

## Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón

JESÚS CRIADO MAINAR\*

Para Ángel San Vicente

### Resumen

*El lenguaje clasicista inspirado en el arte romano de mediados del siglo XVI en el que se fundamenta la escultura romanista no se impone en Aragón hasta los años noventa del siglo, una fecha muy tardía en comparación con territorios próximos como Navarra o La Rioja, y ello a pesar de la presencia en el reino entre 1570 y 1574 de Juan de Anchieta, uno de los principales representantes de esta tendencia. El dominio del mercado zaragozano que ejerció Juan Rigalte durante el último tercio del siglo, un escultor muy tradicional y por cuyo taller pasaron algunos de los protagonistas de la nueva corriente en Aragón, caso de Juan Miguel Orliens, puede ser una de las razones que expliquen la tardía incorporación de la escultura aragonesa a la nueva corriente.*

*The classicist language inspired in the Roman art of around the middle of the XVI century, in which the romanista sculpture is based, didn't impose in Aragón until the nineties of the century, a late date compared to nearby territories such as Navarra or La Rioja, despite the presence of Juan de Anchieta in the kingdom between 1570 and 1574, one of the main representatives of this tendency. The dominion of Juan Rigalte, a traditional sculptor in whose workshop worked some of the main representatives of the new tendency such as Juan Miguel Orliens, over Zaragoza's market can be one of the reasons that explains the late entry of this new tendency in Aragón's sculpture.*

\* \* \* \* \*

La investigación sobre la escultura romanista aragonesa está necesitada de estudios en profundidad que permitan conocer mejor los diferentes centros creadores regionales para poder evaluar sobre bases sólidas el alcance del fenómeno y su contribución al arte producido en este territorio a lo largo de las décadas que siguieron al Concilio de Trento (1545-1563). Si bien es verdad que contamos con la notable aproximación que hace ya casi tres décadas dedicó Gonzalo Borrás a su principal protagonista, el artista oscense Juan Miguel Orliens,<sup>1</sup> y que en todos estos

---

\* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha investigado sobre Arte Medieval, e investiga sobre Arte Moderno en Aragón (arquitectura, escultura y pintura).

<sup>1</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980.

años no han faltado contribuciones puntuales de diversa naturaleza,<sup>2</sup> todavía es mucho lo que nos queda por averiguar.

En esta línea, nos parece útil dar a conocer algunas noticias documentales que se suman a otras ya publicadas para testimoniar el destacado papel que el poderoso taller del escultor Juan Rigalte (doc. 1559-1603, †1603) jugó en la educación de varios de los artífices que difundieron en estos lares el nuevo lenguaje clasicista de ascendente romano, lo que aconteció con manifiesto retraso con respecto a otras zonas geográficas próximas pese a que Juan de Anchieta, uno de sus máximos exponentes, había dejado en Zaragoza y en Jaca (Huesca) algunas de sus creaciones más conseguidas en fecha temprana. En la medida de lo posible intentaremos profundizar en algunas de las implicaciones derivadas de dichos procesos formativos. El paso de Pedro Aramendía, Miguel de Zay, Juan Miguel Orliens o Miguel Sanz por el obrador de Juan Rigalte no resuelve el problema clave, el de las vías de transmisión de las ideas y los nuevos repertorios artísticos, pero aporta luz sobre los patrones de aprendizaje.

También conviene apuntar que la entrada en escena de esta nueva generación a partir de mediados de los años ochenta coincidirá en el tiempo con el primer intento por parte de los profesionales zaragozanos de la escultura de fundar en 1596 una asociación de carácter gremial independiente de la que por entonces los incardinaba junto a los maestros de obras, carpinteros, cuberos y torneros en la cofradía de la Transfiguración, San Esteban y San José [doc. n.º 6], lo que demuestra al menos un interés por reivindicar la especificidad de su trabajo frente a sus tradicionales socios.

Esta iniciativa debe contemplarse en el contexto del proceso de desmembración que dicha institución iba a sufrir a comienzos del siglo XVII, sustanciada con la escisión definitiva de los maestros de obras en 1620. Además, los escultores crearon una entidad autónoma en 1619 de vigencia efímera, dado que en 1628 volvieron a unirse a los carpinteros, ensambladores y entalladores y junto a ellos recibieron en 1655 un nuevo ordenamiento del concejo.<sup>3</sup> Tal y como ha estudiado M.<sup>a</sup> Elena Manrique, en esta coyuntura de inequívoca consolidación de la tradición gremial resulta difícil entender que el alegato en defensa de la ingenuidad de la escul-

---

<sup>2</sup> Algunas reflexiones sobre el particular en CRIADO MAINAR, J., «La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXVIII-LXXIX, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1999, pp. 301-346.

<sup>3</sup> REDONDO VEINTENILLAS, G., *Las corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982, p. 91.

tura presentado a las cortes aragonesas en 1677 surgiera del seno de los profesionales zaragozanos.<sup>4</sup>

### El contexto formativo: el taller de Juan Rigalte

En el panorama aragonés del Segundo Renacimiento, el maestro barcelonés Juan Rigalte,<sup>5</sup> hijo del imaginero Jaques Rigalte, desempeñó un papel difícil de subestimar. En un contexto en el que pintores de la valía de Jerónimo Vallejo Cósida, Tomás Peliguet o Pietro Morone —a los que se agregaron otros como Juan Catalán que suplían sus limitadas dotes artísticas con una gran habilidad empresarial— consiguieron hacerse con el control de una parte muy destacada del mercado,<sup>6</sup> Juan Rigalte fue el único escultor que logró articular en el ciudad del Ebro un gran obrador a la manera de los que Damián Forment o Gabriel Joly habían dirigido en las primeras décadas del siglo, que mantuvo una posición preeminente en el panorama local hasta los primeros años noventa.

La eficacia empresarial de Rigalte careció, en general, del respaldo del talento creativo y su producción, heterogénea y de calidad desigual, permaneció casi al margen de las novedades irradiadas desde Astorga (León) y Valladolid por el resto de Castilla, La Rioja o Navarra a partir de 1563, cuando se produjo la diáspora del fabuloso equipo reunido por Gaspar Becerra en torno al gran retablo de la catedral asturicense. Y ello a pesar de que las magníficas obras aragonesas de Juan de Anchieta —autor de una buena parte de la imaginería del retablo de Santa Clara de Briviesca<sup>7</sup> (Burgos), la otra gran empresa del momento— estaban a

---

La transcripción y estudio de las ordenaciones de 1655 y los añadidos a las mismas en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura, 1983, vol. I, pp. 25-75, y vol. II, doc. n.º 3, pp. 9-24.

<sup>4</sup> MANRIQUE ÁRA, M.ª E., «De memoriales artísticos zaragozanos, II. Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los *Discursos* de Jusepe Martínez», *Imafronte*, 14, Murcia, 1999, pp. 109-139.

<sup>5</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte (1559-1600)», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, pp. 37-90. La más completa biografía del artifice figura, no obstante, en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 585-597.

<sup>6</sup> Cuestión analizada por CRIADO MAINAR, J., «Tradicición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, L, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1992, pp. 15-23.

<sup>7</sup> BARRÓN, A. y RUIZ DE LA CUESTA, M.ª P., «Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca», *Archivo Español de Arte*, 279, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de H.ª del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, 1997, pp. 257-269, y BARRÓN GARCÍA,



*Fig. 1. Retablo de San Miguel arcángel de la Seo de Zaragoza. Juan de Anchieta, 1570-1571. Grupo titular. Foto: Jesús Criado.*



*Fig. 2. Retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Tierga.  
Juan Rigalte, 1586. Foto: Rafael Lapuente.*

la vista en la propia Zaragoza, en el retablo de San Miguel arcángel (1569-1571) de la metropolitana<sup>8</sup> [fig. 1] y en el de la Trinidad (1573-1574) de la Seo jaquesa<sup>9</sup> donde, además, Rigalte compartió con Anchieta y su socio Guillem Salbán el sepulcro (1567-hacia 1572) del obispo Pedro Bager.<sup>10</sup>

La contribución del escultor vasco a estos conjuntos se limitó a las labores de imaginiería, quedando los elementos arquitectónicos en manos de profesionales locales como el citado Salbán, artífice de la mazonería del retablo Zaporta a partir de unas trazas de autoría desconocida<sup>11</sup> y también de la arquitectura de la tumba Bager. Tampoco se puede asignar a Anchieta la traza del retablo de la Trinidad. Esta especialización, conseguida superada pero acorde con lo que sabemos sobre su participación previa en el retablo de las clarisas de Briviesca,<sup>12</sup> queda corroborada por el contrato que los padres de la Compañía de Jesús rubricaron a finales de 1570 con el mazonero Jerónimo de Mora para hacer el retablo prin-

---

A. A., «El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXVIII-LXXIX, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1999, pp. 241-250.

<sup>8</sup> Anchieta contrató las esculturas el 29-VII-1570 y liquidó su importe el 17-III-1571. Véase SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, doc. n.º 149, pp. 178-181; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, doc. n.º 75, p. 794, y doc. n.º 78, pp. 798-799.

El estudio del retablo en SAN VICENTE PINO, Á., «La capilla de San Miguel, del patronato Zaporta, en La Seo de Zaragoza», *Archivo Español de Arte*, 141, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1963, pp. 104-110, y CRIADO MAINAR, J., «La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579). Mausoleo del mercader Gabriel Zaporta», en *La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Caja Inmaculada, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2004, pp. 37-81, y GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, Gobierno de Navarra y Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 140-146.

<sup>9</sup> La información documental en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, doc. n.º 88, pp. 811-812, y doc. n.º 91, pp. 815-816.

El estudio de la pieza *ibidem*, pp. 348-358, y MORTE GARCÍA, C., «Juan de Anchieta y la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca», en *La capilla de La Trinidad de la Catedral de Jaca. Restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Obispado de Jaca, 2002, pp. 25-51, y GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Juan de Anchieta...*, *op. cit.*, pp. 148-153.

