don Pedro Sanz, abad de Villanueva, don Pedro Recain, capellan venefficiado de la dicha yglesia, don joan de Eneriz, mayoral, Ferrando Diez e Sancho de Baquedano, jurados del dicho lugar de Obanos e Gonzalo de Arbizu[146], Martín de Obanos, Miguel Periz e Pedro Periz manobreros de la dicha yglesia e personas diputadas por el capitol general assi eclesiasticos como legos de la dicha yglesia parroquial de Obanos y con licencia y expreso consentimiento del dicho capitol la qual dicha licencia fue dada y ottorgada a los dichos vicario y enseguiente nombrados por el dicho capitol general en el dicho lugar de Obanos a seze dies del mes de jenero deste presente año de quinientos y dezinuebe y son contenidos por testigos Lope de Loyola e Joan de Añorbe, de presente habitantes en el dicho lugar de Obanos, recebido en nota por mi Pedro de Artazu, notario infrascripto, de la una parte, e maestre Diego de Polo vecino e morador en la villa de Puente la Reyna, en razón e a causa del retablo que el dicho capitol y el pueblo del dicho lugar de Obanos entienden facer para la dicha yglesia parroquial del dicho lugar de Obanos, los cuales dichos tractos, conbenios y compositiones son en la forma e manera que siguen.

Primeramente el dicho maestre Diego sera tenido y obligado de facer el retablo en la capilla mayor de la dicha yglesia es a ssaver en la anchura a de ser de paret a paret y en la altura llebara su tercio segunt la anchura llebara en buena forma e manera.

Item en el vanquo llebara seis historias de pintura y en los dos costados sanct Pedro de la mano derecha y sant Paulo de la mano ezquierda de vusto muy bien echos de su oro fino dorados y de carmesi echos muy ricamente y en cuanto al custodio que en medio del vanquo se a de poner quedo a determinacion de los dichos diputados si se habia de poner o no y quando ellos acordasen facer el dicho custodio en tal caso el dicho maestre Diego sera tenido de hacer el dicho custodio en medio del vanquo de oro fino bien rico, según al retablo pertenescera.

Item el dicho vanquo llevara diez pilares dorados de su oro fino con ocho tubos dorados de su oro fino y alrededor del dicho vanco su lage bien rico y dorado con su oro fino. Otrosi el dicho retablo llebara por medio en una caxa ricamente echa y dentro en la dicha tuba Sanct Joan Vaptista de vulto muy ricamente dorado como le perteneciere al dicho maestro y encima de Sant Joan otra caxa y de tuba bien rica de oro fino y dentro della la imagen de Nuestra Señora de bulto, la mesma imagen antigua que esta en el altar mayor y aquella bien ricamente dorada de buen oro fino y el Jhs fecho de nuevo bien gentil y la ymagen de Nuestra Señora con su corona nueva y encima su tuba dorada de oro fino y encima de la caxa de Nuestra Señora pondra el Crucifixo, su historia de pintura labrada al olio de muy finos colores y encima su tuba bien hecha dorada de oro fino. Otrossi el dicho pintor sera tenido de fazer en el cuerpo del retablo diciocho hystorias encima del vanco y las historias han de ser las antiguas que estan puestas al respaldo de la pared de la dicha capilla mayor y aquellas bien cumplidamente, las quales historias son de Sanct Joan Vaptista.

Item mas ha de aber en el dicho retablo ocho pilares muy bien hechos rebestidos y dorados de su oro fino y más diziocho tubas en el cuerpo del retablo doradas de su oro fino. Otrossi el dicho retablo tendra sus guardapolvos alrededor obrados según pertenescen al dicho retablo. Otrossi el dicho maestre Diego pintor sera tenido de fazer en el dicho retablo obra de dos mil florines y si mas obra de los dichos dos mil florines hiziere que la dicha yglesia no sea tenida responder cosa alguna, ante el dicho maestre Diego se ofrecio y le fizo gracia a la dicha yglesia si caso el hiciese mas obra de los dichos dos mil florines que todo aque-

[145] J. Castro Álava, *Cuadernos...*, pp. 39-41.

