

# PRECISIONES DOCUMENTALES SOBRE LA REALIZACION DEL RETABLO DE SAN GREGORIO DE LA PARROQUIA DE SAN NICOLAS DE TUDELA.

(1564-1566).

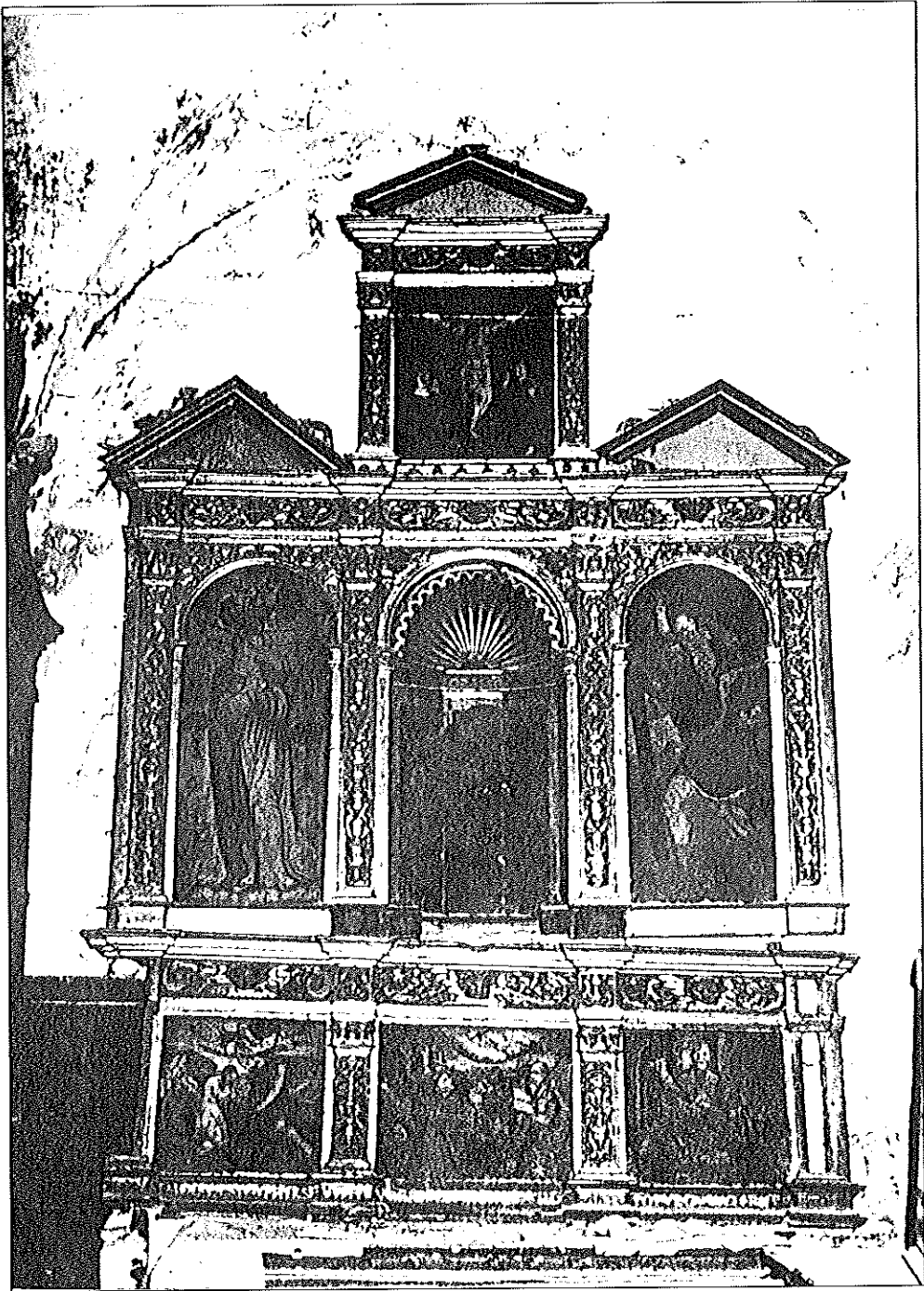
Jesús Criado Mainar



En el Archivo de la Diputación de Zaragoza se custodia un legajo<sup>1</sup> –nº 140 del Fondo documental del monasterio de Veruela– que contiene las diligencias judiciales abiertas en agosto de 1565 contra el escultor Pierres del Fuego a instancias del pintor Rafael Juan de Monzón por las deficiencias que, en opinión del último, evidenciaba su intervención en cierto retablo dedicado a San Gregorio.<sup>2</sup>

Tal y como dio a conocer CASTRO ALAVA,<sup>3</sup> en los primeros días de 1564 el mercader Francisco Tornamira confió a Rafael de Monzón la realización del mueble para completar la dotación artística de su capilla familiar, fundada en la tudelana parroquia de San Nicolás. Una vez que Martín Catalán completó su ensamblaje, el pintor en 1565 requirió a Pierres del Fuego y a su hijo Bernal del Fuego la ejecución de las labores de talla que, según se desprende del pleito, no alcanzaron la calidad esperada. Por razones que se nos escapan, Monzón no concluyó las tareas de pincel, sino que lo hizo su colega Diego González de San Martín.

A raíz del cierre de la iglesia de San Nicolás, el retablo Tornamira fue trasladado –junto al resto del ajuar litúrgico del templo– en el año 1987 a la sede del Archivo y Biblioteca Municipal de Tudela. Para entonces la primitiva imagen de San Gregorio ya había dejado su plaza al Ecce Homo que preside el mueble en su actual instalación en los almacenes de la referida institución, ignorándose el paradero del primitivo titular. La falta



Retablo de San Gregorio en su anterior ubicación en la Iglesia de San Nicolás. Año 1987

de altura de la sala que lo alberga ha obligado a prescindir de forma provisional del ático, aunque cabe esperar que en el futuro esta deficiencia sea subsanada.<sup>4</sup>

### **Los artífices del retablo de San Gregorio**

El pintor *Rafael Juan de Monzón* (doc.1553-1571), parte demandante en el proceso, fue un maestro de modesta valía artística que vivió la mayor parte de su carrera en Tudela. De su extensa producción documentada tan solo subsiste el retablo Tornamira, obra de rasgos estilísticos bien definidos que permite atribuirle de manera fiable otras piezas sobre las que no se dispone de información directa.

Se ha barajado la posibilidad de que procediera de Aragón, circunstancia sin confirmar a la que apuntan diversos indicios. Entre ellos, quizás el de más peso sea cierta dependencia de sus modelos figurativos respecto a los de Tomás Peliguet (doc.1538-1579), un notable e influyente artista italiano que dividió su quehacer profesional entre Zaragoza y Huesca.<sup>5</sup> A este respecto, tampoco debe olvidarse que después de abandonar la capital de la Ribera y tras dos comparecencias en Allo en septiembre de 1568 y en 1569,<sup>6</sup> Rafael de Monzón reaparecería en Huesca en 1571 para contratar su último proyecto identificado.

Según los datos publicados por CASTRO ALAVA,<sup>7</sup> en el año 1563 se unió en matrimonio con María de Ocio, con la que tuvo una niña a la que bautizaron con el nombre de Isabel el 15-VIII-1565 en la parroquia tudelana de Santa María Magdalena.

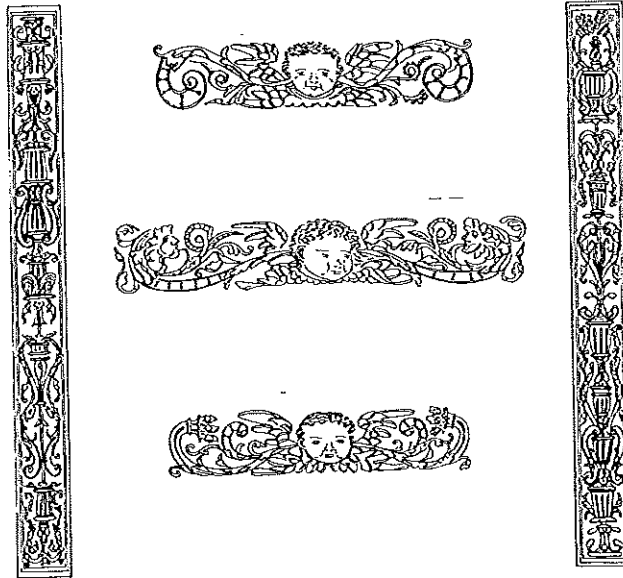
Junto a Rafael de Monzón se formaron Felipe Gil y Felices de Cáceres.<sup>8</sup> Nada sabemos respecto a la hipotética trayectoria independiente del primero, llegado al obrador de nuestro artista en 1555, pero Felices es el miembro más destacado de una extensa saga de artífices del pincel. Hijo del también pintor Pedro de Cáceres, nació ca.1546 en Ejea de los Caballeros entrando a las órdenes de Monzón con catorce años en 1560. Tras completar su adiestramiento se establecería en Zaragoza, ciudad en la que aparece en 1568,<sup>9</sup> y en la que contrajo sendos enlaces matrimoniales con Magdalena Martínez<sup>10</sup> (ca.1569) y Beatriz de Córdoba<sup>11</sup> (1579). Fruto del primero nació un hijo homónimo –a veces confundido con el padre– que perpetuó el taller.<sup>12</sup> El discípulo de Monzón desarrollaría una fecunda actividad en la capital aragonesa hasta al menos 1590, fecha en la que se pierden sus huellas.<sup>13</sup>

