



20

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Universidad del País Vasco

**Pedro de Sarasa II,
pintor de hacer retablos
en Castiliscar y los maestros
del taller de Sangüesa
en las Cinco Villas
en el siglo XVI**

La actividad de los talleres de pintura de Zaragoza en las Cinco Villas desciende a fines del primer tercio del siglo XVI, coincidiendo con el florecimiento de algunos obradores establecidos en Sangüesa¹ como los de los Sarasa, Arara y Sebastián. Sus miembros más destacados, Pedro de Sarasa y Navardún y Antón de Arara, responden al perfil de pintores-empresarios que contratan retablos de pintura para traspasar la ejecución de las mazonerías e imágenes a los especialistas. Además, aunque asumían todas las labores pictóricas y el dorado, el maestro se limitaba muchas veces a dibujar figuras e historias, a supervisar su correcta ejecución y a su acabado, llegando incluso a señalar el entallador Juan de Sarasa que Pedro de Sarasa II hacía muchas de sus obras *con mano agena*.² Esta férrea organización del trabajo, la amplia composición de sus talleres, así como las numerosas colaboraciones y cesiones les permitieron contratar simultáneamente obras en Navarra, Huesca y Zaragoza. Su mercado se extiende en Navarra por pueblos de los valles prepirenaicos y pirenaicos de la merindad de Sangüesa, localidades de la merindad de Olite, así como las vecinas comarcas aragonesas de las Cinco Villas (la Valdon-sella era un arciprestazgo del obispado de Pamplona) y la Jacetania.³

En este estudio nos ocuparemos de las tablas del antiguo retablo mayor de Castiliscar, sustituido por otro neoclásico presidido por el lienzo del Bautismo de Cristo, que asimismo fue retirado en 1972, momento en el que también se desmontaron el colateral churrigueresco de la Virgen del Rosario y el marco del Santo Cristo. A diferencia de los ocho retablos oscenses que hemos documentado de Pedro de Sarasa II, desaparecidos, las tablas de la localidad de las Cinco Villas se salvaron al haber sido reutilizadas como bastidor de un damasco rojo con un marco barroco que servía de

- 1 CRIADO MAINAR, J.: «Las artes plásticas del Renacimiento en la comarca de las Cinco Villas», en ASÍN GARCÍA, N. (coord.): *Comarca de las Cinco Villas*, Colección Territorio, 25, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 205-206.
- 2 Archivo General de Navarra [AGN]: Procesos, sign. 64220. Pedro de Sarasa contra Pedro Gómez sobre indemnización por agresión (1542).
- 3 ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «Pintura», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): ECHEVERRÍA GOÑI, P. / GARCÍA GAINZA, M^oC.: *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 324-344. Se documenta y caracteriza por vez primera el taller pictórico de Sangüesa en la primera mitad del siglo XVI. ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «El taller pictórico de Sangüesa en el Primer Renacimiento y su filiación aragonesa», en *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro* (Actas del Congreso Nacional. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 3), Pamplona, 2008, pp. 255-293.

fondo a un crucificado romanista.⁴ Tras su descubrimiento estas cinco tablas fueron colocadas en una de las paredes de la sacristía, junto a la del Calvario, que ya se guardaba con antelación en esta dependencia⁵ [fig.1]. Estas tablas fueron restauradas a comienzos de los 90 del siglo pasado por el catalán Ramón Gudiol.

Superado el ecuador del siglo XVI y una vez desaparecidos los pintores Pedro de Sarasa II y Antón de Arara, adquieren todo el protagonismo en la retabística los maestros de la talla,⁶ entre los que sobresaldrá el mazonero francés Medardo de Picardía, de quien haremos una breve semblanza al final de este trabajo. También conocido como Picart Carpentier, su longevidad y la eficaz organización del trabajo en su taller, heredera de los *huchiers* picardos, le permitieron desarrollar una amplia obra en Navarra y Aragón, en la que se incluyen retablos, dos sillerías de coro y otros muebles. Maestro de más calidad es el imaginero flamenco Jorge Eriguet, mas conocido como Jorge de Flandes († 1586), autor de los retablos de Nuestra Señora de Santa Cilia de Jaca, contratado en 1565,⁷ San Jerónimo de la seo de Jaca y del mayor de la iglesia de Javierregay.⁸ Supeditados a estos, los pintores Miguel de Arara, hijo de Antón, y Pedro de San Pelay se especializaron en el último cuarto del siglo XVI en el dorado y esgrafiado de retablos con labores un tanto retardatarias. En el segundo tercio del siglo XVI se registra una amplia nómina de mazoneros y entalladores franceses radicados en Sangüesa, importante nudo del Camino de Santiago, como Mateo de la Perosa, Juan Charles, Guillén de Oberón, Jaques Pontorber, Antón Condón y Juan Lafont, entre otros. En algunos casos, adoptaron como apellido el lugar de origen como ocurrió con Johan de Aviñón o de Sarasa, uno de los primeros arquitectos franceses llegados a Sangüesa, padre del pintor Pedro de Sarasa I († 1528) y aún activo en la década de los 20 del siglo XVI.