[146] Gonzalo de Arbizu era señor se Sotés y Agós, señoríos inscritos actualmente dentro del Señorío de Sarría, en el término municipal de Puente la Reina –F. Idoate Iragui, *El Señorío…*, pp. 120-124.

llo que se fallase haber fecho mas obra de los dichos dos mil florines en el dicho retablo en tal caso el dicho maestre Diego fizo gracia e merced a la dicha iglesia como dicho es.

Otrossi si acaso acaesciera que el dicho maestre Diego fiziesse menos obra en el retablo de los dichos dos mil florines que fuese la dicha perfecta como pertenesce, en tal caso los dichos diputados de la dicha yglesia puedan diputar dos oficiales que sepan del arte y aquellos diputados por ellos solos e si caso ellos conocieren que la dicha obra no es perfecta e no llega con la dicha quantidat de los dichos dos mil florines, en tal caso toda la falta assi de la obra como de la quantidat que ellos conocieren y juzgaren sobre juramento, en tal caso el dicho maestre Diego sera tenido y obligado de enmendar la obra quando se fallase no ser perfecta y tambien satisffacer e cumplir todo lo que se fallase de cumplir a los dichos dos mil florines. Otrossi el dicho maestre Diego sera tenido de cumplir, fazer y acabar la obra del dicho retablo comenzando la data de la presente carta en cinquo años primeros venientes y seguientes. Otrossi los dichos vicario y ensiguientes nombrados diputados tanto por si y en virtud de la dicha licencia seran tenidos de dar toda la recepta que la dicha yglesia tiene plegada y a su mano en parte de pago de la dicha suma al dicho maestre Diego luego y en cuanto las deudas que la dicha yglesia tiene que recibir en los vecinos del dicho lugar de Obanos las cuales deudas daran conocidas y los deudores hayan de sacar sus partidas con el dicho maestre Diego y el dicho maestre Diego sera tenido de tomar de los deudores trigo, habena, hordio, hubas en el precio que al tiempo baliere. Otrossi los dichos vicario y enseguiente nombrados daran la primicia de la dicha yglesia al dicho maestre Diego para cinquo años en el precio que a la candela alcanzare puesta arrendacion sacando lo hordinario de la sacristia y el resto lo que se acostumbra. Et a tener, obseruar, goardar, satisfacer e cumplir todas e cada una de las cosas en esta presente carta contenidas. Todo esto fue fecho dentro en la yglesia parroquial de sant Joan Vaptista del dicho lugar de Obanos a trenta dias del mes de jenero, año del nascimiento de Nuestro Señor Jesu Cristo de mil quinientos y dezinuebe años, de todo lo que sobredicho es son testigos qui clamados e rogados presentes fueron en el lugar, e qui por tales testigos se ottorgaron ser nombradamente Joan de Obanos, vecino e morador en la villa de la Puente la Reyna, e Joan de Arguñariz, vecino habitante en el dicho lugar de Arguiñariz. Et yo Pedro de Artazu, habitante en la villa de la Puente de la Reyna, notario publico e jurado por autoridat real en todo el Reyno de Navarra e fice en ella este mi usado e acostumbrado signo en fe y testimonio de verdat.

Archivo de Protocolos de Pamplona. Protocolo de Pedro de Artazu.

Doc. 2. 8 de Septiembre de 1527 – Escritura de capitulación del contrato de Diego Polo para el retablo del lugar de Legarda[147]