Monzón era un hombre de carácter beligerante, pues la que ahora nos ocupa no es la única noticia exhumada que alude a la eventual adopción de medidas legales contra sus clientes y colaboradores. Lejos de ello, en 1554 demandó a los comitentes de cierto retablo de San Blas destinado a la derruida parroquia de San Jaime de Tudela, a quienes reclamaba 200 ducados por la realización del mismo.<sup>14</sup> De igual modo, en 1564 requirió notarialmente al comendador del convento mercedario de San Nicasio de esa población el pago de ciertas sumas pendientes por la confección del mueble titular del templo –ajustado en 1559–, a lo que el encargante respondió afirmando que no estaba concluido en todos sus extremos.<sup>15</sup>

Amén de las obras ya enumeradas, durante su etapa tudelana Monzón afrontó en 1554 la policromía de una imagen procesional con su peana para la cofradía de la Inmaculada de Obanos que tallaría Domingo Segura.<sup>16</sup> Por entonces tenía a su cargo el retablo mayor de la parroquia de Murchante, cuyas labores escultóricas cedió a Antón Erpín en noviembre del mismo año.<sup>17</sup> En 1561 encomendó a Pierres del Fuego la talla del retablo mayor de Fustiñana, pero a pesar de que el de Tarazona cumplió su cometido, la pintura de esta monumental máquina sería ejecutada en buena medida ca. 1569 por Pietro Morone.<sup>18</sup>

Aún capitularía en 1566 otro mueble de pincel en la capital de la Ribera –consagrado a San Bernardino– que serviría como ornato de la capilla que Pedro Cerdán poseía en la iglesia de San Francisco. Dos años después, en mayo de 1568, recibía 4 ducados por *entallar, pintar y dorar un Niño Jesus que se hizo para poner en los brazos de la ymagen de Nuestra Señora del hospital de Nuestra Señora de Gracia*.<sup>19</sup> Su última referencia localizada nos sitúa en Huesca, en donde el 19-I-1571 contrataba con el cabildo catedralicio la desaparecida máquina titular de la parroquia de Yéqueda.<sup>20</sup>

A partir de las pinturas del retablo Tornamira se puede hacer responsable a Monzón de al menos otras dos obras: el retablo de San José de la catedral de Tudela –de cronología desconocida– y el de San Babil de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena.<sup>21</sup> El último obedece al mecenazgo de Pedro Serrano, canónigo del primer templo tudelano, y su mazonería quedó el 29-XI-1551 en manos de Pierres del Fuego.<sup>22</sup> Aunque no se han hallado noticias sobre su pintura, consta que había sido ultimada cuando el 8-X-1554 el mueble fue descrito en una visita pastoral.<sup>23</sup>



Detalles de las pilastras del cuerpo central y frisos del banco

Entre los colaboradores habituales de Monzón hay que incluir a *Martín Catalán*, un carpintero y ensamblador activo en la capital de la Ribera entre 1545 y 1566. Los datos conocidos, exhumados por CASTRO ALAVA, se refieren al ensamblaje de diversos retablos, tareas que le cedieron entalladores como Andrés de Gaztelu y pintores como Antón de Soto o nuestro protagonista.

Por deseo de Gaztelu accedió el 18-III-1545 a aparejar la fusta de cierto retablo cuyo destino ignoramos pero que, en opinión del citado estudioso, pudiera ser el confeccionado por este mazonero para la capilla que el notario Pedro de Agramont poseía en la iglesia de San Miguel de Tudela.<sup>24</sup>

A diferencia de éste –no conservado–, sí han llegado hasta nosotros sus dos trabajos conocidos para Rafael Juan de Monzón: la arquitectura en blanco de la máquina que preside la parroquia de Nuestra Señora de Fustiñana y la del retablo Tornamira. Cuando en 1561 Monzón y Fuego acudieron a la botiga notarial para legitimar el encargo de las labores de talla del primero se indicó que su ensamblaje había corrido por cuenta de Catalán. Otro tanto sucedería en 1565 a propósito del de San Gregorio.

La última ocupación registrada de maestre Martín corresponde al desaparecido retablo de Nuestra Señora de Loreto de la parroquia de San Jaime de Tudela. Encomendado por María de Eguarás al pintor Antón de Soto el 5-IX-1566, éste buscó el concurso de Catalán para su ensamblaje,<sup>25</sup> pero no es seguro que el proyecto cuajara.<sup>26</sup>

Como hemos visto, el escultor *Pierres del Fuego* (doc.1529-1566, +1566) fue uno de los colaboradores más asiduos de Rafael de Monzón.<sup>27</sup> Oriundo de la ciudad normanda de Beauvais, su presencia en Zaragoza está refrendada desde 1529. Allí contactó con el mazonero florentino Juan de Moreto, que ejercería una notable impronta en la definición de su estilo como arquitecto y entallador de retablos. En 1534 se trasladó a Tarazona, sede episcopal en la que residió hasta su deceso, acaecido a finales de 1566.

A lo largo de su carrera hizo frente a los más variados compromisos de naturaleza escultórica, documentándose su paternidad tanto sobre capelardentes lígneos como sobre sepulturas de alabastro –la del deán Miguel de Erla (1554), en la capilla de los Santos Pedro y Pablo de la catedral de Tarazona–, aunque la mayoría de sus trabajos consistieron en la confección de mazonerías. Recordemos piezas tan destacadas como el retablo de la Degollación del Bautista de Calcena (ant.1551) o como las ya mencionadas, fruto de la cooperación con Rafael de Monzón: retablos de San Babil de Calcena (1551-1554), la Asunción de N<sup>ra</sup> Señora de Fustiñana (ca.1561-1569) y San Gregorio de Tudela (1564-1566).

En el tramo final de su vida debió contar con la ayuda de su hijo *Bernal del Fuego* (doc.1538-1584, +1585). Tras pasar un tiempo en Zaragoza (ca.1554-1557) junto al mazonero Francisco Carnoy, Bernal retornó a la ciudad del Queiles para casarse en 1557 con Gracia Ximeno.<sup>28</sup> Aquí instaló su taller, que funcionó de forma independiente al menos desde 1563.<sup>29</sup> No obstante, todo indica que participó en los últimos encargos de su padre, tal y como parece desprenderse del contrato de la mazonería del retablo Tornamira, en el que el normando aceptó la imposición de Monzón de que los frisos fueran tallados por su vástago. Formado en las propuestas estéticas del Segundo Renacimiento, Bernal hizo gala de

un estilo más avanzado que el de su progenitor –aún a pesar de estar peor dotado desde el punto de vista técnico que él–, anclado en los postulados estéticos del primer tercio del siglo.<sup>30</sup>

En la fase final de los trabajos del retablo Tornamira participaría *Diego González de San Martín* (doc.1544-1576), un pintor afincado en Zaragoza que, no obstante, visitó en diversas oportunidades la comarca de la Ribera por motivos laborales. El grueso de su quehacer artístico se desarrolló en la capital aragonesa, aunque parece que pasó sus últimos años en Castejón de Monegros, localidad oscense de la que procedía su mujer.<sup>31</sup>

A lo largo de su carrera compaginó los compromisos de pincel con los de grafito, correspondiendo sus realizaciones de más calidad conservadas a sus primeros quince años de actividad creadora. Entre los retablos de pintura hay que mencionar el de la Coronación de Nuestra Señora de Tauste<sup>32</sup> (1546) y, de modo especial, el titular de la parroquial de San Mateo de Gállego<sup>33</sup> (1553-1555), conjuntos a partir de los que se ha definido su estilo. También hizo frente a destacadas empresas de policromía, caso del bello retablo escultórico de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar (1567-ant.1571), que compartió con su colega Pedro Ballebrera.<sup>34</sup>

Amén de finalizar el retablo de San Gregorio (1566), González de San Martín trabajó al menos en otras tres oportunidades para la Merindad de Tudela. Consta que en 1552 capituló solidariamente con el mazonero pamplonica Miguel de Gaynes la conclusión del retablo titular de Santa Eufemia de Villafranca –en el que se ocupaba el pintor Juan Ginés cuando le sobrevino la muerte– y la realización de dos más de bulto, dedicados a San Miguel y San Esteban.<sup>35</sup> Solo un año después, en 1553, atendía la ejecución de un retablo del Salvador para Valtierra.<sup>36</sup> Finalmente, en 1565 aceptó el encargo de un nuevo políptico, esta vez en compañía del ensamblador Juan de Vergara, destinado al monasterio de Fitero.<sup>37</sup>

### Circunstancias del encargo

Según la información facilitada por CASTRO ALAVA, el 30-XI-1519 los parroquianos de San Nicolás otorgaron licencia a Juan de Tornamira para erigir una capilla en el templo, ocupándose de su fábrica el maestro de obras Pedro de Azpeitia.<sup>38</sup> Nada subsiste de esta primera construcción, demolida cuando en el siglo XVIII se rehizo el edificio.