La navarrización del retablo solo se produjo a fines del siglo XVI y comienzos del XVII en los talleres romanistas de Sangüesa, integrado por escultores como Juan de Berrueta o Juan de Alli y ensambladores como Juan de Echenagusía, y Lumbier, donde residían los ensambladores Juan de Huici y Juan de la Era, con quien colaboró el escultor de origen aragonés Gaspar Ramos, vecindado en Sangüesa, superando el ecuador del siglo XVII.⁹ En la primera mitad del 1600 se multiplican en una zona que contaba con importantes recursos madereros los retablos miguelangelescos y clasicistas, que fueron decorados con la trilogía de *papeles de todas las colores* de la pintura *del natural* por pintores-doradores como los sangüesinos Antonio de Arara y Cristóbal Carrasco, prolongando la obra de este su hijo Juan de Carrasco.

Conocido hasta fechas recientes como el *Maestro de Gallipienzo*, Pedro de Sarasa y Navardún (c. 1512-1544), vecino de Sangüesa, fue un activo pintor de quien hemos documentado un buen

4 Agradezco esta información a mosén Máximo Garcés Abadía, párroco de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico y antiguo párroco de Castiliscar en 1972. ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1957, p. 661. Señala que *los retablos carecen de interés. Son todos de fines del siglo XVII o del XVIII; el mayor, de tipo neoclásico...*

5 *Ibidem*: p. 661. Se refiere a ella como *una tabla del Calvario del tipo de Rolan de Moís del siglo XVI, bien conservada*.

6 CRIADO MAINAR, J.: *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses / Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 142-145.

7 GÓMEZ DE VALENZUELA, M.: *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 25-26 y 97-99 (doc. 47).

8 ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes», *Príncipe de Viana*, 168-169-170, Pamplona, Diputación Foral de Navarra (1983), pp. 33-49.

9 GARCÍA GAINZA, M^oC.: *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Príncipe de Viana / Diputación Foral de Navarra, 1969, pp. 163-222. Taller de Sangüesa-Lumbier. LABEAGA MENDIOLA, J.C.: «Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa entre el Romanismo y el Barroco», *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 11 (1993), pp. 93-160.

número de retablos de pincel labrados *a la romana* en Navarra y Aragón en localidades dependientes de las diócesis de Pamplona y Jaca, realizados en los quince años que van desde 1529 hasta su muerte.¹⁰ Al tratarse de conjuntos de tablas pintadas y, debido a la fragilidad de sus mazonerías, muchos de ellos han desaparecido, conservándose en otros, como los de Gallipienzo o Castiliscar únicamente sus tablas. Tan solo conocemos un contrato suscrito por este pintor en 1533 con los representantes de la cofradía de los peñales de Sangüesa, para hacer el retablo de la Piedad, en su capilla del convento del Carmen,¹¹ documentándose el resto de sus obras en pruebas testificales de aprendices y colaboradores suyos y en las cláusulas de su testamento fechado el 11 de enero de 1544.¹²

Para cumplir con todos los compromisos contaba con dos o tres oficiales y colocaba un número variable de *obreros*, hasta seis o siete (como en Ansó),¹³ por lo que se detectan grandes desigualdades entre sus obras. En el taller de Pedro de Sarasa II trabajaron Martín de Burdaspal, Sancho de Lobera, Lucas de Alborís, Gaspar de Sedano, Francisco Rodríguez, natural de Ocaña,¹⁴ Francisco Tello, soldado en Sangüesa,¹⁵ y Juan



fig. 1. Tablas del antiguo retablo del siglo XVI en la sacristía. Parroquia de Castiliscar.

10 ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «Pintura...», *op. cit.*, pp. 328-341. «El taller pictórico de Sangüesa...», *op. cit.*, pp. 272-280.

11 LABEAGA MENDIOLA, J.C.: *Santa María la Real de Sangüesa, joya del románico navarro*, León, Edilesa, 2000, p. 47.

12 AGN: Procesos, sign. 9670, Juana de Navardún contra María López de Sarria sobre pago del 1312 florines del legado testamentario de Pedro de Sarasa (1551). *Ibidem*: sign. 86026, María López de Sarria contra Alonso Quintana sobre pagos por legado testamentario (1546).

13 *Ibidem*: sign. 64220. Pedro de Sarasa contra Pedro Gómez sobre indemnización por agresión. Declaración de Juan de Gante.

14 *Ibidem*: sign. 9670.