Año mil quinientos e veinte siete a ocho dias del mes de septiembre en la villa de Puente la Reyna en presencia de mi notario e de los testigos de yuso scriptos. Estos son los tractos, conbenios e composiciones fechas, concluydas e firmadas a voluntad de partes entre don Martin de Labayen, vicario de la yglesia parrochial de sancta Maria del lugar de Legarda, e Corboran de Undiano e Pedro de Sagues, vecinos e moradores en el dicho lugar de Legarda, primicieros e cargotubientes de la primicia de la dicha yglesia de sancta Maria de Legarda segunt dezían con licencia, querer, voluntad y expresso conssentimiento de todos los vecinos e concejo del dicho lugar de Legarda, domingo ultimo passado que fue primo dia del presente y sobredicho mes de septiembre, de la una parte, e maestre Diego de Pollo, pintor, vezino e morador en la dicha villa de Puente la Reyna, de la otra parte, en razon e a causa de la obra e pintura que se a de hacer en el retablo del altar mayor de la dicha yglesia de sancta Maria de Legarda, los cuales dichos tractos, convenios e composiciones son del thenor seguiente:

Primeramente que el dicho maestre Diego sea tenido e obligado de hacer una ymagen de Nuestra Señora de nuevo bien y perffectamente dorada y encarnada e assi mesmo su caxa aya de hacer brocado de buen oro.

Item assibien passo por convenio entre las dichas partes que el dicho maestre Diego aya de hacer una lanterna de fusta sobre la custodia bien dorada.

Item assibien el dicho maestre Diego aya de hacer ocho pilares de fusta en el banco dorado.

Item assibien seys tubas aya de hacer en el cuerpo del dicho retablo bien doradas de buen oro fino.

Item assibien que el dicho maestre Diego sea tenido e obligado de hacer una imagen del Crucifixo de bulto con su pieza bien pintado segunt pertenece bien y cumplidamente.

Item assibien que el dicho maestre Diego sea tenido e obligado de hacer los goardapolbos alrrededor de todo el retablo del banco en suso con sus Apostoles pintados y dorados segunt pertenescen a qoatro tubas en los dos goardapolbos conforme a los goardapolbos.

Item assibien passo por convenio entre las dichas partes que el dicho maestre Diego aya de vaxar todo el retablo e haya de remediar todos los colores e vernizar de nuevo en lo que al presente esta pintado, es a ssaber, en todas las partes y lugares que hallase falta y tubiese necessidat segunt pertenesce y sobre dorar los diademas e goarniciones de las roppas segunt que a las dichas diademas e cada una dellas pertenesce.

Item assibien que el dicho maestre Diego sea tenido e obligado de hacer y enmendar donde esta la ystoria de Nuestro Señor de cómo lo llevaban a crucifficar y poner algunas figuras de trompeteros bien y cumplidamente segunt pertenesce.

Item assibien fue de combenio entre las dichas partes que el dicho maestre Diego sea tenido e obligado de hacer y pintar dos angeles o los que fuere menester en la ystoria donde Nuestro Señor va a tierra de promission.

Item assibien passo por convenio entre las dichas partes que los dichos primicieros ayan e sean tenidos de traer los qoatro pillares grandes que estan en la ciudad de Pamplona en poder de Bernat de Ponte platero como fiador de Joan Periz de Villanueva entallador que fue al dicho lugar de Legarda y que el dicho maestre Diego sea tenido y obligado de pintar y dorarlos bien y cumplidamente segunt pertenesce e si caso que los dichos primicieros no le traxieren los dichos qoatro pillares que el dicho maestre Diego aya de ponerlos e assi los dichos primicieros sean tenidos e obligados de dar satisfacer e pagar al dicho maestre Diego por los dichos cuatro pillares qouarenta y qouatro florines de moneda Navarra ultra de la quoantidat principal de yososcripta.

Item es en convenio entre las dichas partes que el dicho maestre Pedro pinyor sea tenido e obligado de dar la obra acabada perffectamente bien y cumplidamente pintada y dorada hecha segunt pertenesce para el día e fiesta de Navidat primo veniente en hun año e assi los dichos primicieros prometieron e ovieron en convenio de dar satisfacer y pagar al dicho maestre Diego ultra de los dichos quoatro pillares que le han de traer como sobredicho es o los dichos quoarenta y quoatro florines de la dicha moneda a falta de no traer los dichos pi-

[147] J. R. CASTRO ÁLAVA, *Cuadernos…*, pp. 41-43.

llares la suma o quoantia de trezientos florines de la dicha moneda de Navarra e bien assi ultra de la pintura y obra que esta hecha y dorada al presente y segunt las dichas partes dezian aquella esta estimada por maestros pintores.