El 14-I-1564 Martín de Espinosa, criado de Francisco Tornamira, ajustó con Rafael de Monzón un retablo *conforme a una traça que el dicho Rafael Joan de Monçon tiene dada al dicho Francisco Tornamira, firmada de su mano*. El mueble, con 15 palmos de ancho y 22 de alto –unos 3 x 4,40 m–, sería de tableros, *[exceptado que en medio ha de haver una arca con su remate conchado donde ha de estar un Sanct Gregorio hecho de bulto, puesto en pontifical, de seis palmos en alto*. Para las calles laterales prepararía una Inmaculada Concepción –lado del Evangelio– y un San Cristóbal –lado de la Epístola– rematados por sendos frontones triangulares con los profetas Elías y Enoc. Siguiendo idéntico orden, en el banco representaría la Estigmatización de San Francisco con asistencia del donante arrodillado, el Bautismo de Cristo y San Agustín. El ático se reservaba –como es habitual– para el Calvario, mientras que en el frontón que cierra la estructura se alojaría un Dios Padre.

Quedaba a cargo del artista ilustrar la vidriera de alabastro de la capilla con la iconografía del titular –bien la Misa de San Gregorio, bien el propio Santo revestido de pontifical– y colocar una inscripción en el arranque de su bóveda. De su cuenta era asimismo el ensamblaje de la arquitectura y la elección de un profesional que afrontara las tareas escultóricas, teniendo en cuenta que el conjunto debía ser de *buena madera, hecho de mano de buen imaginario, y no de entallador*.

Por todo ello se le satisfarían 100 libras jaquesas –2.000 sueldos– más la costa de asentar el retablo en la capilla, excluyéndose de modo taxativo la posibilidad de que una vez finalizado Monzón pudiera reclamar demasías por ningún concepto, *aunque hobiesse en ello enorme o enormissima lesion en daño del dicho Rafael Joan de Monçon*.

Para el ensamblaje acudió a Martín Catalán, carpintero al que ya había confiado cometidos similares con anterioridad y que le había avalado como fianza en la capitulación de la obra.<sup>39</sup>

A los trece meses de la formalización del concierto, Rafael de Monzón ajustó los servicios de Pierres del Fuego para *hazer toda la talla y maçoneria del retablo de Francisco Tornamira... conforme a la traça que dicho mastre Pierres ha visto de mano de dicho Raphael Juan de Monçon, es ha saber, todos los frisos, resaltes, chapiteles, remates de los tres frontispicios de arriba del retablo, y ordenanças y diffiniciones, con todo lo que comprehende aquel... y ansimesmo la concha y sielo de aquella, con sus artezones y florones, ansi los de dicho artezonado como los florones o rosas de la ordenança que viene encima del banco, con los balaustricos*.

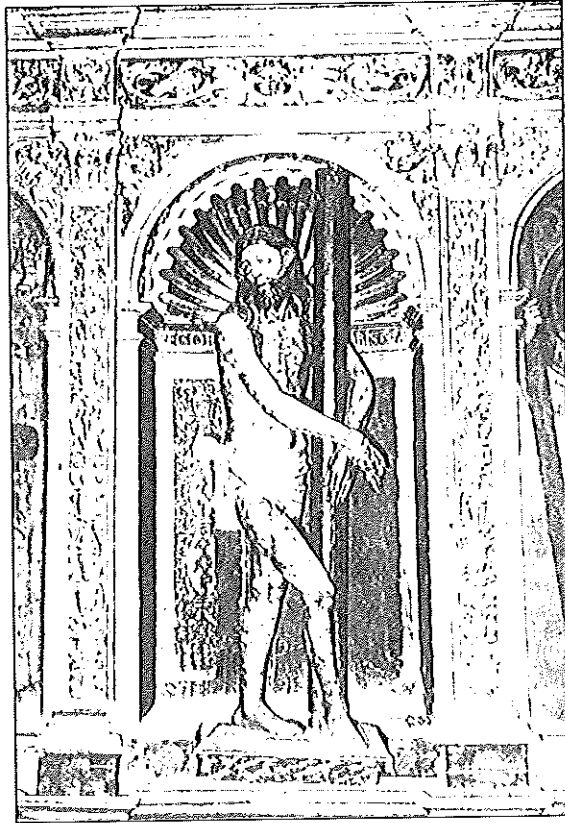
Se incluyó una cláusula de todo punto inusual por la que el escultor aceptaba que la decoración de querubines de los frisos fuera *de mano de mastre Bernat del Fuego, hijo de dicho mastre Pierres, echos y acabados, y no de dicho mastre Pierres, porque no siendo asi es condicion que no se reciban y admitan, y a su costa se fagan de buen official*. No se explicita que la titular estuviera bajo su responsabilidad.

Aunque trabajaría en su obrador, emplazado en Tarazona, tallaría las piezas de la hornacina central –que por su tamaño eran difíciles de transportar– en las casas del pintor que, en compensación, se comprometía a que *mientras durare de hazer le haga la costa de comer y posada, trabajando todos los dias de lavor, y tambien le de de comer los dias que huvierre de fiesta*. Por su intervención, que Pierres del Fuego debía efectuar en cuatro meses, percibiría 15 escudos –300 sueldos jaqueses–.<sup>40</sup>

Pero en esta oportunidad la labor del escultor de Beauvais no satisfizo las expectativas de Rafael Juan de Monzón. Defraudado de los resultados alcanzados por aquél en la talla del retablo, en agosto promovió un pleito ante la corte de Tudela en el que denunciaba todas las faltas y deficiencias que, en su opinión, presentaba el trabajo –doc. nº 1–.

Nuestro pintor no culminó el encargo. De este modo, Francisco Tornamira se vio forzado a recurrir en octubre de 1566 al zaragozano Diego González de San Martín, con quien rubricó una nueva capitulación que enumera las partes inconclusas: vidriera y letrero de la

capilla, ornato pictórico de la portada –no mencionado en la primera concordia–, Dios Padre, Elías, Enoc y, lo más interesante, la imagen genuflexa del donante a incluir junto a la Estigmatización del Santo de Asís.”



Hornacina del cuerpo central donde estuvo originalmente la talla de San Gregorio

### **Las diligencias procesales**

El expediente que da fe de los pormenores del litigio incoado por la realización de la mazonería del retablo Tornamira –doc. nº 1– se transcribió en un cuadernillo integrado por 8 ff., de los que el 3 v., 4 v., 8 y 8 v. quedaron en blanco. Su estado de conservación es deficiente, habiéndose perdido parte del texto anotado en el margen derecho de la caja de escritura de los folios rectos –coincidente con el izquierdo en los vueltos–.

Los ff. 1 v. a 3 incluyen las actuaciones previas ordenadas por Gabriel de Hortí, justicia y juez ordinario de Tarazona, ante quien compareció Pierres del Fuego el 16-VIII-1565 para presentar las letras requisitorias que le había remitido Juan de Soria, alcalde y juez ordinario de Tudela, con la intención de someterse al interrogatorio escrito incluido en las mis-



mas. Tras declararse competente, Gabriel de Hortí tomó juramento a Pierres del Fuego y dio curso al proceso. Por su parte, el mazonero solicitó que le fuera extendida copia en forma de sus respuestas, lo que en efecto se hizo. Asistieron a todo ello como testigos los jurados turiasonenses Sebastián Salcedo y Fernando de Burgos.

El f. 4 contiene las letras requisitorias del alcalde de Tudela, expedidas en esa ciudad el 13-VIII-1565. Según aquéllas, Rodrigo de Huarte actuaba en representación de Pierres del Fuego –aunque, en realidad, este cometido recayó de modo efectivo en su colega Domingo Segura– y Francisco de Ayala en el del pintor. Juan de Soria comunicó a Gabriel de Hortí que maestre Pierres debía contestar en el plazo máximo de tres días.

Los *artículos y posiciones* formulados por Francisco de Ayala a Domingo Segura ocupan los ff. 5 a 6 v., y constituyen la parte más valiosa del expediente desde el punto de vista de la Historia del Arte. El texto comprende cinco artículos numerados de forma correlativa más otros dos sin numerar –sin duda, porque el mazonero no respondió a ellos– en los que se desmenuza el tenor del contrato suscrito entre Rafael de Monzón y Pierres del Fuego el 6-II-1565, dejando constancia simultánea de todo aquello que, en opinión de Monzón, había contravenido el de Tarazona. No obstante, el último artículo –al que aludiremos como [VII]– es ajeno a lo acordado en el pacto notarial.