<sup>10</sup> Para su realización Salbán y Rigalte rubricaron en 1567 una compañía (CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, doc. n.º 64, p. 781). Anchieta debió hacer a instancias de Salbán el grupo de la *Asunción de la Virgen* y los *profetas* de las enjutas del arcosolio, elementos no documentados, como ya advirtió ARCE OLIVA, E., «Anchieta, Juan de (doc. 1565-1588)», en Álvaro Zamora, M.ª I. y Borrás Gualis, G. M. (comis.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», 1993, pp. 165-167.

<sup>11</sup> El contrato en SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 137, pp. 157-160.

<sup>12</sup> Donde debió trabajar entre 1566 y 1570, antes de desplazarse a Zaragoza. Su intervención allí está atestiguada documentalmente por una declaración de su colega vitoriano Esteban de Velasco (MARTÍN MIGUEL, M.ª Á., *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998, p. 370).

cial de la iglesia de su colegio zaragozano, exigiéndole que la imaginara fuera *de mano de Joan de Anchieta, ymaginario*.<sup>13</sup>

Rigalte disfrutó de oportunidades para estudiar conjuntos más al día también en lo estructural, como sucedió cuando en 1581 acudió a Cáseda (Navarra) para reconocer junto al riojano Pedro Arbulo el retablo mayor de su parroquial,<sup>14</sup> una pieza excelente en la que Anchieta había trabajado junto a Pedro Contreras desde 1576 y que constituye una expresión muy acabada de los presupuestos romanistas, tanto escultóricos como arquitectónicos.<sup>15</sup> A pesar de ello, el retablo mayor (1586) de San Juan Bautista de Tierga<sup>16</sup> (Zaragoza) [fig. 2], una de sus principales creaciones de esos años, es una máquina de traza inspirada en el lenguaje serliano al uso en la retablística regional del tercer cuarto del siglo<sup>17</sup> donde los nuevos recursos sólo se vislumbran en el ático, toscamente ideado a partir del recuerdo de Cáseda<sup>18</sup> [fig. 3]. Los irregulares relieves de Tierga se sirven de un lenguaje plástico tradicional que, con la salvedad del grupo titular, compuesto mediante figuras de canon más esbelto, recuerdan el trabajo del artífice en el retablo de la Epifanía<sup>19</sup> (1565-1566) de la Seo oscense. Basta con comparar los respectivos grupos de la *Adoración de los magos* [figs. 4 y 5] para constatar que el de Tierga es una reelaboración del precedente.

<sup>13</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 156, pp. 188-191. La materialización del retablo quedó suspendida en 1572 y no se reanuda hasta 1595.

<sup>14</sup> Como dio a conocer BIURRIN SÓTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, p. 268.

<sup>15</sup> GOYENECHÉ VENTURA, M.ª T., «La obra de Juan de Anchieta en la iglesia parroquial de Santa María de Cáseda (Navarra)», *Príncipe de Viana*, 185, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1988, pp. 535-561; GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Juan de Anchieta...*, *op. cit.*, pp. 169-175.

<sup>16</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 323, pp. 407-408.

<sup>17</sup> CRIADO MAINAR, J., «Las artes plásticas en la comarca del Aranda en época del Renacimiento», en Hernández, J., Millán, J. y Serra, A. (coords.), *Comarca del Aranda*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2001, pp. 193-197, y CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 124-126.

<sup>18</sup> El motivo de la serliana no era, pese a todo, nuevo en el contexto aragonés, pues ya se había usado en el retablo (1553-1555) de la capilla de San Bernardo de la metropolitana a partir de los diseños de Jerónimo Vallejo Cósida y en otras piezas de los años sesenta. La difusión de este sintagma compositivo en la arquitectura hispana se estudia en MARÍAS, F., «Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI», en Guillaume, J. (ed.), *L'Emploi des Ordres dans l'architecture de la Renaissance, Actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986*, París, Picard, 1992, pp. 249-251.

<sup>19</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, p. 41, y doc. n.º 4, pp. 56-58. Las labores de policromía se encomendaron en 1566 a Pedro Pertús menor (MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón I», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, doc. n.º 143, p. 227).



Fig. 3. Ático del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Cáseda. Juan de Anchieta y Pedro Contreras, 1576-1581.  
Foto: Jesús Criado.

Un mayor interés revisten los elementos que hizo en algeiz para el lateral de la Epístola del trascoro (1584-1585 y 1587-1591) del templo metropolitano.<sup>20</sup> Se trata de un conjunto de gran riqueza ornamental y aceptable calidad plástica cuya arquitectura sigue la fórmula ideada décadas atrás (1557-1560) en el lado de los pies salvo para los originalísimos templete dispuestos en el ápice de las dos capillas y que además incorpora un panel de gran formato con la *Lapidación de San Esteban* [fig. 6] de mérito apreciable en el que advertimos un esfuerzo decidido de actualización estilística sin por ello abandonar su lenguaje tradicional.<sup>21</sup> Más adelante aludiremos a las últimas piezas ejecutadas para el ático del gran retablo titular (1571-1574 y 1579-1587) del monasterio cisterciense

de La Oliva (Navarra), en el que Rigalte intervino a las órdenes de los pintores flamencos Rolan Moys y Paulo Scheppers.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, pp. 46-50, y docs. núms. 20-21, pp. 81-83; SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 293, pp. 378-379, y CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 594-596, y doc. n.º 113, pp. 849-850.

<sup>21</sup> Como señalan MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, p. 49, y CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 595-596.

<sup>22</sup> El contrato entre el monasterio y los pintores lo publicó CASTRO, J. R., *Cuadernos de arte navarro. A) Pintura*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1944, doc. I, pp. 109-113. Nuevas noticias en MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXI-XXXII, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988, doc. n.º 163, p. 223; doc. n.º 166, p. 224; doc. n.º 171, pp. 226-228 (contrato de la mazonería); doc. n.º 172, pp. 228-229; doc. n.º 178, p. 234; doc. n.º 187, pp. 241-242; doc. n.º 230, p. 266; doc. n.º 246, pp. 276-277; doc. n.º 247, p. 277 (Juan Rigalte se obliga a entregar los últimos elementos lógicos).

Una exhaustiva revisión de la historia del mueble a la luz de nuevos datos en MORALES SOLCHAGA, E., «A propósito del retablo mayor del monasterio de La Oliva, una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio», *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, (en prensa).





Fig. 4. Adoración de los magos del retablo de la Epifanía de la Seo de Huesca. Juan Rigalte, 1565-1566. Foto: Jesús Criado.



Fig. 5. Adoración de los magos del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Tierga. Juan Rigalte, 1586. Foto: Rafael Lapuente.

### Discípulos y colaboradores de Juan Rigalte

De entre los numerosos ayudantes documentados de Juan Rigalte en sus cuarenta y cuatro años de actividad, queremos llamar la atención sobre aquellos que con el tiempo llegaron a ejercer su profesión como maestros independientes en Aragón para protagonizar el relevo generacional que significó la adopción del nuevo lenguaje romanista en una fecha, tal y como ya se ha dicho, tardía en comparación con lo sucedido en Navarra o La Rioja.

El primero de ellos es el guipuzcoano Pedro Aramendía o Armendía<sup>23</sup> (doc. 1570-1573 y 1586-1623). Oriundo de Olabarría, fue un especialista en cometidos de mazonería y arquitectura con limitadas dotes para el relieve o la escultura de bulto redondo que, no obstante, mantuvo una estrecha y dilatada relación tanto en lo profesional como en lo personal con Rigalte.

Las primeras noticias sobre él datan de finales de 1570, cuando contaba con una edad comprendida entre los catorce y los veinte años y se

<sup>23</sup> La única biografía del mismo se debe a ARCE OLIVA, E., «Aramendía (o Armendía), Pedro de (doc. 1570-1623)», en Álvaro Zamora, M.ª I. y Borrás Gualis, G. M. (comis.), *La escultura del Renacimiento...*, op. cit., pp. 168-169.



Fig. 6. Lapidación de San Esteban del lado de la Epístola del trascoro de la Seo de Zaragoza. Juan Rigalte y ¿Pedro Aramendía?, 1587-1591. Foto: Archivo Mas.

firmó como aprendiz con el mazonero e imaginero zaragozano Gaspar Ferrer para un lapso de seis y medio<sup>24</sup> que no llegó a completar pues éste último murió en abril de 1572.<sup>25</sup> Es probable que en ese momento pasara al servicio del ensamblador y mazonero Jorge Comón, encargado de finalizar junto al también mazonero Juan de la Ciga el retablo titular de la desaparecida parroquia de San Andrés apóstol de Zaragoza que Ferrer tenía a su cargo cuando falleció,<sup>26</sup> dado que en mayo de 1573 rubricó con él un nuevo contrato de aprendizaje para cuatro años a computar desde la festividad de la Degollación del Bautista [doc. n.º 1] que, junto al tiempo ya consumido de la primera firma y el año que separan ambos sucesos, se aproxima a los seis y medio previstos en el pacto con Ferrer.

Jorge Comón, especialista en la confección de sillerías corales, realizó con Felipe los Clavos la del desaparecido monasterio cisterciense de Santa Fe (Zaragoza) en 1572-1573 a partir de las trazas que facilitó Jerónimo Vallejo Cósida<sup>27</sup> y la de la catedral de Barbastro (Huesca), que contrató en 1578 y en la que trabajó hasta 1584, última fecha en la que se le documenta, quedando su conclusión para una segunda fase (1594-1601) por cuenta de Juan

<sup>24</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, nota n.º 37, p. 46.

<sup>25</sup> CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, nota n.º 2, p. 465.

<sup>26</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 171, pp. 208-209 (capitulación con Gaspar Ferrer), y doc. n.º 177, p. 213 (traspaso a Jorge Comón y Juan de la Ciga).

<sup>27</sup> CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Cento de Estudios Turiasonenses y Ayuntamiento de Tarazona, 1987, nota n.º 99, p. 54; MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II», *op. cit.*, doc. n.º 174, pp. 230-233.

La última noticia localizada sobre este encargo la proporciona un albarán del 10-III-1573 por valor de 4.816 sueldos en satisfacción del primer tercio del trabajo. Véase Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Mateo Villanueva, 1572-1573, ff. 313 v.-314 v.