E assi el dicho maestre Diego sea tenido e obligado de recebir en cada un año el acerbo e vino e otras cosas que oviere en la dicha primicia hasta que sea pagado de los dichos trezientos florines de la dicha moneda en el precio que en dados y presas andubiese en la tierra es a ssaber el acerbo por el dia de Sancta Maria de agosto y el vino por el dia de Sanct Martin del mes de noviembre en cada hun año comenzando recibir el dicho acerbo e vino luego en el presente y sobredicho año de mil quinientos e XXVII dentro de hasta el dia e fiesta de Sant Martin del mes de noviembre primo veniente e de ay en seguiente en cada hun año por los dichos dias e plazos de Sancta Maria de agosto e Sant Martin de noviembre hasta en fin de paga de la dicha quantidat como sobre dicho es.

E bien assi que los dichos primicieros que al presente son e por tiempo seran le hayan de dar al dicho maestre Diego pintor todas las deudas que se deben y se deberan a la dicha primicia.

Otrossi es en convenio entre las dichas partes que la dicha obra que por parte del dicho maestre Diego como sobre dicho es en el dicho retablo sea fecha aya de ser estimada por dos maestros esleytos por ambas partes e si los tales maestro o maestros hallaren valer mas de los dichos trezientos florines de la dicha moneda hasta qouarenta florines de la dicha moneda que assi mesmo el dicho maestre Diego aya de ser pagado de la dicha primicia en la forma susodicha. E si montare mas de los trezientos y quoarenta florines de la dicha moneda la dicha obra que el dicho maestre Diego el dicho retablo assi hiziere que la dicha primicia no sea tenida ni obligada ni los demas primicieros que a la presente son o por tiempo seran de la dicha primicia ni el dicho concejo de Legarda.

Item assi bien segunt las dichas partes dizen fue estimada la obra que estaba hecha en el dicho retablo por el dicho Johan Periz de Villanueva assi de fusta pintura oro e assiento por trezientos y nuebe florines e diez grosses de la dicha moneda por Johan del Bosque pintor vecino de Pamplona y el dicho maestre Diego por virtud de cierta comission a ellos dada por los señores alcaldes de la Cort mayor del Reyno de Navarra.

E a tener observar goardar pagar e cumplir a lo qual fueron presentes por testigos llamados e rogados e que por tales se otorgaron don Pedro de Sarria vicario de la yglesia parrochial de San Pedro de la dicha villa de la Puent e Johan de Cia zapatero vecino e morador en el lugar de Obanos. E assi el dicho don Pedro firmo su nombre en la presente carta e bien assi firmo por el dicho Johan de Cia porque no sabia escribir e bien assi el dicho don Pedro de Sarria firmó por el dicho maestre Diego porque no sabia escribir e bien assi el dicho don Martin de Labayen vicario por si e bien assi por los dichos Corboran de Undiano e Pedro de Sagues primicieros porque no savian escribir firmo sus nombres. Notario Martin de Brun.

Archivo de Protocolos de Pamplona: Protocolo de Martín de Brun.

Doc. 3. 1529 – Proceso del Maestro Diego Polo, pintor, contra los lugares de Alloz y Lacar sobre un retablo[148].

Yo Johan de Eguía, vecino de la ciudad de Estella digo que por cuanto que por los señores alcaldes de la corte mayor me ha sido mandado facerles relacion de la pintura y fechura del retablo que maestre Diego Polo, pintor, ha fecho y pintado en Santa María de Eguiarte por contrato fecho con los vecinos e parroquianos de la dicha iglesia que son los lugares de Lacar y Alloz, y en el dicho contrato estoy nombrado por los dichos parroquianos para que juntamente con los pintores que habian de visitar y estimar el dicho retablo despues de fecho e acabado y asi por mandato e comisaria de los dichos señores alcaldes fueron a visitar y estimar el dicho retablo, es a saber Juan del Bosque y [falta] pintores vecinos de Pamplona. Digo que yo el dicho Johan de Eguía me halle presente en la dicha visita y estimación y aquella me parescio muy subida en precio según que en otros retablos me he hallado en hacer de tan buenas obras como aquel y no haber costado tanto precio.