15 *Ibidem*: sign. 36397. El fiscal y María López de Sarria contra Martín de Sarramiana sobre agresión y muerte de Pedro de Sarasa (1544).

de Gante.¹⁶ Mantuvo estrechas relaciones con imagineros establecidos en Zaragoza como Gabriel Joly y Juan Pérez Vizcaino, autor de algunos de los mejores bultos de sus retablos. Sabemos que en la capital aragonesa adquiriría por medio de parientes y apoderados los panes de oro y los pigmentos. Contó asimismo con la colaboración de varios mazoneros de Sangüesa como Fermín de Chalar o los franceses Leonardo Labarzana, Jaques Pontorber y, especialmente, Guillén de Oberón. Su condición de empresario se refería también a otros aspectos relacionados con la retabística como la compra de fustas de madera de pino en el Val de Aragüés y su transporte y venta en Zaragoza, así como a la arrendación de los frutos primiciales de diversas iglesias, adelantando cantidades para garantizar la percepción de los pagos o unos ingresos regulares en épocas de menor actividad.¹⁷

Nuestro conocimiento de la obra aragonesa de este pintor procede casi exclusivamente de los testimonios de Martín de Burdaspal o Lucas de Alboris, pues por ellos sabemos que realizó retablos de pintura en Hecho, Bailo, Embún, Borau, Ordués, San Juan de las Peña y Santa Cilia, en Huesca, y Castiliscar en Zaragoza, a los que habría que añadir el de Ansó, según declaración de 1542 de Juan de Gante, quien colaboró en esta obra.¹⁸ Los retablos documentados y conservados de Pedro de Sarasa II son los de la Piedad (1533) y San Eloy de Sangüesa (c. 1535), la Visitación de Tafalla (1538), el mayor de Ilúrdoz más las tablas de los retablos de Gallipienzo y Castiliscar. Se le atribuyen también el retablo mayor de Larrángoz y las tablas del de Mendinueta. Contrató asimismo retablos de talla como el principal de Santa María de Sangüesa (1537) o el de Peña.

Desaparecido el libro de fábrica de la parroquia de San Juan Bautista, hemos documentado las tablas del antiguo retablo mayor de Castiliscar gracias a una declaración realizada en 1549 por Sancho de Lobera, pintor vecino de Salinas de Monreal, como testigo de María López de Sarria, viuda de Pedro de Sarasa II, en el pleito que contra ella había incoado Juana de Navardún, madre del pintor, por el pago de un legado testamentario. Formado entre 1537 y 1544 a las órdenes del pintor sangüesino, Sancho declara que había visto cómo durante este periodo su maestro había ejecutado, entre otros, los retablos de Nuestra Señora de Ilúrdoz, la Ascensión de Gallipienzo y el del convento de San Agustín de Pamplona, y *que hizo en Aragón otros Retablos como son en echo y en enbun y berau y baylo y en ordués, en castilliscar... y otros muchos que no se acuerda*.¹⁹

Han llegado a nuestros días seis tablas que compusieron el antiguo retablo mayor de Castiliscar y varios restos de su mazonería, entre los que son significativos los que enmarcan el Calvario.²⁰ Pensamos que la talla expresivista de San Juan Bautista del presbiterio puede ser la primitiva titular del conjunto y, aunque sigue la iconografía renacentista del Precursor, adolece de cierta rigidez, no favoreciéndole la repolicromía que la recubre. Fue un retablo de casillero del Primer Renacimiento, compuesto de banco, cuerpo único de tres calles y ático. Entre el banco y el cuerpo se localizaba un friso, del que deben proceder los tres tableros con grutescos simétricos, afrontándose en el central dos cabezas de caballo. Tanto el banco como el cuerpo debieron estar jaloados por balaustres o, más probablemente, por pilastras con tiras de follajes, cintas y arreos. El friso del ático está recorrido por cabezas de querubines alados y se apoya en pilastras seudocorintias con sus cajeamientos decorados con ensartos. Coronan el conjunto unas volutas foliáceas que enmarcan un jarrón con frutos. Las piezas de la sacristía han preservado su policromía del ro-

16 *Ibidem*: sign. 64220.

17 *Ibidem*: sign. 86026, Mandas del testamento de Pedro de Sarasa II.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*: sign. 9670.

20 RÁBANOS FACI, C. (coord.) y otros: *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas / Institución Fernando el Católico, 1998, p. 94. Datan correctamente estas tablas y las califican de *excelentes obras de autor aragonés fechables en el segundo cuarto del siglo XVI*.



fig. 2. Tabla de Cristo de Piedad sostenido por ángeles. Castiliscar.

mano, en la que vemos el dorado bruñido en la talla, combinado con el blanco y el azul. En la comarca se localizan algunos retablos de pilastras del Primer Renacimiento como el de la Virgen del Rosario de Biota (1523) o el de San Roque de la iglesia de San Martín de Uncastillo. Otros conjuntos de pilastras son los oscenses de Santiago en la colegiata de Bolea (1532-1535), y el mayor de Sallent de Gállego (1537).