Jubero.<sup>28</sup> La condición de ensamblador y mazonero de su maestro explica que el adiestramiento de Aramendía se orientase en dicha dirección.

Ignoramos si tras este segundo aprendizaje siguió vinculado a Jorge Comón, pero no volveremos a saber de él hasta que en octubre de 1586 desposara a María, la única hija de Juan Rigalte quien, además, no tenía hijos varones. Por entonces Pedro Aramendía disfrutaba ya de una aceptable posición, pues en los pactos matrimoniales aportó 4.000 sueldos y una propiedad agrícola. Su suegro concedió a María una dote de otros 2.000 y se comprometió a cobijar en su casa al matrimonio a cambio de que nuestro joven artífice trabajara tres años para él.<sup>29</sup> Ya en febrero de 1587 contrataron juntos una peana procesional para el busto de plata de la basílica laurentina oscense<sup>30</sup> y en julio Aramendía salió fiador de Rigalte en la capitulación que éste firmó con el cabildo de la metropolitana para reanudar la decoración del trascoro,<sup>31</sup> siendo a partir de entonces la colaboración entre ellos constante; de hecho, todavía en 1595 aceptaron solidariamente el encargo de un sagrario para Cuencabuena<sup>32</sup> (Teruel).

A pesar de que las fuentes lo identifiquen con frecuencia como escultor su principal cualificación fue la de ensamblador, un cometido que llevaba implícita la capacidad de trazar. Conservamos de su mano el precioso diseño incorporado al contrato del retablo titular (1604-1605) de la parroquia de Santa Ana de Brea de Aragón (Zaragoza), su principal creación en solitario,<sup>33</sup> una máquina en la que la arquitectura, que parece bastante alterada, tiene un protagonismo excesivo frente a la escultura que, además, es de calidad muy irregular [fig. 7]. También cobró por preparar en 1597 un modelo para la sillería de la catedral de Teruel<sup>34</sup> y en 1601, al capitular el *pedestal y rexado del choro* de la seo de Barbastro, presentó un modelo líneo junto a los correspondientes diseños.<sup>35</sup> Cuando

<sup>28</sup> ROMANOS CÓLERA, I., *Sillerías corales del Alto Aragón en el siglo XVI*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 341-424.

<sup>29</sup> ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, 1932, vol. III, pp. 254-255; MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, p. 46.

<sup>30</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 333, pp. 417-418.

<sup>31</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, doc. n.º 20, pp. 81-82.

<sup>32</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 429, pp. 522-523.

<sup>33</sup> ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 146-147.

<sup>34</sup> ARCE OLIVA, E., «Las sillerías de coro de las catedrales de Albarraçín y Teruel», *Studium. Geografía. Historia. Arte. Filosofía*, 3, Teruel, Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza, 1991, pp. 171-173.

<sup>35</sup> ALAMAÑAC CORED, I., «El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro», *Argensola*, 89, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 184-185; IGLESIAS COSTA, M., «La catedral de Barbastro», en Buesa Conde, D. J. (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 214, y nota n.º 60, p. 218; ROMANOS CÓLERA, I., *Sillerías corales...*, *op. cit.*, p. 354, y docs. núms. 76-77, pp. 457-458.



*Fig. 7. Retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Brea de Aragón.  
Pedro Aramendía, 1604-1605. Foto: Rafael Lapuente.*



Fig. 8. Retablo mayor de la Seo de Barbastro. Juan Miguel Orliens, Pedro Martínez el Viejo y Pedro Aramendía, 1600-1601. Foto: Antonio Ceruelo, cortesía I.P.C.E.

en 1606 recibió el encargo de la lujosa *canariera* o balconada pétrea antepuesta a la reja del coro de la catedral metropolitana se volvió a hacer mención expresa de las trazas y monteas preparadas al efecto.<sup>36</sup> También conservamos el diseño que el maestro elaboró para la contratación del desaparecido sepulcro de Hugo de Urriés y su mujer, Beatriz de Cardona, destinado a la capilla mayor de la antigua iglesia dominica de Nuestra Señora del Remedio de Ayerbe<sup>37</sup> (Huesca).

Aunque el diseño del retablo de Brea [fig. 7] es un trabajo muy cuidado —a diferencia de la traza del sepulcro de Ayerbe, de exclusivo valor modelístico—, su concepción tridimensional con la presentación del altar en perspectiva, a la manera de dibujos de mediados de siglo como el que Juan Martín de Salamanca hizo para el retablo de la Visitación del monasterio de San Benito de Calatayud<sup>38</sup> (Zaragoza), y el recurso al plumeteado para dar volumen a los elementos sustentantes, resultaba arcaizante a comienzos del siglo XVII, cuando ya se había extendido la práctica del dibujo vitruviano fundado en las proyecciones ortogonales que Serlio contribuyó a divulgar con su tratado —cuyos libros III y IV se tradujeron al español en 1552—. La nueva tendencia está representada por la traza que Juan Miguel Orliens adjuntó en 1598 al contrato del retablo del Rosario de Santo Domingo de Huesca,<sup>39</sup> que presenta una correctísima correspondencia entre planta al nivel de los pedestales del orden principal y alzado, sin cabida a las deformaciones asociadas a la perspectiva que, si bien podían ayudar al cliente, eran inútiles a la hora de trasladar el proyecto gráfico.

La copiosa documentación generada por la realización del retablo mayor (1600-1601) de la catedral de Barbastro<sup>40</sup> [fig. 8], el desafío escultórico más importante del momento en Aragón que nuestro artífice compartió con Juan Miguel Orliens y Pedro Martínez *el Viejo*, precisa que se responsabilizó de las tareas de ensamblaje más allá de que a la postre aca-

<sup>36</sup> Descrita en el contrato como *los pedestales de los valcones que hay en dicha yglesia para oyr el sermón las dignidades y canonigos*. Véase CRIADO MAINAR, J., «El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo XVI (1555-1608)», en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, p. 286.

<sup>37</sup> ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 257-259; GIL MENDIZÁBAL, A. y LANASPA MORENO, M.<sup>a</sup> Á., «Sobre escultura funeraria en Aragón en el primer tercio del siglo XVII», en *El arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación de Huesca, 1983, p. 224; MORTE GARCÍA, C., «Proyecto del sepulcro de los señores de la Baronía de Ayerbe», en Morte García, C. (comis.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 254-255.

<sup>38</sup> CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, fig. de la p. 69.

<sup>39</sup> BALAGUER SÁNCHEZ, F., «Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario», en Morte García, C. (comis.), *Signos...*, *op. cit.*, pp. 232-233.

<sup>40</sup> ALAMAÑAC CORED, I., «El obispo don Carlos Muñoz...», *op. cit.*, pp. 157-165.

bara asumiendo la corrección de los defectos que los veedores encontraron en la parte escultórica de Martínez.<sup>41</sup> Ya se ha apuntado al respecto que los relieves e imágenes de Brea evidencian unas dotes limitadas en esta parcela.

En la recta final de su carrera se ocupó con cierta frecuencia de empresas de fábrica e ingeniería, tales como las reformas acometidas en el templo parroquial de San Gil abad de Zaragoza en 1614 o el artilugio construido en 1621 para extraer agua del río Ebro de acuerdo con los contenidos de una capitulación en la que aparece como arquitecto.<sup>42</sup> La contribución de Aramendía pasaba, sin duda, una vez más por su capacidad para trazar y dirigir la ejecución de iniciativas de naturaleza muy diversa.

Otro de los discípulos aventajados de Juan Rigalte es Miguel de Zay (doc. 1582-1601) procedente, casi con certeza, de Sangüesa (Navarra), donde lo encontramos en junio de 1582 designando procuradores para la venta de una viña de su propiedad que lindaba con otra de su hermano Juan de Zay.<sup>43</sup> Parece ser que el artífice había abandonado la casa de Rigalte antes de agotar el plazo de servicio pactado por lo que éste emprendió acciones legales contra su criado, solventadas ya cuando en septiembre de ese mismo año de 1582 y calificado de mazonero, se obligó en Zaragoza junto al cerero Lamberto Tolos en una comanda por valor de 440 sueldos a su antiguo maestro y éste, en contracarta adjunta, explicitó que el acto notarial respondía al acuerdo alcanzado para la resolución de la firma de aprendizaje<sup>44</sup> [docs. núms. 2 y 3]. Dos días atrás Miguel de Zay se había comprometido en otra comanda de similar importe —440 sueldos— al mazonero zaragozano Tomás Barba.<sup>45</sup>

Miguel de Zay no fue el único ayudante de Juan Rigalte que procedía de los activos talleres de Sangüesa, dado que en 1572 se había desplazado a la villa navarra y allí contrató a Martín Medart, hijo del escul-

<sup>41</sup> MORTE GARCÍA, C., «Estudio histórico artístico», en *El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración, 2002*, Zaragoza, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, doc. n.º 12, pp. 138-139 (Juan Miguel Orliens y Pedro Martínez delegan en Pedro Aramendía el ensamblaje del retablo); doc. n.º 22, p. 142, y doc. n.º 43, pp. 148-149 (Pedro Aramendía se compromete a efectuar los reparos que los veedores del retablo habían ordenado en las historias e imágenes que realizó Pedro Martínez).

<sup>42</sup> ARCE OLIVA, E., «Aramendía...», *op. cit.*, p. 169.

<sup>43</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Sos del Católico, Antonio Carlos de la Roca, 1582, f. 20 r., (Sangüesa, 14-VI-1582).

<sup>44</sup> El 12-XI-1582 Juan Rigalte otorgó época a Zay por el pago de 220 sueldos (A.H.P.N.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1582, f. 336 r.).

<sup>45</sup> A.H.P.N.Z., Jacobo Secanilla, 1582, f. 707 r.-v., (Zaragoza, 21-IX-1582).