Especialmente digo que yo el dicho Johan de Eguía he fecho facer e pintar a mis propias costas dos retablos, uno de ellos para el altar mayor de Nuestra Señora de Irache, el cual pintó maestre Francisco de Orgaz, pintor vecino de Tafalla, el cual pinto con la dicha pintura de pincel y los mas finos y perfectos colores al aceite de linaje. En el dicho retablo hay diez historias y no me costara por igual fecha con el suyo diez ducados de oro navarros, que viene a ser ducado por historia, y los dichos Juan del Bosque y [falta] han estimado por cada historia del dicho retablo de Eguiarte, donde hay veinte y seis historias, a precio de veinticuatro florines por historia de pintura de color solamente, sin el oro, arquitectura y dorado en donde me parece muy excesiva estimación que viene a ser a razón de siete por uno de lo cual no debe haber lugar por el gran daño que la dicha iglesia recibiría y me parece que por haberse encarecido todas las cosas de aquel tiempo al de agora que se le debe dar el doble en precio y no mas.

Y asi mesmo fice facer a mi propia costa otro retablo para Nuestra Señora de la Merced de la dicha ciudad de Estella, el cual dicho retablo fue igualado con maestre Terin, entallador, vecino de Estella, el cual se encargó de facerlo asi de fusta, architeria, doradura e pintura de finos colores al aceite y tan fino y tan bueno como es el retablo que fizo facer la señora reina doña Catalina que Dios haya, el cual está dentro de la capilla mayor de Nuestra Señora de Pamplona donde esta enterrada su madre, la princesa, en el cual dicho retablo hay siete historias e otras tantas habría de facer en el dicho retablo y habría de costar de todo ochenta florines de moneda y no mas, los cuales ochenta florines se repartieron de esta manera, es a saber la tercera parte para la fusta y architeria, la otra tercera parte para el dorado y la otra tercera parte para la pintura y asi es costumbre de estimarlo entre pintores, de manera que viene a ser para la tercera parte de pintura por las siete historias seis ducados viejos y que esto que digo sea verdad aparece en mis libros, e mas digo que el dicho retablo de Nuestra Señora de la Merced fue pintado como paresce en el libro por mano del dicho maestre Diego Polo, el cual pinto en el altiempo que pintaba en la villa de Lerín, según relacion.

De manera que los dichos dos retablos concuerdan en el precio el uno con el otro y siendo obrados por buenos maestros y de tan buenas y finas obras como el dicho retablo de Santa María de Eguiarte, como lo sabe el dicho maestro Diego Polo, pues ha obrado en uno de los dichos retablos por su mano como en el libro paresce.

Y en cuanto a la estimación que el fustero que fue de Pamplona a estimar la obra de fusta del dicho retablo de Eguiarte y la estimó en cuatrocientos florines, digo yo el dicho Johan de Eguía que ni el contrato que el dicho maestre Polo fizo con el dicho maestre Terín, quien obro de fusta el dicho retablo de Eguiarte y fizo obligación de pagarlo a los vecinos de Lacar y Alloz que no costare sino trescientos florines de poco mas o menos (...) por manera que eran obligados los dichos de Alloz y Lacar a pagar los dichos trescientos florines y no los cuatrocientos que ha sido estimado.

Archivo General de Navarra. Escritura de Miguel de Arbizu

[148] AGN, Escribano Miguel de Arbizu, 1529, fajo V, número 3 –extracto, declaración de Juan de Eguía, pp. 20-22–.

BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas

AD: Archivo Diocesano.
ACP: Archivo Catedralicio de Pamplona.
AGN: Archivo General de Navarra.
APN: Archivo de Protocolos Notariales (Pamplona).
TCP: Temas de Cultura Popular.
AEA: Archivo Español de Arte.