El artículo I no refiere ninguna reclamación, dado que se limita a exponer que Rafael de Monzón requirió los servicios de Pierres de Fuego para tallar la mazonería del retablo tras haber sido ensamblado por Martín Catalán, pormenorizando qué partes de la arquitectura debían ser objeto de su atención: *todos los frisos, resaltes, chapiteles, remates, [fr]ontispicios de arriba, y ordenancas y difiniciones... y assimesmo la concha y cielo [de aquella], con sus artezones y florones, ansi los del dicho artezonado com[o los floron]es y rosas de la ordenança que bienen encima del banco, con [los balaustrico]s, de manera que toda la dicha talla sea muy buena, y quede her[mosa y bien] acavada, con todos los archetes y arca.*

El artículo II recuerda que el mazonero aceptó que *los frizos del retablo, que son siete, y ha de haver siete seraphines de relliebo entero, con otros dos] seraphines en el archete que viene a sentar encima de [la arca y de la con]cha en medio del retablo, fueran hechos de mano de m[ae]stre Berna]l del Fuego, hijo del dicho maestre Pierres del Fuego. Sin embargo, en opinión del pintor los mencionados serafines no estan de manos del dicho Ver[nal], ni estan acabados con la perficion que deve.*

El artículo III denuncia el incumplimiento de otra cláusula contractual, según la cual Fuego se comprometió a *hazer los menbretos que vienen de[lante del arc]ja... enriquezidas de talla, según se indicaba en la traza y en la capitulación. Y en efecto, como puede verse en el retablo, las molduras verticales que soportan la venera de la casa mayor quedaron en blanco.*

Más vidriosas parecen las aseveraciones vertidas en el artículo IIII, pues si bien es cierto que Pierres del Fuego se había comprometido a concluir la labor por todo el mes de mayo de 1565, en la capitulación original no figura que –como parece demandar Rafael de

Monzón— el mazonero estuviera obligado a tallar *los cuatro membretos de los dos costados de [los tableros] colaterales*. Por contra, sí se dice expresamente que en la moldura que separa el banco del cuerpo tallaría una serie de *florones o rosas y balausticos*. Como puede comprobarse, ni las molduras verticales que engarzan las tablas de las casas laterales del cuerpo ni la que separa la zona baja del retablo de la principal fueron trabajadas.



Cuerpo central. Tabla de San Cristobal

Para dirimir estos extremos, Monzón solicitó en el artículo V el nombramiento dos maestros, uno por cada parte, para que visuraran la obra y determinaran si el mazonero había cumplido con todo aquello que le competía según el contrato. Además pidió permiso a las autoridades judiciales para que si *maestre Piefres no fuere personalmente a jurar las dichas possiciones se mandaran subsanar a su costa las faltas denunciadas* —artículo [VI]—.

El artículo [VII] alude a las deficiencias advertidas en la imagen de San Gregorio. Al parecer, había sido reconocida por el imaginero Juan de Gante,<sup>42</sup> que dictaminó *[no es]tar acabada la dicha ymagen, y faltar en aquell[a, segun] dicho Joan de Gante, un palmo de la mitra y en la pe[ña]na ...] dedos, con sus molduras por acabar*. Nada podemos decir al respecto, dado que no parece conservarse, pero lo que sí estamos en condiciones de aseverar es

que la carta formalizada por Monzón y Fuego no la cita en ningún momento, por lo que cabe suponer que la encargara al escultor con posterioridad. Como en los frisos, parece que Bernal del Fuego tomó parte en su ejecución.

Los ff. 7 y 7 v. contienen las respuestas de Pierres del Fuego a las acusaciones desgranadas por Rafael de Monzón. A diferencia de éstas, son extremadamente breves, pues en casi todas el demandado se acogió al derecho de responder *por vervo creo o no creo* –como indica la cédula que contiene las letras requisitorias del alcalde de Tudela–.

Tras calificar las afirmaciones del pintor de *canciossas y obscuras*, el mazonero declaró creer lo contenido en el artículo I –en el que se detallaba todo aquello a lo que, en virtud del contrato, estaba obligado–. Negó el artículo II aduciendo *que quanto a los siete serafines y los dos que havia de hazer en el arquete, que estan hechos por manos de su hijo*. Del mismo modo, negó las acusaciones incluidas en los artículos III, IIII y V sin entrar en pormenores y no contestó a los dos últimas –que nosotros hemos numerado como [VI] y [VII]–.

### Estudio del retablo

Desde el punto de vista tipológico, el retablo Tornamira responde a las características de los denominados *retablos en tríptico*.<sup>43</sup> Consta de banco articulado en tres casas sobre las que apoyan las calles del cuerpo. La única altura de la zona noble contiene una hornacina avenerada para la invocación titular flanqueada por sendos tableros planos rematados en semicírculo que igualan en anchura y altura al hueco principal. Sobre éste se yergue un ático culminado –como las calles laterales– en frontón triangular.

Cabe destacar la isometría de las calles del cuerpo, un detalle arcaizante que denuncia los antecedentes góticos de esta tipología y poco habitual en el contexto navarro-aragonés en el que no faltan, pese a todo, paralelos en retablos como el de Santa Ana de la catedral de Huesta (ca.1520) –en el que esta peculiaridad no resulta tan acusada–. En todo caso, dicha articulación se nos antoja superada para el tercer cuarto del siglo XVI y denota una carencia de recursos compositivos en el apartado arquitectónico patente también en el gran retablo-telón que ocupa la capilla mayor de Fustiñana, la otra pieza conservada que cabe suponer diseñada por Rafael de Monzón.

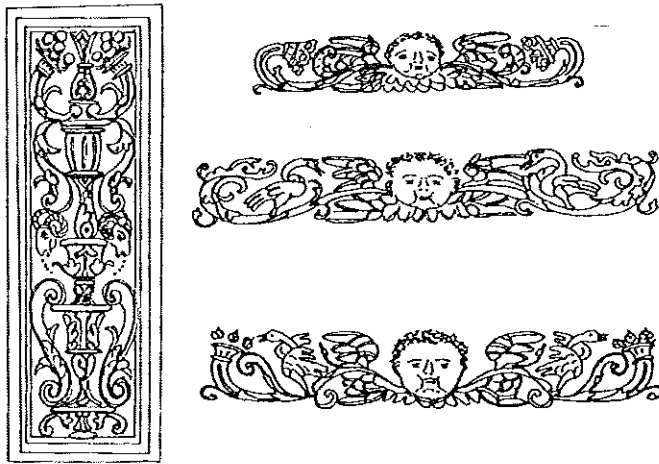
La iconografía respeta al pie de la letra las disposiciones contractuales. Así, en el banco hallamos el Bautismo de Jesús en las aguas del río Jordán, la Estigmatización de San Francisco –a la que asiste genuflexo Francisco Tornamira– y San Agustín. Siguiendo el mismo orden, en el cuerpo se representa la Inmaculada Concepción de María, un grupo escultórico de Cristo atado a la columna que reemplaza a San Gregorio –antiguo titular– y San Cristóbal. El ático lo ocupa el Calvario, con un frontón que incluye a Dios Padre y al Espíritu Santo, mientras que los apoyados en las casas laterales figuran a dos personajes que deben identificarse con Elías y Enoc.

Amén de las existentes en las tablas, la arquitectura sirve de soporte a dos inscripciones esgrafiadas sobre la policromía. Una de ellas recorre la base de la venera que cubre la casa mayor y reza: S[ANCTVS] GREGORIVS ORA PRO NOBIS AMEN. La otra, más

extensa, atraviesa de parte a parte la moldura en que apoya todo el mueble: VIRTVTEM OPERVM SVORVM PER SERVVM TVVVM GREGORIVM ANNVNCLAVIT DOMINVS POPVLO SVO CORONASTI EVM D[OMI]NI.

### Arquitectura y escultura del mueble

El trabajo desarrollado por Pierres y Bernal del Fuego en este conjunto presenta la mezcla de corrección técnica y falta de innovación que define la producción tardía del escultor de Beauvais. No obstante, conviene incidir en el inusual cuidado puesto por Rafael de Monzón a la hora de seleccionar los morfemas que los entalladores debían reproducir sobre los siete frisos del retablo –tres en el banco, otros tantos en el cuerpo y uno más en el ático– y que, como se recordará, se completarían con siete *seraphines de relieve entero*, a los que aún hay que sumar *otros dos seraphines en el archete que viene a asentar encima de la arca y de la concha en medio del retablo*. Los seres celestes saldrían *de mano de maestre Bernat del Fuego, hijo de dicho maestre Pierres, echos y acabados, y no de dicho maestre Pierres, porque no siendo así es condicion que no se reciban y admitan, y a su costa se fagan de buen oficial*.