Se aprecian en estas tablas de pincel al óleo algunas de las características inconfundibles de Pedro de Sarasa II, como las figuras aisladas sobre fondos con troncos y paisajes, la pintura lineal, los rostros triangulares, las manos de dedos alargados, los cánones esbeltos manieristas, la presencia de nimbos o el colorido de gran viveza. Las tres figuras del banco, Santo Domingo, Cristo sostenido por ángeles y San Antón Abad se efigian sedentes como fundamentos de la historia de la Redención. La representación de santos sentados es una de las variantes más utilizada por este maestro y los pintores del taller de Sangüesa, bien aislados como podemos ver por ejemplo en las figuras de San Agustín y San Babil del retablo de la Visitación de Tafalla, o emparejados como en el de San Eloy de la iglesia de Santiago de Sangüesa

La primera tabla del banco nos muestra a Santo Domingo de Guzmán, el fundador de la Orden de Predicadores, como un joven de rostro muy blanco y hermoso, lampiño, y con amplia tonsura. Viste el hábito blanquinegro, compuesto por una túnica y su escapulario blancos, un manto negro talar con capucha y zapatos negros. Lleva como únicos atributos en su mano derecha una azucena blanca, símbolo de la pureza de su alma, y el libro abierto con encuadernación roja que puede ser la Biblia o un atributo intelectual. El santo asienta sobre un pedestal y se recorta ante un paño rojo en correspondencia con las tapas de la Biblia. A su izquierda vemos una casa de líneas esquemáticas como referencia a un convento, en tanto que al fondo recrea Sarasa un frondoso bosque. Santo Domingo se repite en una actitud muy semejante en el primer cuerpo del retablo de San Eloy de Sangüesa, obra del mismo pintor, en este caso emparejado con San Francisco de Asís.

En el centro del banco concentra la atención del fiel una emotiva imagen que representa a Cristo de Piedad sostenido por ángeles [fig. 2]. Esta iconografía apócrifa es muy frecuente desde media-



fig. 3. Tabla de Santa Orosia. Castiliscar.

dos del siglo XV en libros de horas flamencos y desde fines de la centuria en la pintura hispano-flamenca como Cristo Varón de Dolores,²¹ erguido y fuera del sepulcro, pues compendia en una sola imagen la Pasión, muerte y resurrección. Con un fondo oscuro que recrea el sepulcro aparece en primer plano el sarcófago en oblicuo para sugerir de forma ingenua una perspectiva monofocal truncada. Una disposición similar la vemos en grabados del Entierro y la Resurrección de Schöngauer, Van Meckenem y Durero, y en tablas como la del Santo Entierro de Mianos. El frente del sarcófago se halla jaspeado y recorrido por rítmicas guirnaldas de laurel, símbolos de la inmortalidad y la vida eterna. Sobre uno de sus bordes menores aparece sentado Cristo resucitado, con un resplandor y tres rayos rojos, tapado con el sudario que se introduce en el sepulcro y mostrando la huella de la lanzada en el costado de la que mana sangre. Está sostenido por dos ángeles con túnicas roja y blanca que lo muestran a la adoración de los fieles, adoptando el situado a su izquierda una actitud dinámica, que se expresa en sus pliegues agitados.

En correspondencia con Santo Domingo aparece sedente en el otro lado del banco San Antón Abad, como un anciano calvo con larga barba grisácea y bífida (llegó a centenario), que viste sayal marrón, escapulario grisáceo y la cogulla con capuchón negros. Luce sobre el hombro derecho de este una cruz azulada similar a la de los templarios, en vez de la tau. Porta una Biblia de tapas rojas y apoya su mano derecha en un bastón en forma de tau, a modo de muleta. No obstante, su atributo más característico es el cerdito o jabalí que asoma a sus pies y simboliza el dominio de los bajos instintos, la impureza y las tentaciones. Es la única figura de este retablo que no se resalta sobre un paño, mostrando un amplio paisaje con árboles al fondo. Esta iconografía fue muy solicitada en varios de estos *expositores de santos* de Pedro de Sarasa y Navardún, como en el banco del retablo de Ilúrdoz, el segundo cuerpo del de Larrángoz (hoy en Barañáin), y también en el segundo cuerpo del retablo de San Eloy de Sangüesa, en este caso sedente y emparejado con San Agustín. También su

discípulo Sancho de Lobera pintó a San Antón en una de las tablas del retablo de Santa Catalina de Artaiz y finalmente aparece en el retablo de Villaveta y en una de las tablas que, procedentes del retablo de San Cosme y San Damián de Larrángoz, se guardan en el Museo Diocesano de Pamplona.