ACELDEGUI APESTEGUÍA, A. J. *Alcaldes y Regidores de Puente la Reina (1677-2001)*, Pamplona, 2002.

– "Iconografía de Santiago Apóstol en Puente la Reina", *Entretodos*, nº 17, julio –agosto 2001, p. 32-33.

ALTADILL, J. "Artistas Exhumados", *Boletín de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, nº XIV, 1923.

ATLAS *de Navarra*, Pamplona, 1977.

ARMISSEN Y MARÍN, I. *Vida de San Juan Bautista*, Pamplona, 1737.

AZANZA, J., ORBE Y SIVATTE, A. y ROLDÁN MARRODÁN, F. J., *Las Parroquias de Huarte, Historia y Arte*, Pamplona, 1999.

BERG-SOBRE, J., *Behind the Altar table. The development of the painted retable in Spain 1350-1500*, Columbia, 1989.

BERLABÉ, C., "Activitat pictórica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella", *Locus Amoenus*, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, nº 3, 1997, pp. 427-474.

BERNARDINO DE SIENA, San, *Sermones eximii de Christo Domino*, t. IV, Lugduni, 1650.

BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria Medieval Española*, Madrid, 1956.

– "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV", *AEA*, 86, 1949, pp. 111-135.

– *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos I. Las mujeres*, Madrid, 1978, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos II. Los hombres*, Madrid, 1979.

CASTRO ÁLAVA, J. R. "Pintores navarros del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, 1942, pp. 257-280.

– *Cuadernos de Arte Navarro (Pintura)*, Pamplona, 1944.

– *Miscelánea Tudelana*, Tudela, 1972.

DICCIONARIO de Historia Eclesiástica de España, t. IV, Madrid, 1975.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *La Biblia y los Santos*, Madrid, 1999.

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

– "El mecenazgo artístico de Johan de Eguía en la Estella del primer tercio del siglo XVI y la obra del entallador maestre Terín", *VII Congreso Español de Historia del Arte. Actas*, Murcia, 1988, *Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes)*, Murcia, 1992, pp. 139-149.

FERNÁNDEZ LADREDA, C. y otros, *Navarra en la España gótica* (inédito).

– "Maestre Terín, un escultor activo en Navarra en torno al 1500", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 539-550.

– *Imaginería Medieval Mariana*, Pamplona, 1989.

FERNÁNDEZ LADREDA, C. y ACELDEGUI APESTEGUÍA, A., *El Retablo Mayor de la Catedral de Tudela, Historia y Conservación*, Pamplona, 2001.

FERNÁNDEZ SOMOZA, **G.**, "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón", *Locus Amoenus*, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, nº 3, 1997, pp. 40-49.

FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J. *Disensiones nobiliarias*, Pamplona, 1980.

GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. I, II*, IV**, V** y V***, Pamplona, 1980-1992-1996-1998.

– "El retablo de Barillas, obra aragonesa del círculo de Huguet", I Congreso Español de Historia del Arte, Trujillo, 1979, comunicación inédita.

GARCÍA IGLESIAS, J. M., "Santiago", *Descubrir el Arte*, nº 4, junio 1999, pp. 16-21.