Detalles de las pilastras del banco y frisos del cuerpo central

Vale la pena que nos detengamos en esta cláusula, a primera vista insólita.<sup>44</sup> Monzón tenía absoluta certeza de lo que podía esperar del mayor de los Fuego, un profesional ya maduro –el retablo Tornamira iba a ser su último compromiso artístico– que no era previsible renovara su, por lo demás, obsoleto y algo limitado repertorio ornamental. Sin duda, el pintor debió pensar que su colaborador plantearía una propuesta acorde a la que pocos años antes había efectuado a su ruego en Fustiñana y, de hecho, no solo la hábil ejecución técnica, sino el vocabulario formal aplicado a buena parte de la arquitectura –netos del banco, campo de las pilastras cajeadas del cuerpo y ático junto a sus correspondientes capiteles, enjutas de las casas laterales de la zona noble– constituye una réplica de lo que puede verse en la máquina precedente.

Pero sería ingenuo interpretar la postura de Monzón como un puro y simple deseo de variedad, algo a todas luces impensable en un pintor de recursos plásticos mucho más limitados que los del propio entallador turiasonense. Sin duda, lo que se esconde tras este comportamiento es un deseo de corrección –o, como se proclamaba en la época, de *decoro*–, pues las posturas rigoristas que triunfaban en la Iglesia del tercer cuarto del siglo XVI al amparo de los decretos del Concilio de Trento consideraban inaceptable que piezas como la que nos ocupa, cuyo fin era servir como ajuar litúrgico de un templo, exhibieran decoraciones con grutescos –seres monstruosos e irreales, amén de irreverentes y paganizantes– a la manera de las visibles en los frisos del retablo de Fustiñana.<sup>45</sup>

Un ejemplo muy ilustrativo de las nuevas tendencias introducidas en este campo al filo de 1560 nos lo ofrecen las condiciones que debían regir en la subasta del monumental retablo mayor de San Juan de Estella, publicadas el 1-VI-1563, a la que acudió lo más granado de la escultura navarra del momento. Entre los capítulos leemos uno que reza:

*Item, que en todo quanto es la dicha obra donde quiera que obiere neçecidad de talla, como es en las columnas, y frisos y otras partes, que no puedan poner sino es angeles, y serafines, y niños con alas, y abezillas, y ojas, y frutas naturales, y no caballos, ni bestiones, ni brutescos, ni otra cosa fuera de lo susodicho, so pena que todo lo que de otra manera se pusiere se quitara de la dicha obra.*<sup>46</sup>

Sin duda, es esto lo que subyace tras las cláusulas del retablo Tornamira, impuestas a un escultor procedente de Aragón –una zona en la que esta reacción rigorista fue casi inapreciable en el ámbito de la ornamentación escultórica– que se contentó con aplicar estos postulados restrictivos sin molestarse –o sin lograr– entender su verdadero espíritu.

Si revisamos con atención los frisos con querubines de nuestro mueble veremos, no sin sorpresa, que los seres celestes no aparecen como único motivo sobre el campo, como es habitual en la escultura castellana del Primer Renacimiento, ni sobre fondos de lienzos o paños, tal y como se pondrá de moda a partir de entonces, sino inscritos en composiciones grotescas de tallos que se metamorfosean en máscaras, cornucopias y delfines o, incluso... ¡en grifos y dragones!

Resulta, pues, comprensible el disgusto de Monzón reflejado en el artículo II del requerimiento judicial seguido contra Fuego, para acusarle de que los consabidos serafines *no estan de manos del dicho Ver[na]l], ni estan acabados con la perficion que debe.*

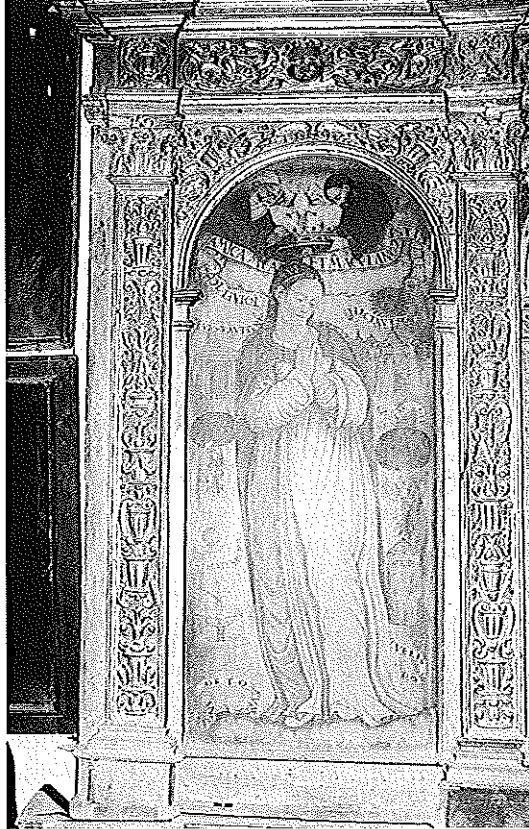
Añadiremos, por último, para justificar más –si cabe– la desesperación del pintor de la Ribera, que ninguna de las obras conservadas de Bernal del Fuego, en particular el retablo de San Martín de Santa María de Tudela<sup>47</sup> (1577-1579), evidencia una restricción del vocabulario ornamental comparable a lo aquí descrito.

## **Pintura y policromía**

El análisis de las tablas del políptico Tornamira fue abordado hace ya algunos años por los autores del *Catálogo monumental de Navarra*.<sup>48</sup> A estos estudiosos debemos la

caracterización estilística del pintor, dado que en el trabajo citado pusieron de relieve la particular combinación de notas rafaelescas y miguelangelescas que nosotros matizaremos pero que, en general domina la manera de Rafael Juan de Monzón.

La influencia del maestro de Urbino resulta patente ante todo a la hora de componer, siendo notables algunas coincidencias con el valenciano Vicente Macip<sup>49</sup> –Bautismo e Inmaculada Concepción–. Sin embargo, la tendencia a la musculación excesiva dentro de una figuración muy rotunda nos acerca más –a juicio de los referidos autores– a la órbita de Miguel Angel, extremo que más adelante matizaremos. Algún investigador<sup>50</sup> ha señalado con acierto que dicha impronta pudo llegar a través del italiano Tomás Peliguot (doc.1538-1578).



Cuerpo central. Tabla de la Inmaculada Concepción

También se vislumbra cierto ascendente de origen flamenco en la organización de los fondos, en los que el paisaje, tanto urbano como vegetal, cobra notable protagonismo –Bautismo de Cristo y Estigmatización de San Francisco–. Sin embargo, en nuestra opinión ello no se justifica por una supuesta influencia –al menos directa– de Juan Fernández Rodríguez (doc. 1527-1546), un pintor de notables dotes, afincado en Zaragoza, cuya obra está bien representada en el área del Moncayo y que presenta una tendencia similar.<sup>51</sup>

Hemos de reconocer que Rafael Juan de Monzón fue un artífice escasamente virtuoso, incapaz de articular composiciones bien vertebradas desde el punto de vista perspectivo. Nótese, por ejemplo, San Agustín, un prelado dotado de gran dignidad pero instalado en una cátedra que se inserta de modo torpe –aunque no incorrecto– en un interior definido por varios planos espaciales.

Observamos asimismo una tendencia muy marcada a llenar toda la superficie disponible por medio de la figura humana, llegando en ocasiones a agobiar el espacio –San Cristóbal, Inmaculada Concepción–

Estos rasgos estilísticos definen también el retablo de San Babil de Calcena (1551-1554), conjunto no documentado que se viene atribuyendo con acierto a Monzón. Aunque en la obra tudelana es fácil advertir una resolución que, en general, nos atrevemos a tildar de más satisfactoria, es preciso señalar que en Calcena ensayaba composiciones más arriesgadas. Se tiene la impresión de que con el paso de los años el artista ha tomado conciencia progresiva de sus limitaciones.

Entre ellas, sin duda una de las mayores es su total ausencia de dotes para la individualización de los protagonistas de sus historias. Así, no extraña que el retrato de Francisco Tornamira incluido en la tabla de la Estigmatización hubiera de ser concluido por Diego González de San Martín, un pintor de más calidad que Rafael de Monzón. La comparación entre la efigie de don Francisco y las de otros personajes resulta expresiva.

En definitiva, a la luz de las obras analizadas –a las que debe añadirse el tampoco documentado retablo de San José de Tudela–, Rafael Juan de Monzón se manifiesta como un artista de modestas dotes técnicas cuyos modelos figurativos parecen inspirados, antes que en Miguel Angel, en la escuela romana de Rafael –muy abierta a las fuertes sugerencias del florentino–<sup>52</sup> a través de Tomás Peliguet. Menos importante parece –si realmente llegó a existir– la influencia directa del urbinés en las composiciones, dado que ésta pudo transmitirse, de acuerdo con los usos de la época, a través de fuentes grabadas.