En el tablero del lado del evangelio vemos a Santa Orosia, patrona de la diócesis de Jaca que, según la leyenda, fue una princesa de Bohemia que vino a España en el siglo IX para casarse con Fortún Garcés, rey de Aragón y, apresada por los moros, fue degollada en el monte Oturia, en Yebra de Basa por negarse

21 Procedente de Daroca se conserva en el castillo de Perelada una tabla de Bartolomé Bermejo que representa a un Cristo de Piedad entre dos ángeles (antes de 1474). RUIZ I QUESADA, F. (dir.) / GALILEA ANTÓN, A. (comis.): *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época* (catálogo de exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 142-144 (ficha 6 por J. Barrachina Navarro).

a renegar de su fe.²² Se le representa aquí como una bella dama de cabellos rubios, delatando su rango principesco el lujo de su indumentaria con cenefas doradas [fig. 3]. Lleva el cabello recogido en una elegante toca de seda que se anuda al cuello. El vestido coetáneo muestra una decoración romboidal y se ciñe a la cintura con un llamativo cinturón dorado. Lleva como atributos personales un libro abierto y la palma del martirio. Tiene como fondo un zócalo corrido y un pabellón vertical a modo de tapiz, siguiendo el esquema tradicional de la pintura tardogótica de fines del siglo XV, que se combina con árboles en los laterales, lo que sugiere ya un espacio tridimensional renacentista. Esta es una de las representaciones más antiguas que se conservan de la santa en Aragón.

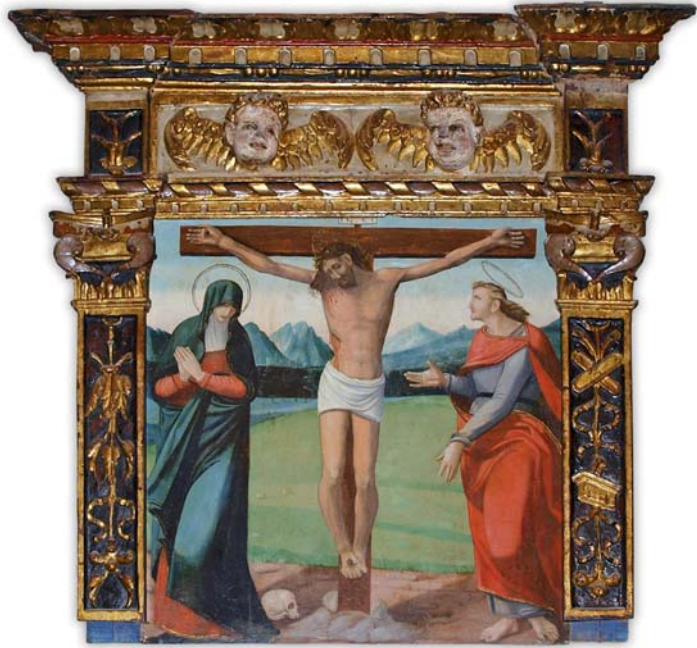


fig. 4. Tabla del Calvario. Castiliscar.

En el lado de la epístola aparece Santa Lucía, una de las santas más populares durante el siglo XVI, que luce una saya coetánea marrón y una capa verde. Su cabello va recogido por una toca blanca con su pasador dorado a la moda flamenca y, anudado al cuello, tiene un collar con la cruz. Sostiene la palma del martirio y lleva en su mano izquierda como atributo personal un platillo con los ojos que no tiene que ver con los suplicios sufridos, sino que procede de la etimología de su nombre, luz, y una leyenda tardía. El fondo, en continuidad con el de la tabla de Santa Orosia, muestra un pedestal y un murete de piedra, recortándose la santa sobre un tapiz rojo, con árboles a los lados. Muestra grandes lagunas de masa pictórica enyesadas. Pedro de Sarasa repite este tipo femenino en santas de otros retablos como las que aparecen

22 CRIADO MAINAR, J. / GARCÍA HERRERO, M.C.: «Expresiones artístico-literarias de santidad femenina en el reino de Aragón. Orosia, princesa de la montaña», en ESPAÑOL, F. / FITÉ, F. (eds.): *Hagiografía peninsular en el segle medieval*, Lérida, Universidad de Lérida, 2008, pp. 93-113.