GARCÍA PÁRAMOS, A. M., *Aportaciones al estudio de la Iconografía de los Santos en el Reino de Castilla*, Madrid, 1988.
GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*, vols. II y III, Pamplona, 1979 y 1985.
GRAN Enciclopedia Navarra, Pamplona, 1990.
GREGORIO MAGNO, *Homiliae in Hiezechielem prophetam*, lib. 1.
HUARTE Y JÁUREGUI, J. M. y RÚJULA Y OCHOTORENA, J., *Nobiliario del Reino de Navarra*, Madrid, 1923.
IDOATE IRAGUI, F., *El Señorío de Sarría*, Pamplona, 1959.
– *Catálogo del Archivo General de Navarra*, vol. XLVIII.
ISLA, J. F. de, *Compendio de Historia de* España, Madrid, 1786.
LACARRA DE MIGUEL, J. M., "Para el estudio del municipio navarro medieval", *Príncipe de Viana*, pp. 50-65, 1941.
– "Fuero de Tudela. Trascripción con arreglo al Ms. 11-2-6, 406 de la Academia de la Historia de Madrid", *Revista jurídica de Navarra*, Segundo semestre, 1987.
– *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, (2ª ed.), 2000.
LACARRA DUCAY, M. C., "Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV", *Príncipe de Viana*, pp. 81-86, 1979.
– "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV" *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe de Viana, Anejo 11, Pamplona, 1988.
MALE, E., *El Gótico, la Iconografía de la Baja Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986.
MAÑAS BALLESTÍN, F., *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979.
MARCOTEGUI, M. J., *Compendio de la Historia de la aparición de San Miguel de Excelsis y de su antiquísimo Santuario en el monte Aralar, jurisdicción de la villa de Huarte Araquil, en el Reino de Navarra*, Pamplona, 1828.
MARÍN ROYO, L. Mª., *Historia de la Villa de Tudela, desde sus orígenes hasta 1390*, Tudela, 1978.
MARKINEZ HERMOSO DE MENDOZA, J. J., "Catalina de Foix (1483-1517)", *Reyes de Navarra*, Pamplona, 1987.
MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Retablos góticos navarros sólo conocidos por documentación", *V Congreso de Historia de Navarra*, Pamplona, septiembre de 2002, pp. 113-129.
MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas Heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1996.
MAYER, A. L. *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947 (3ª edic.).
MELERO MONEO, M. L., "Bonanat de Zahortiga: Aproximación al estudio del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)", *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1983.
– "El patrimonio monumental de Tudela a partir del siglo XII: El retablo de Santa Catalina de Alejandría y algunas consideraciones sobre las obras relacionadas con el pintor Juan de Levi", *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar. Primer Curso de Verano de Tudela*, Tudela, 10 al 14 de Julio de 2000, pp. 71-92.
– "Imágenes y Leyendas de Santiago", *Descubrir el Arte*, nº 5, julio 1999, pp. 90-95.
MENÉNDEZ PIDAL, F. y MARTINENA, J. J., *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Pamplona, 2001.
MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, 1999.
– "De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista", *Imafronte*, nº 12-13, 1998, pp. 187-206.
MORET, J. de, *Anales del Reino de Navarra*, t. VII, Tolosa, 1891.
NAVALLAS REBOLÉ, A. (Dir.), *Navarra, guía y mapa*, Pamplona, CAN, 1986.
OLAIZOLA IGUINIZ, J. M., *Historia del protestantismo en el País Vasco. El Reino de Navarra en la encrucijada de su historia*, Pamplona, 1993.
ORCÁSTEGUI, C. "Tudela durante los reinados de Sancho el Fuerte y Teobaldo I (1194-1253)", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. X, 1975.
POST, C. R., *A history of Spanish painting*, vols. IV (Part. II) y XII (Part. I), Massachusetts, 1933 y 1958.
RAMÍREZ VAQUERO, E., "Historia de Navarra, la baja Edad Media", *Temas de Navarra*, vol. 8, Pamplona, 1993.