Tampoco merece una alta estimación la policromía aplicada al mueble, de gran sencillez. Los motivos arquitectónicos han sido dorados y los campos pintados de azul –netos del banco, pilastras del ático y frisos de todo el conjunto– y blanco –pilastras cajeadas del cuerpo–, encarnándose los rostros de los querubines. Únicamente se aprecia el uso de técnicas más cuidadas en la casa principal: graneteados sobre rojo en las enjutas del hueco central y esgrafiados sobre azul en los tres planos de la hornacina –solo se conserva el correspondiente a la parte del Evangelio, en el que se ha plasmado una composición a candelieri que imita un soporte abalaustrado-. El texto de las dos inscripciones desplegadas en la mazonería ha sido realizado con el procedimiento del esgrafiado, sacando las letras de oro sobre campo rojo.<sup>53</sup>

APENDICE DOCUMENTAL

1

1565, agosto, 16

Tarazona

*Pierres del Fuego, entallador; vecino de Tarazona (Zaragoza), comparece ante Gabriel de Horti, justicia de la misma ciudad, y responde a unas letras requisitorias emitidas por el alcalde de Tudela (Navarra) con el tenor de la demanda interpuesta contra él por el pintor Raphael Joan de Moncon en relación a la mazonería del retablo que Francisco Tornamira encargó para su capilla de San Gregorio, en San Nicolás de Tudela, y que el entallador labró a instancias del pintor:*

A.D.Z., Fondo de Veruela, nº 140. El documento está muy deteriorado y muchas zonas se han perdido o resultan ilegibles.

- CITADO por CAÑADA SAURAS, J., "Nuevos documentos...", ob. cit., p. 293, doc. nº 140.

In Dei nomine.

Sea a todos manifiesto que en el año contado del nascimiento de Nuestro Señor Jesucristo mil quinientos sesenta y cinco, día, es a saber, que se contaba [*tachado*: dizisiete, quinze] diziseys del mes de agosto, [en] la ciudad de Tarazona del reyno de Aragon, et ante la presencia del muy magnifico señor Gabriel de Horti, justicia y [juez] ordinario de la dicha ciudad, comparescio y fue personalmente constituydo el honorable mastre Pierres del Fuego, vezino de la ciudad de Tarazona, en su nombre propio, el qual en el dicho nombre presente, intimo y notiffico al dicho señor justicia unas letras requissitorias emanadas del alcalde y juez ordinario de la ciudad de Tudela del reyno de Nabarra, juntamente con una cedula de articulos y possiciones. Las quales letras y cedula son del tenor siguyente.

Inseratur pro ut in tali signum: A. b.

Las quales dichas letras y cedulas, [y posi]ciones y articulos, ansi segun dicho [...] da y presentada por el dicho m[astre] Pierres del Fuego, segun dicho [...] mastre Pierres del Fuego exp[...] susodicho, pidio y requirio [...] señor justicia aceptasse el [...] en dichas letras cometido [...] masse juramento en forma de [...] drecho sobre lo contenido en [...] cedula de articulos y possi[ciones ...]mo ansi de justicia hazer lo de.

Et el dicho justicia, attendido [...] lo susodicho, ser justo y pro [...] justicia [*tachado*: tomo] acepto las dichas [le]tras y el cargo por ellas a el como [...] y tomo juramento al dicho [mastre] Pierres del Fuego. El qual juro [en] poder y manos del dicho señor [justi]cia a Dios Nuestro Señor sobre el señal de la Cruz y Sanctos Quatro Evange[llos] de dezir verdad de lo que supiese sobre lo que fuesse interrogado, postpuesto todo odio, ante [*ilegible*] preçio, rogarias [...] tra buena y mala voluntad. El qual [en] virtud del dicho juramento hizo su depossicion como se sigue.

Inseratur.

El qual dicho y depossion, ansi rescebido y exhaminado por el dicho señor justicia mediante su notario, luego dicho día, [mes] y año ante el dicho señor justicia parescio el dicho mastre Pierres del Fuego. El qual dixo que pidia, segun que de fecho pidio, al dicho señor justicia le diesse y concediesse copia de la respuesta por el echa y de todos los actos



ante su merced echos, signada, corregida, cerrada y sellada y fe feaciente para en guarda y conserbacion de su justicia ha el dicho señor justicia concediolo y mandole dar copia de todo lo ante el echo signada, cerrada y fe faziente. Lo qual todo el dicho Pierres [del] Fuego, exponente, acepto y de todo [...] requirio por mi dicho [...] notario serle fecho acto [uno] y muchos y tantos quantos fue[sen ne]cessarios.

Siendo a todo ello pre[sen]tes por testigos Sebastian Sal[zedeo] y Fernando de Burgos, jurados de la dicha ciudad de Tarazona, [...]dos y rogados.

A.

Don Joan de Soria, alcaide y juez ordinario [...] y su tierra y jurisdiccion por la real magestad en el reyno de Navarra, al muy m[agnifico] justicia de Tarazona, o su lugarteniente, salud.

Con dilecion hago saver a vuestra merced que pley[to ...] se trata ante mi por via de execucion y adiamiento entre partes, de la una mastre Pierres [del Fuego], entallador, o Rodrigo de Uarte, su procurador, parte executante y demandante, y de la otra Joan Rap[h]ael de Mon[con], o Francisco de Ayala, su procurador, parte executada, adiada y defendiente. En la qual causa y proce[so Ra]p[h]ael Joan de Moncon presento una acuerdo de pagas o razones para en prueba de su intencion [...]jante justicia requirio quel dicho mastre Pierres del Fuego responda por possiciones [...] la de articulos y pagas por vervo creo o no creo dentro de tercero dia, dandole recaudos el dicho [...] procurador del dicho Raphael Joan de Moncon al dicho Rodrigo de Huarte, procurador del dicho m[astre Pierres] del Fuego. Los quales recaudos se los entrego para quel dicho Rodrigo de Uarte [...] posicion de su parte por posiciones dentro de los dichos tres dias, los quales corren de oy [...] so pena de ser havidas por posiladas las dichas possiciones, y me pidio y supplico [...] para vuestra merced en la dicha razon.

Y por mi visto y oydo su pidimiento como a justo en [...] justicia requirio a vuestra merced por virtud del officio que tengo y de mis partes le [...] nuestra jurisdiccion, por otra siendo requeridos en tales y semejantes cassos deve ser [...] luego que con las presentes fuere requerido por el dicho mastre Pierres del Fuego [...] posicion por vervo creo o no creo sobre la dicha cedula de articulos y posiciones presentados por [...] Raphael Joan de Moncon que van annexas a las presentes referendadas del infrascripto y de [...] tomado su dicho cerrado y sellado se lo entreguen y me lo inbieran, pagandole sus dre[...] mastre Pierres del Fuego, ofreciendome a vuestra merced para en tales y semejantes cassos y [...] quisieren mandar de hazerlo con buena voluntad y entera aficion.

Dada en la ciudad de [...] firma acostumbrada, a treze dias del mes de agosto de mil quinientos y sesenta y cinco.

Don Joan de Soria

Por mando del dicho señor alcaide.

[Pedro] d'Oroz, notario.

B.

Muy magnificio señor alcaide.

Francisco de Ayala, procurador de Raphael Joan de Mof[ncon], encargado dize que satisfaziendo a la asignacion a su parte echa [...] de Peralta, teniente de justicia por la exencion a el echa dese [...]dimiento de mastre Domingo de Segura, maconero, procurador de [mastre Pierres del] Fueg[o] que se dize ser, entiende provar los articulos siguientes, [...] agas y razones legitimas a ellas, los quales presenta por possicion [...] ser admitidas y quel dicho mastre Pierres jure y mediante jur[amento...]ssuelva las dichas posiciones, y en el

interin, que no las jur[...]iere y declarare no le corra el termino de provar las dichas [...]ones legitimas a ellas, y pide justicia, y son como se sigue y [...] que la mesma parte las venga personalmente a jurar y [...] pide justicia.

Primo quel dicho mastre Pierres del Fuego, m[aconero, se i]gualo y concerto con la parte del su parte de hazer a su costa toda la [ma]çoneria del retablo de Francisco de Tornamira, que [e]sta echo de samblage por manos de mastre Martin Catalan, para una cap[illa que di]cho [tachado: ma] Francisco de Tornamira tiene en la iglesia parrochia[ de] sso San Nicholas, y de dar acabado muy bien el dicho retablo, [con]forme a la traca quel dicho Raphael Joan de Moncon le [mostro, ...] se sigue todos los frizos, resaltes, chapiteles, remates, [fr]ontaspicios de arriba, y ordenanças y difiniciones, con to[do lo que com]prehende aquel y la dicha traça, y conforme ad aquella a echo di[cho] Martin Catalan el samblage, y assimesmo la concha y cielo [de aquella], con sus artezones y florones, ansi los del dicho artezonado com[o los floron]es y rosas de la ordenança que viene encima del banco, con [los balaustri]cos, de manera que toda la dicha talla sea muy buena y quede her[mosa y bien] acabada, con todos los archetes y arca, como ello es verdadero, publico y [notorio].