Las hagiografías más interesantes de esta santa, editadas en el siglo XVI son las de BASURTO, F.: *Vida y milagros de Santa Orosia, virgen y mártir, patrona de la ciudad de Jaca y de las montañas de Aragón*, Zaragoza, Imprenta de Jorge Coci, 1542; y PALAU, B.: *Historia de la gloriosa Santa Orosia. La cual es una historia muy sentida y apacible para representarse*, Zaragoza, c. 1525, de la que no se conoce ningún ejemplar.



en el segundo cuerpo del de San Eloy que, procedente del convento del Carmen, se custodia en la parroquia de Santiago de Sangüesa. En él encontramos, asociada con Santa Bárbara, a Santa Lucía, si bien la de Castiliscar repite más bien el esquema de Santa Bárbara. Asimismo aparece la primera entre las santas vírgenes del banco del retablo de Las Pedrosas (c. 1535-1540), atribuido por Criado a Juan Fernández Rodríguez,²³ en dos tablas del Museo Diocesano de Pamplona (Olaverri y Larrángoz) y en la que procedente de Ripalda, se guarda en Güesa.

Las armonías y contrastes de este Primer Renacimiento se establecen aquí entre los colores de las prendas y entre las tablas fronteras de un mismo cuerpo. Así mientras Santa Orosia luce un manto rojo y un vestido verde, se reserva el verde para el manto de Santa Lucía. La alternancia entre el verde, color secundario y frío, y el rojo, primario y cálido, la vemos con claridad en la contraposición entre el paño verde del fondo de Santa Orosia y el rojo de Santa Lucía. El blanco es un buen complemento en la paleta del pintor sangüesino y aparece en el envés del manto de Santa Orosia o en la cofia de Santa Lucía. El marrón se reserva para el tocado de la santa de Bohemia y para el vestido de Lucía. La importancia del paisaje en las tablas de Castiliscar es ya un rasgo renacentista, atribuible al interés del propio maestro, a quien sabemos por testimonio de Martín Español de 1542, que le gustaba pintar ciertos *árboles* y *verduras* que hacía incluso como pasatiempo.²⁴

La tabla del Calvario es, junto a la de Cristo sostenido por ángeles, la única composición de este retablo de santos [fig. 4] y guarda gran afinidad con los Calvarios de los retablos de la Piedad de Santa María de Sangüesa, el mayor de Ilúrdoz y especialmente, con el de la Visitación de la parroquia de San Pedro de Tafalla, inspirándose todos ellos en grabados de Durero. En esta pintura se representa a Cristo muerto de tres clavos con las piernas rectas y el pie derecho montado sobre el izquierdo. La cruz es decapitada, formada por el travesaño horizontal más un pequeño vástago en el que se coloca la tablilla con el INRI. Muestra la cabeza caída sobre el hombro derecho, con el rostro morado y el cabello suelto y huellas de sangre que salen de la corona y la llaga del costado. La Virgen y San Juan son figuras manieristas que se atienen a la proporción quintupla de diez rostros, apareciendo la primera erguida con las manos alzadas en oración y el rostro caído y contrapuesto. Viste túnica roja, manto azul y toca blanca y, al igual que San Juan, está distinguida con un nimbo de doble arandela. San Juan está efigiado como un joven de agitados cabellos rubios, brazos en actitud declamatoria, rostro de perfil y elegante contrapuesto. Viste una túnica azul clara y un manto rojo con cenefa perfilada y dorada. El bello paisaje en el que se insertan estas tres figuras está definido por planos lineales, con el primero de color terroso, en el que se sitúan unas piedras grisáceas como referencia al Gólgota y la calavera de Adán junto a la base de la cruz, como vemos en varios grabados de Durero. Sigue una distancia intermedia de un vivo verde claro y a los pies de las montañas lejanas y tras un soto con arbolitos asoman las torres de la ciudad amurallada de Jerusalén. La distancia final la forma una cadena de montañas azuladas más claras. Es en esta tabla donde se aprecia bien el carácter lineal de la pintura del maestro sangüesino con las figuras, los plegados y los planos de paisaje bien perfilados por un trazo negro.

Al protagonismo de Pedro de Sarasa II como *pintor de hacer retablos* entre 1530 y 1544 sucede, una vez superado el ecuador del siglo XVI, maese Medardo de Picardía, también conocido como Picart Carpentier o Medart Carpintier († 1574), a quien se titula indistintamente a lo largo de su dilatada época fecunda como mazonero y fustero y que procedía, como indica su patronímico y el oficio, de Picardía.²⁵ Como ocurría con cierta frecuencia entre artífices extranjeros, no sabía

23 CRIADO MAINAR, J.: «Las artes plásticas del Renacimiento...», *op. cit.*, p. 209.

24 AGN: Procesos, sign. 64220.

25 El grupo más numeroso de los mazoneros y entalladores franceses que llegaron al Viejo Reino lo constituían los precedentes de Picardía y otras regiones limítrofes del norte como Artois y Flandes, tierras que pertenecieron al ducado

firmar. Su primera aparición documental en Sangüesa, villa que contaba con una notable colonia de carpinteros, torneros y entalladores galos, se produce en 1536, si bien su actividad se vuelve mas intensa entre 1546 y 1565. Sobre su competencia y relaciones artísticas nos ilustra el elevado número de aprendices que ingresaron en su taller por espacio de cuatro a seis años y medio.