Previamente se testificó otra comanda por la que Tomás Barba, a su vez, reconoció adeudar 440 sueldos a Lamberto Tolos con participación de Miguel de Zay, que actuó como testigo (*ibidem*, f. 706 r.-v.). Este documento se canceló al margen a 20-X-1583.

tor Medardo de Picardía, para cuatro años<sup>46</sup> y todavía en ese ejercicio pero ya en Zaragoza hizo lo propio con Juan de Usun, oriundo del mismo enclave.<sup>47</sup> En 1584 recabaría los servicios de Miguel Pontrubel, hijo del ensamblador sangüesino Pedro Pontrubel, por tres años<sup>48</sup> y en 1588 admitiría para siete a Miguel Sanz, de idéntica procedencia que los anteriores<sup>49</sup> [doc. n.º 5].

Tras desposar en 1584 a Isabel Metelín, hija del difunto pintor Francisco Metelín y hermana de un segundo pintor homónimo,<sup>50</sup> Miguel de Zay inició su actividad como maestro independiente con la ejecución en 1586 de un sagrario para la iglesia de Torrecilla de Valmadrid<sup>51</sup> (Zaragoza) que imitaría el realizado poco antes por Juan Rigalte para la *parroquieta* de la metropolitana. Más tarde se desplazó a Tarazona (Zaragoza), donde en 1588 ajustó en compañía de Francisco Metelín *el Joven* el retablo de la cofradía del Rosario de la parroquia de Vera de Moncayo<sup>52</sup> (Zaragoza). Otras noticias posteriores demuestran que permaneció en la ciudad del Moncayo hasta 1592.<sup>53</sup>

De nuevo en Zaragoza, entre 1595 y 1597 levantó el gran retablo mayor del colegio de la Inmaculada de la Compañía de Jesús, su trabajo más sobresaliente que, bastante reformado, preside en la actualidad la antigua iglesia jesuítica de San Vicente mártir de Tarazona<sup>54</sup> [fig. 9]. Se trata de una pieza casi fundacional para el desarrollo de la escultura romanista zaragozana, en la que se responsabilizó de la mazonería y el alto-relieve titular de la *Inmaculada Concepción de María* de la casa central —no conservado—, si bien el tabernáculo —también perdido—, los *evangelistas* de los pedestales del orden principal y todas las esculturas del ático

<sup>46</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., «Noticias de algunos retablos aragoneses del taller de Sangüesa (Navarra)», *El arte Barroco en Aragón...*, p. 208; ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes», *Príncipe de Viana*, 169-170, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1983, p. 53, nota n.º 39.

<sup>47</sup> CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, nota n.º 14, p. 587.

<sup>48</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, nota n.º 37, p. 45.

<sup>49</sup> *Ibidem*, nota n.º 40, p. 47.

<sup>50</sup> CRIADO MAINAR, J., *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses, 2006, p. 36, y nota n.º 55, p. 52.

<sup>51</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 322, p. 496.

<sup>52</sup> CRIADO MAINAR, J., *Francisco Metelín...*, *op. cit.*, pp. 81-97, y doc. n.º 3, pp. 127-129.

<sup>53</sup> CRIADO MAINAR, J., «Arte efímero, historia local y política. La entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592», *Artigrama*, 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2004, nota n.º 68, p. 32.

<sup>54</sup> La capitulación en SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 425, pp. 517-520. La identificación del retablo y su estudio en CRIADO MAINAR, J., «El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza: una obra identificada», *Artigrama*, 22, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 543-566.



—incluido el *Calvario* de imaginería— quedaron fuera del acuerdo y, poco después, en 1598, los contrataría Juan Miguel Orliens.<sup>55</sup>

Parece, pues, que sin menoscabo de la capacidad de Zay para hacer esculturas, corroborada por encargos como el de las bellas y muy anhe-tescas imágenes de alabastro de *San Pedro* y *San Juan evangelista* que ejecutó en 1595 para la portada de la parroquia de San Pablo de Zaragoza,<sup>56</sup> su perfil se aproximaba más a los oficios de mazonero y entallador. Así, no extrañará que hacia 1598 se requiriera su presencia en Daroca (Zaragoza) para dar traza de la nueva portada meridional del templo colegial.<sup>57</sup> Su última referencia localizada alude a su participación en agosto de 1601 en la visura del retablo mayor de la catedral de Barbastro [fig. 8] a instancias de Juan Miguel Orliens.<sup>58</sup>

Pero la figura más descollante vinculada en esos años al taller de Juan Rigalte fue, sin lugar a dudas, Juan Miguel Orliens (doc. 1585 y 1595-1641, †1641), el más destacado miembro de una extensa dinastía de escultores oscenses cuyos entresijos conocemos bien gracias a las numerosas noticias publicadas durante años por diferentes investigadores y, sobre todo, merced al estudio monográfico ya citado que Gonzalo Borrás dedicó a Juan Miguel y a un meritorio artículo redactado por María Esquíroz a partir de documentos exhumados en diferentes archivos de la capital altoaragonesa.<sup>59</sup>

Juan Miguel Orliens era nieto de Nicolás Shuxes de Orliens,<sup>60</sup> antiguo discípulo y colaborador de Damián Forment en el gran retablo mayor (1520-1534) de la catedral de Huesca que se afincó en la ciudad a raíz de dicha empresa. Por otra parte, era hijo de Miguel de Orliens, un escul-

<sup>55</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, doc. n.º 1, pp. 22-25.

<sup>56</sup> No por casualidad fueron atribuidas a Juan de Anchieta por CAMÓN AZNAR, J., *El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1943, p. 76.

Véase ahora AZPILICUETA OLAGÜE, M., «Dos esculturas en la iglesia de San Pablo apóstol de Zaragoza erróneamente atribuidas al escultor Juan de Anchieta, obra del imaginero zaragozano Miguel de Cay», *Príncipe de Viana*, 185, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1988, pp. 571-590.

<sup>57</sup> En mayo de 1598 se abonaron 1.140 sueldos a los maestros de las trazas de la portada de la iglesia, mientras que la primera capitulación elaborada para regir su contratación, sin data pero de cronología que suponemos muy próxima, señala que el oficial questa obra tomare a su cargo la haya de hazer conforme a la traza que esta tomada y admitida de Miguel de Cay (PANO GRACIA, J. L., «La portada meridional de la Colegiata de Daroca: estudio artístico y documental», *Artígrama*, 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2000, p. 261, y doc. n.º 1, pp. 271-273).

<sup>58</sup> MORTE GARCÍA, C., «Estudio histórico...», *op. cit.*, doc. n.º 32, pp. 143-144 (designación de Miguel de Zay por parte de Juan Miguel Orliens), y doc. n.º 36, pp. 145-147 (acta de la visura a cargo de Juan Esteban Diago y Miguel de Zay).

<sup>59</sup> ESQUÍROZ MATILLA, M.ª, «Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca», en *Actas del V Coloquio...*, *op. cit.*, pp. 207-232.

<sup>60</sup> Como Nicolás de Shuxes, oriundo de *Urliens* —Orleans— figura en su carta de aprendizaje con Forment, rubricada en 1515 [SERRANO, R., MIÑANA, M.ª L., HERNANSANZ, Á., CALVO, R. y SARRIÁ, F., «Nuevas aportaciones documentales sobre la obra del retablo mayor del Pilar de Zaragoza y el taller de Damián Forment (1509-1518)», en *Actas del V Coloquio...*, *op. cit.*, pp. 168-169].



*Fig. 9. Retablo mayor de la iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. Miguel de Zay y Juan Miguel Orliens (mazonería e imágenes, salvo la titular), 1595-1599. Foto: José Latova.*

tor de modestas dotes y éxito asimismo limitado, hermano del también escultor Sebastián Orliens. De éste último apenas nos consta otro dato que su entrada en 1565 al servicio de Juan Rigalte para un cuatrienio,<sup>61</sup> coincidiendo con la contratación por el artífice zaragozano del retablo de la Epifanía de la catedral de Huesca, por lo que cabe suponer que una vez finalizado su aprendizaje en la ciudad del Ebro se incorporara a la empresa familiar que dirigía Miguel.

Queda, pues, de manifiesto que la relación entre el clan de los Orliens y Rigalte remontaba a los años sesenta, lo que permite entender que Miguel eligiera el taller de su colega zaragozano para completar la formación de su hijo Juan Miguel en 1585. Tal y como expresa la firma de aprendizaje, a la que éste asistió en compañía de su progenitor, calificado —como el propio Rigalte— de mazonero, tenía por entonces una edad comprendida entre los catorce y los veinte años y se estipuló un tiempo de permanencia junto al maestro de un cuatrienio a computar del 1.º de febrero de dicho año [doc. n.º 4].

Juan Miguel Orliens se incorporó al obrador de Juan Rigalte un año y ocho meses antes de la llegada de Pedro Aramendía, que desposó a María Rigalte en octubre de 1586. El lapso temporal pactado expiraba en febrero de 1589, lo que significa que estuvo allí mientras se hacía el retablo de Tierga (1586), coincidió con al menos parte del trabajo en el lado de la Epístola del trascoro de la Seo (1584-1585 y 1587-1591) y también con la fase final del retablo de La Oliva, para cuya conclusión Rolan Moys rubricó una nueva obligación con Juan Rigalte el 14 de julio de 1584<sup>62</sup> y que, según se consignó en el ático, estaba ultimado para 1587. Ello supone que sirvió a su maestro durante su etapa de plena madurez sin que resulte fácil valorar hasta qué punto y con qué grado de independencia participó en los proyectos enumerados, en los que distinguimos elementos innovadores de gran interés.

Queremos llamar la atención sobre las cuatro alegorías del último cuerpo del retablo de La Oliva [figs. 10 a y 10 b], unas imágenes ajenas por completo al lenguaje de Juan Rigalte que representan la irrupción de los arquetipos romanistas en su obra por lo que bien pudieran formar parte de los elementos pendientes de entrega a los que alude de modo genérico la obligación de 1584. No nos parece que su novedoso tratamiento plástico pueda justificarse por la incorporación de Pedro Aramendía al obrador de su suegro en 1586, ya que su cotejo con otras

---

<sup>61</sup> La carta de aprendizaje la transcriben MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, doc. n.º 3, pp. 55-56.