II. Otros[í] maestre Pierres del Fuego se obligo a poner y hazer de la mano de m[ae]stre Berna] del Fuego, hijo del dicho maestre Pierres del Fuego, los fri[sos del reta]blo, que son siete, y ha de aver siete seraphines de re[lieve] entero, con otros dos] seraphines en el archete que viene a sentar encima de l[a arca y con]cha, en medio del retablo, lo qual no ha cumplido [dicho maestre] Pierres, segun y como estava ovligado, porque los dichos serap[hines...] de relieve entero, y lo demas no esta de la mano del dicho Ver[nal], ni estan acabados con la perficion que deve y esta obligad[o... ve]rdadero, publico y notorio.

III. Otrossi qu[e esta obli]gado el dicho maestre Pierres de hazer los menbretos que vienen de[ante del ar]ca, los quales se avian de hazer enriquezidos de talla, segun [esta] obligado y parece por la dicha obligacion y traca, y no los a echo dest[a m]anera, como ello es publico y notorio.

III. Otrosi quel [dicho] Pierres del Fuego siendo obligado a dar la dicha obra acabada p[ara todo el me]s de mayo deste presente año de mil quinientos sesenta y cinco, el qual no [...] segun y como esta obligado. Y a mas de las faltas que en los p[...] y posiciones estan declaradas fasta los dichos m[embretos] del arca y los quatro menbretos de los dos costados de [los tableros] colaterales, y los balaustricos conforme a dicha traça, [como e]s publico y notorio.

V. Otrosi que [... su]sodicho de las dichas faltas questan por cumplir en el dicho [...] otras muchas que protesto provaron maestros abiles y exp[ertos en el a]rte de la dicha talla y maçoneria, porque pide y supplica a vuestra [merced ...]pender el dicho mandamiento executorio y mandar y compeler, o ambas p[...] la dicha obra sea visitada por hombres aviles y suficientes [...] uno de las partes nombre un maestro de la dicha arte para que visite la dicha obra si esta acabada [... d]icho maestre Pierres esta obligado, y hallandose esta [...] dicha obra, lo mande condenar en todas las costas de [...] menoscavos que a caussa de no haver cumplido el dicho [...] se le han seguido y seguiran a su parte asta [...]ta caussa y pide justicia y costas, en las qu[e ...] condenado el dicho maestre Pierres del Fuego.

Otrossi supplica quen casso quel dicho mastre Pie[rres no fu]ere personalmente a jurar las dichas possiciones dentro de [...], que vuestra merced mande dar livertad al suplicante conforme [...] a que a costas del dicho mastre Pierres aga acabar la [...].

Otrossi que por quanto el dicho mastre Pier[rres del Fue]go cito ante vuestra merced a la parte del suplicante pidiendole la travaj[... ima]gen de San Gregorio papa, y por la

parte del suplicante fu [...]ve la dicha ymagen no estava acabada, segun y como [...] obli]gado el dicho mastre Pierres del Fuego y su hijo por vuestra merced fu[e ...] la vesitase Juan de Gante, ymaginario, y por su declar[acion no es]tar acabada la dicha ymagen, y faltar en aquell[a, segun] dicho Joan de Gante, un palmo de la mitra y en la pe[ana ...] dedos, con sus molduras por acabar, pide y supplica a vuestra [merced a co]stas de los dichos mastre Pierres del Fuego y su hijo la pue[da a]cavar la puerta del supplicante con vreedad, porque es la [...] recibe muy notoriamente dando y agradeciendo porque a de dar puesto y [...] el dicho retablo e ymagen en la capilla del dicho Fran[cisco de Torna]mira a seis meses y mas, lo qual a sido a culpa y causa de] dicho [Pier]res del Fuego y su hijo, y a la parte del suplicante lo avexa y m[...] dicho Francisco de T[ornamira ...] la oblien a que cumpla lo questa obligado sup[...]ver con vreedad y pide justicia y [ilegible] y [por Ra]phael Joan de Moncon ba sobrepuesto en la [...] articulado, dossele echo y enmendado en la [...]bra balgan y no dañen.

Por copia por mi, Pero d'Oroz, notario.

Acuerdo y posiciones presentados por Raphael Joan de Monçon.

Testigo recebido y echa mi [...] el magnifico Gabriel de Horti [...] de la ciudad de Tarazona lo contenido en la cedula de ar[ticulos] y possiciones, ante el y [ilegible] presentadas.

Et primo el honorable mastre Pierres [del Fuego], vezino de la ciudad de Tara[con], sojurado y por el juramento ju[ra]do en et sobre lo contenido en la [presente] cedula de articulos y possicio[nes, la] qual sobre aquello contenidos [...] dio como figura.

Al primero articulo y posicion [...] y dixo que no tenia [*tachado*: que responder] [obligacion] a responder a estas possiciones [...] canciossas y obscuras. Lo qual no [...] compe- llido por el señor justicia [...] dio a la dicha primera possi[cion...] que la crehe.

A la segunda respondio y dixo que quanto a los siete serafines y los dos que havida de hazer en el arquete, que estan hechos por manos de su hijo. Lo demas contenido en dicha possicion, dixo que no lo crehe.

[A la] tercera respondio que no la crehe.

A la quarta respondio y dixo que no la crehe.

A la quinta que no la crehe.

Por juramento, lo firmo el señor justicia de su mano y nombre.

[Firma autógrafa: Gabriel de Horti, justicia].

## NOTAS

- 1 El documento procede –al igual que otros muchos de este fondo– del Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], desde donde fue trasladado a Veruela en fecha y circunstancias que nos resultan desconocidas. A raíz de su salida del monasterio (1973), la Compañía de Jesús hizo entrega del mencionado fondo a la Diputación de Zaragoza, en cuyo Archivo [A.D.Z.] se conserva.
- 2 Refiere la existencia del texto CAÑADA SAURAS, J., “Nuevos documentos del monasterio de Veruela en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII, (Borja, 1981), p. 293, doc. nº 140.
- 3 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura*, Pamplona, 1944, pp. 85-86, y pp. 93-98, docs. V-VII.
- 4 Como puede observarse en la vista de conjunto del retablo que publicamos –perteciente al Fondo fotográfico del Archivo Municipal de Tudela [A.M.T.]–, en 1987 y antes de procederse a su desmonte, carecía de titular. No obstante, tanto en su presentación actual como en fotografías anteriores, la casa mayor está ocupada por un Ecce Homo –pieza que, sin embargo, también parece realizada en el siglo XVI–. Véase, por ejemplo, la ilustración incluida en GARCIA GAINZA, M<sup>a</sup> C. [directora], HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> C., RIVAS CARMONA, J., y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980, lámina nº 496.
- 5 Sobre estos extremos MORTE GARCIA, C., “Monzón, Rafael Juan de”, *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. IX, Zaragoza, 1981, p. 2.340. No apreciamos, sin embargo, los ecos de la obra de Juan Fernández Rodríguez que la autora asegura ver en Rafael de Monzón.
- 6 Para intervenir en la tasación de los retablos de las Santas Nunilo y Alodia –ahora de San Jorge– y de Santa Catalina que su colega Pedro de Latorre había policromado en la parroquial de la esta localidad navarra (ECHEVERRIA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990, pp. 372-376).
- 7 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura*, ob. cit., p. 83.
- 8 *Ibidem*, pp. 87-88.
- 9 Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Miguel Español, 1568, f. 697, (Zaragoza, 6-VII-1568).
- 10 Las correspondientes amonestaciones, proclamadas el 4-XI-1569, en Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza [A.P.S.P.Z.], Libro II de Matrimonios (1569-1589), f. 298. No hemos podido localizar el acta conyugal ni tampoco las oportunas capitulaciones matrimoniales, pero Magdalena figura como esposa de Felices en documentos posteriores, caso de su primer testamento, dispuesto en 1574 (A.H.P.Z., Miguel Español, 1574, ff.

803-804 v.) (Zaragoza, 19-VII-1574).