Dando muestra de sus dotes empresariales para la retablistica y sus buenas relaciones profesionales en el medio zaragozano, Medardo de Picardía asentó en 1552 a sus hijos como aprendices de pintor e imaginero con destacados maestros de la capital aragonesa. A Fermín de Picardía lo colocó con el pintor italiano Tomás de Peliguet por espacio de seis años, y a Miguel Picart con el imaginero Juan Pérez Vizcaíno por seis años y medio, actuando como testigos de ambas escrituras el entallador Jaques de Pontorber y el pintor Pedro de San Pelay, vecinos de Sangüesa, junto a Juan Pérez Vizcaíno y Tomás Peliguet intercambiados en ambos documentos.²⁶ Todavía en 1572 asentaba como *mozo aprendiz al oficio de ymaginario* por tiempo de cuatro años a su hijo Martín Medart con el escultor Juan de Rigalte, vecino de Zaragoza e hijo del francés Jaques de Rigalte.²⁷

Algunas de las obras de carpintería del romano más tempranas que se le documentan a maestre Picart a partir de 1548 se localizan en la parroquia de Mianos y son la armadura de madera de su cubierta con casetones, bustos, figuras desnudas y seres híbridos, la balaustrada del coro con hermes, grutescos y dos atriles, y la puerta de la sacristía con su frontón.²⁸ En 1552 el entallador Domingo de Segura, probable colaborador en la obra anterior, recibió el fin de pago del mazonero Medardo de Picardía por la obra del *senblaje como de la talla* con grutescos realizada en las sillas del coro de la parroquia de San Esteban de Sos del Rey Católico, como habían suscrito en un contrato de compañía. Firman como testigos de esta escritura el ensamblador Fermín de Chalar y el pintor Gaspar de Sedano.²⁹ La componen dieciocho siales de nogal, en los que se mantienen los balaustres y las composiciones con grutescos que, sin embargo, conviven con avances manieristas como una volada cornisa con un artesonado y los frontones. Por los mismos años (1554-1556) se ocupó de la sillería de coro de la parroquia de San Martín de Uncastillo, como consta en varias zonas de este mueble.³⁰ Aunque la crestería de remate con aves que picotean frutos es espectacular, lo más interesante de estas sillas es el programa iconográfico contenido en medallones y láureas con bustos de profetas, apóstoles, santos y vírgenes, así como el relieve de San Martín partiendo la capa de la silla abacial. En 1556 maese Picart Carpintier daba poder a un vecino de Uncastillo y a Miguel Picart para cobrar en Pintano *por razón de un retablo labrado de madera que en días pasados yo le hize y asenté en la iglesia del dicho lugar*.³¹ En 1578 las viudas de maese Medardo y de Miguel Picart dieron un recibo por el retablo de San Miguel, que este último había hecho para la parroquia de Longás. La obra, que había sido igualada en 182 escudos, se vio ampliada con *cier-*

de Borgoña. Sabemos que procedían de esta región Peti Juan de Beauvais, Pierres del Fuego y fray Juan de Beauves, naturales de Beauvais, Gabriel Joly, de Varipont en la diócesis de Noyon, y Pierres Picart (Durand), de Peronne.

26 AGN: Protocolos Notariales, caja 12629, Sangüesa, Martín Brun, 1552, núm. 5, f. 5r-v, y núm. 10, f. 13r-v.

27 ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53. AGN: Protocolos Notariales, caja 12643, núm. 46, Sangüesa, Martín Brun, 1572, ff. 60-61.

28 ÁLVARO ZAMORA, M^l. / CRIADO MAINAR, J. / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «La techumbre de la iglesia parroquial de Santa Ana de Mianos (Zaragoza)», en VÉLEZ CHAURI, J.J. / ECHEVERRÍA GOÑI, P. / MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 129-140.

29 AGN: Protocolos Notariales, caja 12647, Sangüesa, Martín Brun, Juan de Cáseda, 1552-1569. ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53.

30 ACERETE TEJERO, J.M.: «La sillería de coro de la Iglesia de San Martín de Uncastillo», *Suassetania*, 14 (1994-1995), pp. 32-49.