<sup>62</sup> MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II», *op. cit.*, doc. n.º 247, p. 277.

creaciones tardías de este artífice, en particular las imágenes y relieves del ya citado retablo de Brea de Aragón, aconseja descartarlo. Sin embargo, sus características encajan mucho mejor en la producción temprana de Juan Miguel Orliens, como se colige de su comparación con las alegorías del ático del retablo de la Compañía de Jesús [figs. 11 a y 11 b], si bien las figuras navarras nos parecen de superior calidad.

Nada sabemos del artífice entre febrero de 1589, fecha pactada para el vencimiento de su servicio, y agosto de 1595, cuando empieza a aparecer con regularidad en la documentación oscense. Durante esos seis años y medio hubo de perfeccionar su adiestramiento, quién sabe si en un foco más avanzado que Zaragoza pero sin olvidar que entonces trabajaban en Huesca los navarros Nicolás de Berástegui (†1588) y su hijo Juan de Berroeta en la sillería coral (1577, 1585-1591) de la Seo, una empresa en la que la estética romanista tiene un peso apreciable.<sup>63</sup> La capitulación del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza), rubricada en 1599 con Juan Miguel Orliens y su suegro, el ensamblador Felipe los Clavos —no materializado al cambiar de planes el comitente—, denota un conocimiento de primera mano del retablo de Astorga<sup>64</sup> cuya traza, además, inspiraría casi a la vez la definición del cuerpo y el ático del de la Seo de Barbastro<sup>65</sup> [fig. 8]. No hay, pues, que descartar una estancia de nuestro joven escultor en Valladolid, centro neurálgico de la escultura castellana desde mediados de la centuria e, incluso, una visita a Astorga.

Pedro Aramendía, Miguel de Zay y Juan Miguel Orliens acabarían desempeñando un papel de primer orden en la escultura romanista zaragozana, siendo el destino final de los tres la capital aragonesa. Diferente es la situación de nuestro último protagonista, el sangüesino Miguel Sanz (doc. 1588 y 1601-1623, †1623), un artífice llegado al taller de Rigalte en agosto de 1588 para completar un largo servicio de siete años cuando

<sup>63</sup> ARCO, R. DEL, «La custodia y la sillería del coro de la Catedral de Huesca. Documentos inéditos», *Linajes de Aragón*, II, 12, Huesca, 1911, pp. 224-227; DURÁN GUDIOL, A., *La catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 181-185; ROMANOS CÓLERA, I., *Sillerías corales...*, *op. cit.*, pp. 145-340.

<sup>64</sup> *Item es condicion que en el segundo cuerpo, en la caja de medio que cae encima de la historia de la leche de Nuestro Padre Sant Bernardo ha de hir la historia de la Asumpcion de Nuestra Señora con los doce Apostoles como estan en el retablo mayor de la yglesia de Nuestra Señora del Pilar de Caragoça, puestas de rodillas mirando hacia arriba, los quales han de ser de bulto redondos. Y la Nuestra Señora ha de estar en lo alto medio asentada en una nube grande muy poblada de angeles y cherubines, a la traça de la historia de la yglesia de Astorga, cubriendo la fealdad del pie que dicha historia de Astorga tiene (...)* [SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 478, pp. 591-595].

<sup>65</sup> Como ya advierte BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca», en Morte García, C. (comis.), *Signos...*, *op. cit.*, p. 64.

No nos parecen sólidos los argumentos para atribuir la traza barbastrense a Pedro Martínez el Viejo que aduce MORTE GARCÍA, C., «Estudio histórico...», *op. cit.*, pp. 64, 65-66 y 78.

contaba con una edad de menos de catorce<sup>66</sup> [doc. n.º 5]. Si dicho plazo se cumplió según lo previsto, la permanencia de Sanz en casa de su maestro debió concluir en el verano de 1595, pero lo cierto es que las fuentes zaragozanas no han facilitado por el momento otras pistas al respecto.

Este escultor debe identificarse con el artífice homónimo que estudió Ernesto Arce, cuya actividad está documentada en Daroca (Zaragoza) durante el primer cuarto del siglo XVII.<sup>67</sup> Allí lo encontramos por vez primera en octubre de 1601,<sup>68</sup> poco antes de contratar a mediados de noviembre el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Huerta de Daroca que ultimaría un año después.<sup>69</sup> Este primer trabajo se ha perdido, pero su estilo puede deducirse del análisis del retablo de la Virgen del Rosario (1603) de Retascón (Zaragoza), punto de partida para otras atribuciones con las que elaborar un catálogo todavía sin cerrar que incluye un buen número de tabernáculos eucarísticos distribuidos por localidades próximas similares al que el maestro estaba haciendo en Santed (Zaragoza) en 1609 —felizmente conservado— cuando éste fue propuesto como modelo para el ensamblaje de otro en Torre los Negros<sup>70</sup> (Teruel).

En el retablo de Retascón se usó una traza de Domingo Martínez, un pintor y dorador zaragozano afincado asimismo en Daroca hacia 1598.<sup>71</sup> Se atiene en sus líneas generales al modelo de otros conjuntos dedicados a esta misma devoción mariana vinculados a la producción de los talleres romanistas de Calatayud en torno a la fértil y dilatada colaboración entre el ensamblador Jaime Viñola y el escultor Pedro Martínez *el Viejo*<sup>72</sup> a la que más adelante aludiremos. Sin embargo, sus imágenes y relieves presentan unas características formas robustas y de canon algo corto que ponen de manifiesto una asimilación incompleta de los arquetipos romanistas y, sobre todo, unas pobres dotes escultóricas.

El paso por el taller de Juan Rigalte de Miguel de Zay, Juan Miguel Orliens o Miguel Sanz —suponemos que Pedro Aramendía ya era un maestro adiestrado cuando desposó a María Rigalte y se incorporó al obrador de su suegro— no explica el novedoso lenguaje romanista que todos

<sup>66</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, nota n.º 40, p. 47.

<sup>67</sup> ARCE OLIVA, E., «Miguel Sanz, escultor del taller romanista de Daroca», *Seminario de Arte Aragones*, XLV, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991, pp. 273-316.

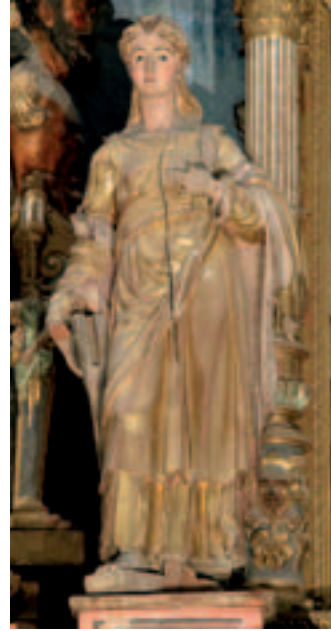
<sup>68</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Daroca, Jerónimo Martínez, 1600-1601, s. f., (Daroca, 27-X-1601).

<sup>69</sup> ARCE OLIVA, E., «Miguel Sanz...», *op. cit.*, docs. núms. 1 y 2, pp. 295-296.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 280-283; doc. n.º 3, pp. 296-299 (retablo de Retascón), y doc. n.º 5, pp. 300-301 (sagrario de Torre los Negros).

<sup>71</sup> Sobre Domingo Martínez véase *ibidem*, nota n.º 9, p. 276.

<sup>72</sup> CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*, *op. cit.*, pp. 208-215.



*Figs. 10 a y b. Alegorías del ático del antiguo retablo mayor del monasterio de La Oliva, ahora en la parroquia de San Pedro de Tafalla. Juan Rigalte y ¿Juan Miguel Orliens?, 1584-1587. Fotos: José Latova.*



*Figs. 11 a y b. Alegorías del ático del retablo mayor de la iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. Juan Miguel Orliens, 1598-1599. Fotos: José Latova.*

ellos desplegaron —en grado, desde luego, muy desigual— en sus primeras creaciones en solitario, diferente al que Rigalte exhibe en trabajos como el tantas veces citado retablo de Tierga que, pese a su cronología avanzada, responde a los presupuestos del Segundo Renacimiento en los que se había formado.

Los años de servicio junto a Rigalte garantizaban, pues, a sus colaboradores más aventajados la consecución de un buen dominio de los rudimentos técnicos del oficio o, más exactamente, de los diferentes oficios agrupados en la profesión —ensamblaje, entalladura o imaginería—, pero la configuración de un lenguaje plástico en sintonía con los gustos del momento y respaldado por un estilo personal, era una cuestión diferente en la que influían otros factores. Debía ser muy común la adscripción a otro u otros talleres, ya en calidad de oficial del maestro —lo que conllevaba asumir mayores responsabilidades, bien descritas en los acuerdos de oficialía que Damián Forment<sup>73</sup> formalizó con algunos de sus colaboradores—, y también el acceso a obras de mayor actualidad. En nuestro caso, esto implicaría casi necesariamente un viaje a centros creadores más avanzados que la Zaragoza del último cuarto del siglo XVI.

Vale la pena recordar el ejemplo paradigmático de Juan de Anchieta, a quien tradicionalmente se suponía formado en Valladolid junto a Juan de Juni,<sup>74</sup> que incluso aconsejó en su testamento que se le confiara la prosecución del retablo mayor de Santa María de Medina de Rioseco (Valladolid) en el que trabajaba cuando enfermó.<sup>75</sup> Gracias a las recientes investigaciones de M.<sup>a</sup> José Redondo sabemos que, en realidad, su adiestramiento inicial se desarrolló junto al imaginero riosecano Antonio Martínez, con quien suscribió en 1551 una carta de aprendizaje para cinco años y medio.<sup>76</sup>

Está claro que la fase decisiva de la educación plástica del gran escultor vasco no fue ésta, sino la siguiente: la que principia hacia 1557. Por entonces debió conocer el entorno de los artistas que levantaron el retablo de Astorga y, desde luego, también frecuentaría a Juni —de hecho,

<sup>73</sup> Así, en los dos ejemplos transcritos en MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «Arnaut de Bruselas en el taller del escultor Damián Forment», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXV, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1989, docs. núms. 1-2, pp. 67-68.