Santa Biblia, (Ed. Paulinas), 16 ed., Madrid, 1985.
– edición bilingüe –latín-castellano–, 4 vols., Barcelona, 1857.
SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, (10ª edición) 1999.
SCHAUBER, V. y SCHINDLER, H. M. *Diccionario Ilustrado de los Santos*, Barcelona, 2001.
SCHILLER, G., *Iconography or Christian Art*, vols. I y II, Londres, 1971.
SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía Medieval*, San Sebastián, 1988.
SERRANO GARCÍA, R., "Tipología e Iconografía de los retablos", *La Escultura en el Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, 1993.
SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomos XXXI (1914), XXXII (1915), XXXIV (1916), XXXVI (1917) y XLII (1921).
SIGÜENZA PELARDA, C., "La vida cotidiana en la Edad Media, la moda en el vestir en la pintura gótica", *VIII Semana de Estudios Medievales de Nájera*, 1997, pp. 353-369.
SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *El retablo gótico*, El Arte en Navarra, vol. I, Pamplona, 1994.
TOUSSAINT-SAMAT, M., *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid, 1994.
TRINCADO, M., *Compendio Histórico, Geográfico, y Genealógico de los Soberanos de la Europa*, Madrid, 1755.
VETTER, E., M. "Iconografía del Varón de Dolores, su significado y origen", *Archivo de Arte Español*, nº. XXXVI, 1963, pp. 197-231.
VIDAL MANZANARES, C., *Diccionario de los Papas*, Barcelona 1997.
VORÁGINE, J. de la, *La Leyenda Dorada*, vols. 1 y 2, Madrid, 1982.
YANGUAS Y MIRANDA, J., *Diccionario de Antigüedades del Reino de Navarra*, vols. I, II y III, Pamplona, 1964, adicciones, Pamplona, 1843.
YARZA LUACES, J., "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, nº III, primer semestre, 1989.

RESUMEN

El pintor Diego Polo, de probable ascendencia navarra, debió instruirse en el taller del pintor aragonés Martín Bernat del que acusa una copiosa influencia. Tras su vuelta a su tierra natal trabajó con el maestro Terín en numerosas obras conjuntas –Eguía, Estella y Muruzábal, entre otras–. Su campo de actuación se extiende por Valdizarbe –explicable por residir y tener su taller en Puente la Reina–, tierra Estella –por su colaboración con el maestro Terín, bajo el patronazgo de Juan de Eguía– y los valles de Arce y Urraúl Alto. Entre su obra conservada mas destacada cabe mencionar el retablo de los Santos Juanes de Muruzábal y el de San Julián de Nagore, así como los retablos –parcialmente conservados y de menor calidad– de San Lorenzo de Muniain de la Solana y el de Ayechu. De su obra desaparecida citaremos dos retablos el de San Juan Bautista de Obanos y el de Santa María de Legarda –aunque este último no se trate de un retablo realizado desde su inició sino de la terminación de una obra ya iniciada–.Polo se mantiene a lo largo de su vida artística muy ligado al estilo gótico, aunque poco a poco introduce en sus pinturas elementos que debieron llamarle la atención y que son propios del Renacimiento como los grutescos –Muruzábal– o algunas molduras de este mismo estilo –Nagore–. Sin duda alguna con la muerte de este pintor navarro, hacia 1530, podemos decir que se cierra el capítulo de la pintura gótica en Navarra, por todo ello lo hemos considerado como el último pintor –y tal vez artista– del gótico navarro.

ABSTRACT

The painter Diego Polo, of probable Navarran descent, was most probably instructed in the workshop of the Aragonese painter Martín Bemat, whose influence is more than clear. After returning to his native land, Polo worked with the master Terín on numerous joint works –Eguía, Estella and Muruzábal, among others–. His field of action extended from Valdizarbe

–which can be explained by his living and having his workshop in Puente la Reina–, the Estella region –due to his relationship with the master Terín, under the patronage of Juan de Eguía– and the valleys of Arce and Urraúl Alto. Of his most important work still preserved today, worthy of highlight are the reredos of the Saint Johns in Muruzábal and the reredos of San Julián in Nagore, together with the reredos-partially preserved and of inferior quality- of San Lorenzo in Muniain de la Solana and the one in Ayechu. Of his work now lost, two reredos should be mentioned: the one of Saint John the Baptist in Obanos and the one of Saint Mary in Legarda –although the latter is not a reredos painted from the beginning, but rather the finishing-off of a work already started. Throughout his artistic life, Polo was strongly linked to the Gothic style, although he did gradually introduce into his pictures elements which must have drawn his eye and were more associated with the Renaissance, such as grotesques –Muruzábal– or moulding of the same style –Nagore. We can state that the death of this Navarran painter marked without doubt the end of Gothic painting in Navarra. Consequently, we consider Polo to be the last painter –and maybe last artist– of the Navarran Gothic tradition.