31 AGN: Protocolos Notariales, caja 12636, Sangüesa, Martín Brun, 1556, num. 158, f. 248. ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *op. cit.*, p. 53.



fig. 5. Retablo de Santiago en la capilla de los Gil. Parroquia de Sádaba.

tos sobabancos para el dicho retablo, en nueve escudos.³²

Antes de 1565, maestre Picart contrató con doña Ana Gil y su hijo Pedro Castillo, vecinos de Tudela, el retablo de Santiago en la capilla de los Gils de la parroquia de Santa María de Sádaba [fig. 5]. Los escudos de los Gil campean en la capilla y en el retablo se muestran en escudetes sostenidos por niños tenantes. Sus tallas un tanto toscas debieron ser ejecutadas por su hijo y colaborador habitual el imaginero Miguel Picart. En ese año recibía la cantidad de cien ducados como parte de pago por su obra.³³ Señala con acierto Criado que es una de las creaciones cincovillesas más valiosas entre las que acreditan esta procedencia y destaca su traza arquitectónica, su densa ornamentación manierista y su policromía, advirtiendo cierta rigidez en sus tallas, que relaciona con la escultura riojana de los Beaugrant, especialmente el grupo de la Lamentación sobre Cristo muerto.³⁴

Este retablo responde al esquema tradicional de tríptico,³⁵ si bien se adapta ya en su traza, columnas y decoración al Manierismo. Consta de un potente banco, cuerpo único de tres calles y ático. Está jalonado por esbeltas columnas corintias de fuste acanalado y tercio de talla sobre netos, y cuenta con hornacinas aveneradas y arcos carpaneles en las calles centrales del banco y el ático. Este retablo, en el que predominan los entablamentos, se corona por un solo frontón. Las pulseras son una reminiscencia del Primer Renacimiento, en tanto que los aletones agrutescados del ático con putti son característicos de este mo-

32 AGN: Protocolos Notariales, caja 12657, Sangüesa, Felipe Beruete, núm. 53. ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53.

33 AGN: Protocolos Notariales, caja 12640/1, Sangüesa, Martín Brun, 1565, núm. 75, ff. 130v-131r.

34 CRIADO MAINAR, J.: «Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...», *op. cit.*, p. 144. *Ibidem*: «Las artes plásticas del Renacimiento...», *op. cit.*, pp. 214-215.

35 SERRANO, R. / MIÑANA, M^ªL. / HERNANDEZ, A. / CALVO, R. / SARRIA, F.: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, pp. 74 y 195-197, fig. 167.

mento. Reviste todas las zonas lisas, como frisos, tercios de talla de las columnas, pilastras, pulseras, enjutas y volutas, una profusa decoración con grutescos del manierismo fantástico como cartelas correiformes, serlianas, máscaras, telas colgantes, hermes con cestos de frutos, medallones con bustos, dragones y arreos. En el friso del banco vemos una sicomaquia o lucha entre la virtud y el vicio, y otros grutescos, en tanto que en el friso del cuerpo se representa el ascenso del alma al cielo por medio de una secuencia de querubines alados.

El programa iconográfico lo forman las tallas de San Jerónimo y Santa Margarita con el dragón del banco,³⁶ San Miguel alanceando al demonio, Santiago como apóstol y peregrino y San Martín partiendo la capa, y el grupo del Calvario en el ático, así como los altorrelieves de la Lamentación del banco y el Padre Eterno del remate. Estas tallas expresivistas deben ser obra de Miguel Picart, imaginero formado con Juan Pérez Vizcaino, quien repite unas iconografías y unos tipos característicos del taller de Sangüesa, como podemos comprobar por ejemplo en el San Miguel de perfil, que pisotea y alancea al demonio, que repite el esquema de la talla del arcángel realizada por Domingo de Segura en 1552 en el retablo de la Magdalena de Tudela. Insiste en este tema Miguel Picart en el titular de un retablo lateral en Longás con idéntica actitud y coraza romana, aunque en este caso lleva una espada. El San Martín partiendo la capa es muy similar al relieve de la sillería coral de la iglesia de San Martín de Uncastillo, obra del propio Picart Carpentier, y más aún al San Martín del segundo cuerpo del retablo de San Jerónimo de la Seo de Jaca, ejecutado hacia 1570 por Jorge de Flandes. El mayor acierto compositivo que presentan otras figuras como el San Jerónimo penitente [fig. 6] se debe a que sigue el modelo del tallado por Diego de Siloe en 1523 para el retablo de San Pedro de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, al igual que hizo el flamenco Jorge de Flandes, en el titular del citado retablo de San Jerónimo en la catedral de Jaca. La obra ha conservado su policromía del romano original con abundancia de oros, bicromatismo con los campos azules, cenefas esgrafiadas y carnaciones mates.



fig. 6. Talla de San Jerónimo y grutescos manieristas, retablo de Santiago. Parroquia de Sádaba.

36 En opinión de J.F. Esteban Lorente se trataría de Santa Marta. Véase ASÍN GARCÍA, N.: *Santa María de Sádaba. Un templo de arte y fe*, Zaragoza, Fundación Uncastillo, 2005, p. 45.