<sup>74</sup> Véase, en particular, MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid», *Príncipe de Viana*, 185, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1988, pp. 469-476.

<sup>75</sup> Para entonces (1577) Anchieta ya no residía en Valladolid y se había convertido en un maestro muy reputado. El testamento de Juni en MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, [edición facsimilar, Valladolid, Ámbito, 1992], p. 548.

<sup>76</sup> La transcripción del documento en REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> J., «El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta», *Memoria Artis. Studia in memoria M.<sup>a</sup> Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 484, nota n.º 22.

consta el avecindamiento de Anchieta en Valladolid a mediados de los sesenta—, además de trabajar junto a otros artífices —como el entallador Juan de Buega, con quien compartió el retablo de San Lorenzo de Villafrechós<sup>77</sup> (Valladolid) en una fecha anterior a 1568— antes de entrar en contacto en torno a 1566 con Pedro López de Gámiz —quién sabe si ya antes con Diego Guillén, su predecesor—, a cuyas órdenes realizaría una parte fundamental de la imaginería de los retablos de Santa Clara y Santa Casilda de Briviesca, piezas de calidad excepcional que acreditan un estadio de plena madurez creativa y, por supuesto, la altísima valía del artista.

### Los principios de la escultura romanista aragonesa

Aunque Juan de Anchieta puso la semilla de la renovación escultórica en fecha temprana tanto en el templo metropolitano —en la capilla Zaporta— como en la catedral de Jaca —en la capilla Sarasa y en el monumento funerario del obispo Baguer—, aquélla tardaría en germinar y los primeros síntomas de cambio no se vislumbran hasta avanzada la década de los ochenta.<sup>78</sup>

Una obra desaparecida que pudo participar de este esfuerzo de puesta al día fue el retablo de San Miguel arcángel que Domingo Fernández de Yarza (doc. 1583-1607, †1607) hizo para la capilla que Jaime Jimeno de Lobera, segundo obispo de Teruel (1580-1594), construyó en el claustro de la Santa Capilla de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza entre 1583 y 1587.<sup>79</sup>

De arquitectura lúnea e imaginería de alabastro —con esculturas del titular, *San Juan Bautista* y *San Roque* más el *Calvario*—, se contrató en febrero de 1587, pero se ha perdido la capitulación.<sup>80</sup> Ya estaba ultimado

<sup>77</sup> De gran interés resultan las reflexiones que sobre este particular se proponen en *ibidem*, pp. 487-495.

<sup>78</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orlens...*, *op. cit.*, pp. 52-57; ARCE OLIVA, E., «El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII», en Lacarra Ducay, M.<sup>a</sup> C. (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, «Institución Fernando el Católico», 2002, pp. 366-373.

<sup>79</sup> BRUÑEN IBÁÑEZ, A. I. y CRIADO MAINAR, J., «La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIII, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2001, p. 48, nota n.º 60.

El 28-VI-1587 se contrató la decoración de la nueva capilla con un equipo de pintores (MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II», *op. cit.*, doc. n.º 302, pp. 310-312). El acuerdo se renovó el 2-XII-1587 (*ibidem*, doc. n.º 309, pp. 316-318).

<sup>80</sup> BRUÑEN IBÁÑEZ, A. I. y CRIADO MAINAR, J., «La capilla de Santiago...», *op. cit.*, nota n.º 60, p. 48. Sí se conserva el contrato redactado para su policromía en julio de 1591, que no aporta precisiones suficientes para su reconstitución (MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II», *op. cit.*, doc. n.º 357, pp. 342-343).



para octubre de 1589, cuando el escultor Juan Rigalte y el ensamblador Juan Velázquez —en representación del comitente—, el escultor Pedro González, de Cabredo (Navarra), y el ensamblador Juan Jubero, de Barbastro —de parte del maestro—, más Pedro de Aramendía —como tercer perito—, fijó su valor en la exorbitante suma de 38.120 sueldos.<sup>81</sup> El cliente rechazó la estimación y el 8 de abril de 1590 pactó los términos de una nueva tasación en la que no intervendría ninguno de los expertos que habían asistido a la primera.<sup>82</sup> La retasa definitiva la llevaron a cabo el 2 de junio de 1590 el escultor vitoriano Esteban de Velasco y el ensamblador tudelano Juan de Ayuca, que rebajaron el montante a 32.240 sueldos.<sup>83</sup>

Nada se ha conservado de este retablo ni de ninguno de los otros trabajos en los que tomó parte Domingo Fernández, natural de Asteasu<sup>84</sup> (Guipúzcoa), a quien cabe presuponer un buen conocimiento de la escultura romanista corroborado por la importancia de algunos de los veedores que actuaron en su nombre, en particular el navarro Pedro González [de San Pedro], discípulo directo de Juan de Anchieta que finalizó el retablo mayor de Santa María de Tafalla a partir de 1588, tras el fallecimiento de aquél.<sup>85</sup> Recuérdese también que el propio Anchieta había hecho entre 1572 y 1575 el desaparecido retablo titular de la parroquia de San Pedro de Asteasu, que Fernández de Yzarza conocería bien.<sup>86</sup>

Para disponer de un panorama completo de los cambios en ciernes en la escultura zaragozana resulta imprescindible viajar también a Calatayud y Huesca, donde se estaban produciendo avances casi simultáneos en la misma dirección. Así, en los últimos años ochenta se consolidó en la ciudad del Jalón el taller de Pedro Martínez *el Viejo*<sup>87</sup> (doc. 1579-1609), heredero y continuador de su padre, Juan Martín de Salamanca. En la

<sup>81</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 373, p. 458.

<sup>82</sup> *Ibidem*, doc. n.º 377, pp. 462-463.

<sup>83</sup> A.H.P.N.Z., Diego Miguel Malo, 1590, ff. 236 v.-238 r., (Zaragoza, 2-VI-1590).

<sup>84</sup> Como hizo constar en su acta de matrimonio con Jerónima Martínez de Suquía. Véase Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza, Libro II de matrimonios (1569-1589), f. 523 v., (Zaragoza, 16-XI-1588).

<sup>85</sup> En 1588 Ana de Aguirre, viuda de Anchieta, entregó la traza del retablo de Tafalla a Pedro González que trabajó en él hasta su conclusión en 1592 (CABEZUDO ASTRÁIN, J., «La obra de Anchieta en Tafalla», *Príncipe de Viana*, XXXII, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1948, docs. núms. 1-3, pp. 288-290). Véase también GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C., *Juan de Anchieta...*, *op. cit.*, pp. 197-207.

<sup>86</sup> INSAUSTI, S., «El escultor Joanes de Anchieta en Asteasu», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, IV, San Sebastián, 1957, pp. 415-428; ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.<sup>a</sup> A., *Renacimiento en Guipúzcoa*, t. II, *Escultura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2.<sup>a</sup> ed., 1988, pp. 158-159 y 408-411.

<sup>87</sup> ARCE OLIVA, E., «Martínez de Calatayud *el Viejo*, Pedro (doc. 1582-1610)», en Álvaro Zamora, M.<sup>a</sup> I. y Borrás Gualis, G. M. (comis.), *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 226-229.

empresa familiar permanecieron algunos de los colaboradores que Juan Martín había reclutado para la erección del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Valtierra (Navarra) que quedó inconcluso a su muerte, acaecida en 1580.<sup>88</sup> Así, por ejemplo, en 1582 el entallador Francisco de Villalpando desposó a Francisca Martínez de Salamanca,<sup>89</sup> aunque más tarde, hacia 1596, pasaría a Zaragoza [doc. n.º 6].

Nos falta información para seguir los pasos de Pedro Martínez en esos primeros años y, de hecho, su primer trabajo bien documentado en el que ya se advierten elementos novedosos es el retablo mayor (1589-1591) de la parroquia de San Clemente de La Muela<sup>90</sup> (Zaragoza), tanto en la vignolesca arquitectura del ático como en el lenguaje plástico de sus imágenes y relieves, aunque para el cuerpo se mantiene el uso del orden gigante, una fórmula de larga pervivencia en la retablística aragonesa. Este cambio de rumbo coincide con la llegada a Calatayud del ensamblador Jaime Viñola<sup>91</sup> (doc. 1590-1634, †1634), oriundo de Granelles (Barcelona), que iba a mantener una estrecha colaboración con Pedro Martínez y es, además, responsable de una parte destacada del alto nivel alcanzado por los obradores bilbilitanos.<sup>92</sup>

Las expresiones más meritorias de esta feliz asociación son el retablo mayor (hacia 1598-1607) de Nuévalos<sup>93</sup> (Zaragoza) [fig. 12] y el de la Seo (1605-1610) de Tarazona.<sup>94</sup> En ambos se aplicó una medida superposición de órdenes, canónica en Nuévalos —dórico, jónico más corintio— y no menos rigurosa en Tarazona —jónico, corintio y estípites— a la que se suma una calculada alternancia entre *portadas* y cajas —por pisos en Nuévalos y por calles en Tarazona—. De este modo, Viñola y Martínez logran unas máquinas muy armónicas cuyo secreto descansa tanto en

<sup>88</sup> CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 377-392 (retablo de Valtierra), y pp. 505-513 (biografía de Juan de Salamanca).

<sup>89</sup> Archivo Parroquial de San Andrés de Calatayud, *Quinque libris*, vol. II (1576-1659), f. 439 r., (Calatayud, 27-IX-1582). Véase CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>90</sup> MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo*», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982, pp. 172-177, y docs. núms. 2-6, pp. 186-192.

<sup>91</sup> RUBIO SEMPER, A., «Viñola, Jaime (doc. 1590, †1634)», en Álvaro Zamora, M.<sup>a</sup> I. y Borrás Gualis, G. M. (comis.), *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 283-284.

<sup>92</sup> La investigación de referencia sobre este taller romanista es la de RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1980. Algunas reflexiones sobre los primeros años (1585-1610) en CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*, *op. cit.*, pp. 189-225.

<sup>93</sup> *Ibidem*, fig. n.º 135, p. 206, y pp. 207-209.