- 11 La referencia de las capitulaciones matrimoniales con Beatriz de Córdoba en ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, vol. III, Zaragoza, 1932, p. 35.
- 12 Casado con Mariana Lagasca desde al menos 1594 (Archivo Parroquial de San Andrés de Calatayud [A.P.S.A.C.], *Quinque libris*, lib. II (1576-1659), f. 115), hizo testamento el 30-V-1618 (MORTE GARCIA, C., "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII, (Zaragoza, 1988), pp. 403-404, doc. n.º 445), falleciendo el 2-VI-1618 a la edad de cincuenta años (SALA VALDES, M. de la, *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, 1933, p. 170, nota n.º 1).
- 13 SAN VICENTE PINO, A., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, 1991, pp. 465-466, doc. n.º 380. No obstante, parece clara su identificación con el Felices de Cáceres que en 1596 asentó el retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Paniza (MORTE GARCIA, C., "Documentos... II", ob. cit., p. 371, doc. n.º 397), una obra que se ajusta a las características de su estilo. En ese momento su hijo, que por entonces residía en Calatayud, contaba con unos veintiocho años de edad
- 14 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura*, ob. cit., p. 84, nota n.º 9.
- 15 *Ibidem*, p. 85, y pp. 91-93, doc. IV.
- 16 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, 1949, pp. 70-72, doc. V.
- 17 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura*, ob. cit., p. 89, doc. II.
- 18 *Ibidem*, pp. 89-91, doc. III; ESTEBAN CHAVARRIA, J. P., *Memorias históricas de Fustiñana*, Zaragoza, 1930, pp. 140-141. El más reciente estudio sobre esta obra –con bibliografía anterior– en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura. 1540-1580*, Tarazona, 1996, pp. 282-288.
- 19 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura*, ob. cit., pp. 98-100, doc. VIII [retablo de San Bernardino], y pp. 100-101, doc. X [Niño Jesús].
- 20 ARCO GARAY, R. del, "La pintura aragonesa en el siglo XVI. Obras y artistas inéditos", *Arte Español*, 8, (Madrid, 1913), p. 390, nota n.º 2. Los canónigos oscenses eran señores temporales de esta población.
- 21 Atribuciones propuestas por MORTE GARCIA, C., "Monzón...", ob. cit., p. 2.340.
- 22 SANZ ARTIBUCILLA, J. M.º, "El maestro entallador Pierres del Fuego. I. Sus primeros oficiales y obras en Navarra", *Príncipe de Viana*, XV, (Pamplona, 1944), p. 158, doc. XIV.

- 23 CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida, Tarazona, 1987*, p. 33, nota nº 56.
- 24 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... B) Escultura, ob. cit., pp. 46-47.*
- 25 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura, ob. cit., pp. 125-127.*
- 26 *Consta que unos meses más tarde, el 10-VIII-1567, el calcetero tudelano Pedro Francés contrató en Zaragoza un retablo de características similares con Juan Rigalte, especificando tan sólo que el escultor cesaraugustano debía asentar el dicho retablo en su capilla, la cual esta en Tudela de Navarra (MORTE GARCIA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., "El escultor Juan Rigalte (1559-1600)", V Coloquio de Arte Aragonés, Alcañiz, septiembre 1987, (Zaragoza, 1989), pp. 59-60, doc. nº 6). Ignoramos si todas las noticias citadas se refieren a una misma obra o si, por el contrario, corresponden a dos empresas diferentes.*
- 27 *El grueso de los apuntes documentales sobre Pierres del Fuego figuran en SANZ ARTIBUCILLA, J. M<sup>a</sup>, "El maestro entallador.. I", ob. cit., pp. 145-158, y "El maestro entallador Pierres del Fuego. II. Tragedia familiar y últimas obras en Navarra", Príncipe de Viana, XVII, (Pamplona, 1944), pp. 329-338. Véase también CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico...*, ob. cit., pp. 32-34, y CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 475-480.*
- 28 SANZ ARTIBUCILLA, J. M<sup>a</sup>, "El maestro entallador.. II", ob. cit., p. 331.
- 29 *Año en el que firmó en solitario un sagrario para la parroquia de Añavieja (CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 766-767, doc. nº 53).*
- 30 *Sobre Bernal del Fuego véase ibidem, pp. 470-474.*
- 31 *La más reciente biografía artística de Diego González de San Martín figura en ibidem, pp. 489-496.*
- 32 ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, ob. cit., vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 63-65.
- 33 SAN VICENTE PINO, A., *Lucidario...*, ob. cit., pp. 46-47, doc. nº 37, y pp. 65-66, doc. nº 55; HERNANSANZ MERLO, A., MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> L., SERRANO GRACIA, R., y CRIADO MAINAR, J., "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa (1550-1560)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, L*, (Zaragoza, 1992), pp. 168-170, docs. núms. 39-40, y pp. 175-176, doc. nº 49; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 222-228.
- 34 *Ibidem, pp. 304-312, y pp. 809-811, doc. nº 87.*
- 35 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura, ob. cit., pp. 79-82, docs. I-II.*

- 36 MORTE GARCIA, C., "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, (Zaragoza, 1987), pp. 200-201, doc. nº 100.
- 37 MORTE GARCIA, C., "Dos ejemplos de relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento", *Príncipe de Viana*, 180, (Pamplona, 1987), pp. 87-88, doc. nº 1.
- 38 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura*, ob. cit., p. 85, nota nº 11. No obstante, SEGURA MIRANDA, J., *Tudela. Historia, leyenda, arte*, Tudela, 1964, p. 140, sitúa en 1559 la concesión a los Tornamira del espacio para erigir el recinto –sin duda, una data más lógica–.
- 39 CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos... A) Pintura*, ob. cit., pp. 93-95, doc. V.
- 40 *Ibidem*, pp. 96-97, doc. VI.
- 41 *Ibidem*, pp. 97-98, doc. VII.
- 42 No hemos localizado otras citas documentales de este artista. No parece que tuviera taller en Tudela, pues en tal caso se conocerían más datos sobre su actividad, y tampoco consta su presencia en Sangüesa, centro artístico del que llegaron obras y artífices a la capital de la Ribera a lo largo del tercer cuarto del siglo XVI. Del mismo modo, ha sido imposible confirmar una posible procedencia aragonesa. Esperemos que en el futuro la publicación de nuevas referencias archivísticas iluminen la personalidad de este, por el momento, enigmático maestro.
- 43 SERRANO GRACIA, R., MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> L., HERNANSANZ MERLO, A., CALVO ESTEBAN, R., y SARRIA ABADIA, F., *El retablo aragoés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, 1992, pp. 74-82.
- 44 En una oportunidad anterior llamamos la atención sobre este particular (CRIADO MAINAR, J., "Maestre Guillaume Brimbeuf (1551-1565), ejemplo de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra a mediados del siglo XVI", *Primer Congreso General de Historia de Navarra, Pamplona, septiembre 1986*, en *Príncipe de Viana*, anejo-11, (Pamplona, 1988), pp. 76-77, nota nº 15.
- 45 ECHEVERRIA GOÑI, P. L., *Policromía...*, ob. cit., pp. 134-138.
- 46 URANGA GALDIANO, J., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, 1947, p. 46.
- 47 CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 359-368.
- 48 El más completo estudio efectuado hasta la fecha del retablo Tornamira es el incluido en GARCIA GAINZA, M<sup>a</sup> C., *et alt.*, *Catálogo monumental...*, ob. cit., pp. 306-307.
- 49 Tal y como se adevierte en *ibidem*, pp. 306-307.

50 MORTE GARCIA, C., "Monzón...", ob. cit., p. 2.340.

51 En *ibidem*, p. 2.340, se sugiere una posible influencia de Rodríguez en el estilo de Monzón que, como hemos dicho más arriba, nosotros no compartimos.

52 En fechas recientes se ha efectuado una profunda revisión de las fuentes estilísticas de Peliguet, un pintor fundamental en la definición del panorama plástico aragonés del Segundo Renacimiento (MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> L., CRIADO MAINAR, J., SERRANO GRACIA, R., y HERNANSANZ MERLO, A., "El pintor Tomás peliguet y sus fuentes iconográficas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXI, (Zaragoza, 1995), pp. 59-108.

53 Deseo agradecer a Julio Segura Moneo, director del Archivo Municipal de Tudela, las facilidades prestadas para el estudio del retablo Tornamira y para reproducir la fotografía de conjunto del mismo. También a M<sup>a</sup> Teresa e Isabel Ainaga Andrés, Juan José Bienes Calvo y Jesús A. Orte Ibustreta, sin cuya colaboración no hubiera podido efectuarse este trabajo.



Jesús Criado Mainar

*Nació en Zaragoza en 1962. Se doctoró en 1984 en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza con una tesis dedicada al estudio de Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura. 1540-1580. Ha publicado diversos trabajos de investigación sobre aspectos del Renacimiento en las comarcas de la Ribera y Tarazona. En la actualidad es Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.*

*Laburpena*

*Tuterako San Nicolas Elizako San Gregorioren erretaula (1564-1566) exenplu nabarmena da Nafarroa eta Aragoako artisten arteko elkarlanarena, zeina Erriberako Errenazimentuko arte plastikoen garapenaren ezaugarria baita. Halaber, lekukotasun baliotsua da Trentoko Kontzilioaren dekretuen argitaratzeal zein eragin lasterra ukan zuen ikusteko, dagoeneko 1560ko hamarkadaren hasieraz gero, garaiko gusto estetikoaren aldaketan eskultura apaingarriaren gisako alorretan.*

*Summary*

*Saint Gregory altarpiece in Saint Nicholas' church (1564-1566) is a good example of the collaboration which was frequent between artists from Navarra and Aragón during the Renaissance. It also shows the influence that The Council of Trent had from the early 1560s. in the evolution of the aesthetic tastes in fields such as sculpture.*