<sup>94</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, p. 53; MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela...», *op. cit.*, pp. 180-184; CRIADO MAINAR, J., «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona...», *op. cit.*, pp. 419-426.



Fig. 12. Retablo mayor de la parroquia de San Julián y Santa Basilisa de Nuévalos. Pedro Martínez el Viejo y Jaime Viñola (atribuido a), hacia 1598-1607. Foto: Rafael Lapuente.

el rigor filológico como la sencillez de los recursos desplegados, unidos a un perfecto equilibrio entre escultura y arquitectura.

Respecto a Huesca, recordemos que hacia 1585<sup>95</sup> se retomó la ejecución de la sillería coral de la catedral, a cargo del navarro Nicolás de Berástegui hasta su muerte en 1588 y que concluyó su hijo Juan de Berroeta en 1591. Éste último contó con la ayuda de su discípulo Juan de Alli, con quien compartiría en el futuro un buen número de retablos tanto en Huesca como en el entorno de Jaca. La creación más representativa del binomio Berroeta-Alli es, sin duda, el retablo titular (1600) de la parroquia de San Pedro el Viejo de Huesca, una pieza de gran interés que reconocieron en 1601 Miguel Orliens y Pedro Aramendía,<sup>96</sup> donde triunfa la superposición normativa de órdenes —aquí jónico, corintio y compuesto— respaldada por el uso de un repertorio de filiación vignolesca que privilegia la calle central y genera una estructura de cajas pobladas de *bultos* e *historias* algo rígidos pero acordes con el vocabulario miguelangesco que ya había triunfado en la sillería catedralicia.

Cuando realizó el retablo de San Pedro el Viejo, Juan de Berroeta hacía años que había fijado su residencia en Sangüesa, un importante centro creador que desde mediados del siglo XVI venía ejerciendo una influencia considerable en las comarcas aragonesas de las Altas Cinco Villas y la Jacetania. En los años objeto de atención de este estudio dicha situación se tornó, si cabe, aún más patente y si bien es cierto que disponemos ya de un buen número de datos documentales publicados, el análisis de este problema requiere más atención de la que se le ha prestado hasta ahora. Basta para ello con evocar conjuntos como el retablo mayor (después de 1594) de la parroquia de Santa María de Sádaba<sup>97</sup> (Zaragoza) o el titular (anterior a 1600) de Berdún (Huesca), piezas ambas de elevada calidad y autoría todavía por determinar.

La lista de obras producidas en Sangüesa con destino aragonés en el primer tercio del siglo XVII es extensa y merecería un estudio parti-

<sup>95</sup> En ese año, al menos, se reanudan las noticias sobre su realización. En 1587 se rubricó un contrato con el maestro para determinar los elementos pendientes de ejecución y regular la instalación del conjunto (ARCO, R. DEL, «La custodia y la sillería del coro...», *op. cit.*, pp. 224-227; ROMANOS CÓLERA, I., *Sillerías corales...*, *op. cit.*, doc. n.º 37, pp. 441-443).

<sup>96</sup> BALAGUER, F., *Un monasterio medieval: San Pedro el Viejo*, Huesca, Imp. vda. de L. Pérez, 1946, pp. 65-68 y 360-361; CARDESA GARCÍA, M.ª T., *La escultura del siglo XVI en Huesca. 1. El ambiente histórico-artístico*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993, docs. núms. 86-88, pp. 360-362; docs. núms. 90-91, pp. 362-363, y docs. núms. 93-95, pp. 364-369, y CARDESA GARCÍA, M.ª T., *La escultura del siglo XVI en Huesca. 2. Catálogo de obras*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, pp. 143-152.

<sup>97</sup> 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*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2007, pp. 219-220.

cular. A pesar de ello, el influjo navarro en el Alto Aragón convivió con la presencia de algunas creaciones significativas vinculadas al foco zaragozano, bien representadas por el retablo mayor de la catedral de Jaca, una obra pétreo de grandes proporciones que contrató en Zaragoza Juan de Bescós (doc. 1590-1610), un *architecto* —es decir, ensamblador y mazonero— oriundo de Jaca pero vecindado en Zaragoza hasta 1598, cuando se desplazó a la ciudad pirenaica para hacer frente a esta empresa, ultimada para 1604<sup>98</sup> y que simultaneó con el abovedamiento de la nave mayor de la Seo jaquesa. Recuérdese que Bescós es otro de los escultores que en 1596 se unió a otros colegas para demandar al concejo zaragozano que reconociera las especificidades de su oficio [doc. n.º 6].

En el Archivo de la Catedral se conservan dos proyectos diferentes para esta máquina, incluido el que a la postre se materializó, de superior modernidad.<sup>99</sup> Para su realización, Juan de Bescós contó con la ayuda de Francisco del Condado, un imaginero de Ateca (Zaragoza) por entonces todavía joven e inexperto, autor de un trabajo deficiente que motivó las protestas del cabildo sustanciadas con la repetición de varias piezas por Juan Miguel Orliens, partícipe en las visuras.<sup>100</sup> Desmantelado en 1790 con motivo de la reforma y ampliación de la capilla mayor, hoy no resulta nada fácil aventurar una valoración de un conjunto que hubo de ser en su día impactante.

Tarazona careció de talleres escultóricos de entidad durante esta etapa y los escasos artífices radicados por entonces en la sede episcopal iniciaron su actividad en torno a 1600. A pesar de ello, a mediados de los años noventa se ejecutaron dos obras de gran interés que, en sentido estricto, deben considerarse como foráneas: el retablo de la capilla de San Clemente y Santa Lucía (1594-1597) y el de la cofradía del Rosario (1595-1596 y después), ambos destinados a la catedral de Santa María de la Huerta.

El retablo de San Clemente y Santa Lucía es una pieza de gran calidad que introdujo en Tarazona la nueva plástica romanista. Preside la capilla de Clemente Serrano, canónigo y vicario general, que lo encargó a uno de los artistas que por entonces trabajaban en la máquina titular

<sup>98</sup> OLIVÁN JARQUE, M.ª I., «El retablo mayor de la catedral de Jaca (1598-1604)», *Aragonia Sacra*, I, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1986, pp. 7-27.

<sup>99</sup> OLIVÁN JARQUE, M.ª I., «Anónimo. Traza de retablo, h. 1598», en Álvaro Zamora, M.ª I. y Borrás Gualis, G. M. (comis.), *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 300-303; MARÍAS, F., «La renovación arquitectónica en el Alto Aragón», en Morte García, C. (comis.), *Signos...*, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>100</sup> GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Arte y trabajo en el Alto Aragón (1434-1750)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, doc. n.º 135, pp. 267-271; doc. n.º 142, pp. 290-293; doc. n.º 143, pp. 293-294; doc. n.º 145, p. 295, y doc. n.º 161, pp. 321-324.

de la parroquia de la Asunción de la cercana localidad de Cascante (Navarra), incluida en la Diócesis de Tarazona. Esto significa que el autor de la mazonería y la notable escultura del pontífice romano es Pedro González de San Pedro o Ambrosio Bengoechea, los discípulos predilectos de Juan de Anchieta que, para su pesar, tuvieron que dividirse el retablo de Cascante entre 1593 y 1601. El resto de los compartimentos quedó reservado a pinturas aunque el ático cobija una escultura de *Santa Lucía* del segundo cuarto del siglo XVI, titular del retablo precedente.<sup>101</sup>

Los cofrades del Rosario de Tarazona confiaron en 1595 el retablo de su capilla del claustro catedralicio [fig. 13] a Juan de Bescós,<sup>102</sup> que erigió una monumental máquina de orden dórico en la que el artífice propone una lectura muy personal del nuevo repertorio. Como respuesta a las necesidades iconográficas, mantiene el uso del orden gigante en el cuerpo si bien mutila el entablamento sobre la calle central para potenciar la hornacina titular, que subraya con un frontón. Más heterodoxo es el ático, donde reitera el empleo del dórico y, sobre todo, privilegia las proporciones de la bella «portada» central sobre los huecos laterales comprometiendo la unidad de la arquitectura. De este modo, avanza licencias que se tornarán en usuales en los siguientes años, con las que el propio Bescós seguirá experimentando en el retablo de Nuestra Señora del Rosario (1597-1598) de Luna<sup>103</sup> (Zaragoza).

Retornando a la Zaragoza de los años noventa, también interesa evocar la presencia en la ciudad del ya citado Pedro González de San Pedro, un artista muy importante que llegó en 1589 para intervenir en la primera visura del retablo del obispo de Teruel<sup>104</sup> y retornó en 1591 para reconocer junto a Juan Sanz de Tudelilla la labor de Juan Rigalte en el trascurso de la metropolitana.<sup>105</sup>

En septiembre de 1596 los diputados del Reino le encargaron un relieve de alabastro de *San Jorge* de dimensiones apreciables para el único hueco del retablo de la capilla de Sala Real de las Casas de la Diputación del Reino,<sup>106</sup> una obra sin duda muy influyente pero perdida en el incen-

<sup>101</sup> CRIADO MAINAR, J., «Juan de Varáz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI», *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza, 2005-2007, pp. 81-86.

<sup>102</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona, Juan Sánchez, 1595, ff. 462 r.-466 v., (Tarazona, 7-X-1595).

<sup>103</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 452, pp. 553-555; GIMÉNEZ NAVARRO, C., «Luna», en Rábanos Faci, C. (dir.), *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 230.

<sup>104</sup> SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 373, p. 458.

<sup>105</sup> MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, doc. n.º 21, pp. 82-83.

<sup>106</sup> Publica el contrato con datación errónea MORTE GARCÍA, C., «Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento. El retablo del Tránsito de María, en



*Fig. 13. Retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la Seo de Tarazona, ahora en la capilla del Seminario de la Inmaculada de Tarazona. Juan de Bescós, 1595-1596 (mazonería). Foto: José Latova.*

dio que destruyó el edificio en los albores del siglo XIX. Aunque el navarro se comprometió a trasladarse a la ciudad del Ebro a comienzos de 1597 para materializar el encargo, no lo haría hasta los últimos días de 1598, cuando recibió un anticipo de 4.000 sueldos a cuenta del trabajo, estimado en junio de 1599 por Pedro Martínez y Juan Miguel Orliens en la fabulosa suma de 20.000 sueldos.<sup>107</sup> Es posible que durante dicha estancia participara en la realización del retablo mayor (hacia 1598-1600) de la iglesia del monasterio de Santa Engracia, sobre cuya ejecución no tenemos datos, dado que el *Cristo de Gracia* conservado en Pradilla de Ebro (Zaragoza) que procede del ático de dicho retablo se acomoda a su estilo.<sup>108</sup>

El año clave para la eclosión de la estética romanista en la escultura aragonesa había sido, no obstante, 1595. Juan Miguel Orliens reapareció por entonces en Huesca, ya como maestro independiente, contratando el retablo titular de la ermita de San Jorge, listo para 1597.<sup>109</sup> El artista demuestra en esta pieza una completa asimilación de los postulados romanistas, tanto en lo que afecta al criterio compositivo de los órdenes, de filiación vignolesca, como al lenguaje miguelangelesco de sus esculturas y relieves.<sup>110</sup>

Dichas novedades son también patentes en el retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario (1598-1599) del convento de Santo Domingo de Huesca, trasladado en el siglo XVIII a Plasencia del Monte (Huesca) y del que conservamos la bella traza en pergamino sobre la que se redactaron las condiciones del acuerdo a la que ya nos hemos referido.<sup>111</sup> Juan Miguel propone en esta máquina una interpretación más calmada y ortodoxa del diseño de Juan de Bescós para el retablo del Rosa-

---

Tulebras (Navarra) y el retablo de San Jorge de la Diputación de Aragón, en Zaragoza», *Príncipe de Viana*, 180, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1987, doc. n.º 10, pp. 95-97. La fecha correcta en SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 441, pp. 539-540.

<sup>107</sup> MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor...», *op. cit.*, doc. n.º 7, p. 193.

<sup>108</sup> CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «El Cristo de la iglesia parroquial de Pradilla de Ebro: una obra procedente del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza», *Artigrama*, 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 263-277.

<sup>109</sup> ARCO, R. DEL, «El arte en Huesca durante el siglo XVI: artistas y documentos inéditos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, Madrid, 1915, pp. 18-21; BALAGUER, F., «Juan Miguel Orliens y el concejo de Huesca», *Argensola*, 86, Huesca, 1978, pp. 438-440.

<sup>110</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, pp. 62-65 y 75; CARDESA GARCÍA, M.ª T., *La escultura del siglo XVI en Huesca. 2. Catálogo...*, *op. cit.*, pp. 133-141.

<sup>111</sup> BALAGUER, F. y PALLARÉS, M.ª J., «Retablos de Juan de Palamínes (1506) y Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca», *Argensola*, 107, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993, pp. 183-186, y doc. n.º 2, pp. 186-188; ESQUÍROZ MATILLA, M.ª, «Notas documentales...», *op. cit.*, pp. 218-219.

Hay reproducciones en FONTANA CALVO, M.ª C., *La iglesia oscense de Santo Domingo. Poesía para contemplar*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2006, pp. 19-21.



rio de Tarazona [fig. 13] que, además, avanza «inversiones» características de otros trabajos suyos posteriores tales, como la potenciación de las calles colaterales frente a la central que alcanzará su expresión más perfecta en el magnífico retablo (1605-hacia 1607) de la capilla Terror de Valenzuela de la colegiata de los Corporales de Daroca.<sup>112</sup>

Fue también entonces cuando Miguel de Zay tomó en Zaragoza el retablo mayor (1595-1597 y 1598-1599) de la iglesia del colegio jesuítico de la Inmaculada Concepción,<sup>113</sup> una máquina de grandes proporciones en la que, pese a la reforma efectuada en 1663-1666, en la que las columnas del orden del cuerpo fueron substituidas por otras salomónicas, todavía podemos apreciar un cambio de rumbo en la línea de los primeros trabajos de Juan Miguel Orliens [fig. 9]. El propio escultor oscense se trasladaría en 1598 a Zaragoza para hacer las imágenes de bulto de este retablo<sup>114</sup> y abrir un gran taller que acaparó en buena medida el mercado aragonés hasta que en 1626 decidiera trasladarse a Valencia, donde ejercería de escultor y también como arquitecto.<sup>115</sup>

El tantas veces mencionado retablo de la catedral de Barbastro [fig. 8], erigido entre 1600 y 1601 de manera conjunta por Pedro Martínez, Juan Miguel Orliens y Pedro Aramendía, y en cuya visura tomó parte Miguel de Zay, supone la plena asimilación de la corriente romanista que dominaría la escultura aragonesa hasta que a finales de los años treinta empiece a desarrollarse el retablo protobarroco,<sup>116</sup> uno de cuyos primeros hitos evolutivos es el de la capilla de Santa Elena de la catedral metropolitana, contratado en 1637 con el escultor Ramón Senz y el ensamblador Bernardo Conil.<sup>117</sup>

<sup>112</sup> Estudiado por BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, doc. n.º 6, p. 35; pp. 71-74, y pp. 77-78.

<sup>113</sup> El contrato en SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 425, pp. 517-520. Más noticias en CRIADO MAINAR, J., «El antiguo retablo mayor...», *op. cit.*, nota n.º 26, pp. 551-552.

<sup>114</sup> La capitulación con el escultor la publicó BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, doc. n.º 1, pp. 22-25. Más datos en CRIADO MAINAR, J., «El antiguo retablo mayor...», *op. cit.*, p. 552, nota n.º 27.

<sup>115</sup> El traslado de Juan Miguel está refrendado ya por un documento del 11-V-1626, en el que su hermano Vicente Orliens, mazonero, actúa en nombre de aquél, calificado de residente en Valencia (BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, p. 21).

Sobre la etapa valenciana del artista MARÍAS, F., «La renovación arquitectónica...», *op. cit.*, p. 74.

<sup>116</sup> ARCE OLIVA, E., «El retablo escultórico...», *op. cit.*, pp. 373-377; ANSÓN NAVARRO, A., *El retablo mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Almunia de Doña Godina y las pinturas de Jusepe Martínez*, en *Ador*, 6, La Almunia de Doña Godina, 2002, p. 15.

<sup>117</sup> GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., «La capilla de Santa Elena de la catedral de la Seo cesaraugustana», *Aragonia Sacra*, IV, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1989, pp. 102-105.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

## 1

1573, mayo, 12

Zaragoza

*Pedro Remendia, habitante en Zaragoza, hijo de Juan de Remendia, cubero, vecino de Olabarria (Guipúzcoa), se firma como aprendiz con Jorge Comun, mazonero, vecino de Zaragoza, al dicho oficio para un plazo de cuatro años a computar de la festividad de la Degollación de San Juan Bautista del año en curso.*

A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, mayor, 1573, ff. 705 v.-706 r.

[*Al margen: Afirmamiento*].

Eodem die.

Yo, Pedro Remendia, habitante en la ciudad de Caragoca, hijo de Juan de Remendia, cubero, vezino del lugar de Oloberria de Guipuzcua, de mi cierta ciencia, me firmo por moço, aprendiz y sirbiente con vos, el honorable Jorge Comun, maçonero, vezino de la dicha ciudad, al dicho vuestro oficio por tiempo de quatro años continuos, los quales comencaran a correr del dia y fiesta de San Juan Bautista del mes de junio proxime venidera y deste presente año adelante. Durante el qual tiempo prometo y me obligo estar en vuestra casa y servicio, et cetera, y de no hirme de aquel, et cetera, y en caso que me fuere y no bolbiere a cumplir dicho tiempo hos aya de pagar por cada un dia de los que hubiere estado en vuestra casa y servicio sano ocho dineros y doliente diez y seys dineros por razon de la costa. Y que durante el dicho tiempo yo me tengo de vestir y calcar a mis costas.

Et yo, dicho Jorge Comun, que a lo sobredicho presente soy, de mi cierta ciencia, acepto el dicho aprendiz por el dicho tiempo. Y durante aquel prometto y me obligo tenerlo en mi casa y servicio, y darle de comer [y] vever, tenerlo sano y doliente con enmienda, y demostrarle el dicho mi oficio, y darle por el dicho tiempo trezientos sueldos jaqueses pagaderos assi como los hira ganando para su bestir o lo que mas hubiere menester por razon del vestir.

Et a tener y cumplir cada qual de nos dichas partes, et cetera, obligamos, et cetera, renunciarnos, et cetera, diusmetemos[nos], et cetera, et juramos por Dios, et cetera, de tener y cumplir, et cetera. Large fiat.

Testigos qui supra proxime nominati [Domingo Parras y Francisco Martinez, escribanos].

## 2

1582, septiembre, 23

Zaragoza

*Miguel de Cay, mazonero, y Lamberto Tolos, cerero, habitantes en Zaragoza, otorgan tener en comanda de Juan Rigalte, escultor, vecino de la misma ciudad, 440 sueldos*

A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1582, ff. 289 v.-290 r. Todo el documento aparece tachado.

[*Al margen: Comanda. Extracta*].

Eadem die.

Nosotros, Miguel de Cay, maçonero, y Lamberto Tolos, cerero, habitantes en la ciudad de Caragoca, de grado y de nuestras ciertas ciencias, los dos juntamente y cada uno de nosotros por si y por el todo, confessamos tener en comanda, et cetera, de vos, Joan Rigalte, sculptor, vezino de la dicha ciudad, quatrocientos y quarenta

suedos dineros jaqueses, los quales este dia de hoy en nuestro poder de contado haveys encomendado, et cetera. Los quales prometemos y obligamos de os los tornar y restituyr, et cetera, et si expensas, et cetera, aquellos prometemos pagar, et cetera, a lo qual tener y cumplir obligamos los dos junctamente y cada uno de nos por si y por el todo nuestras personas y todos nuestros bienes mobles y sittios, et cetera, los quales queremos aqui haver por nombrados, specificados, confrontados, et cetera. Large con clausulas de precario, constituto y aprehension captionaria de la persona, renunciacion y submission de juezes y juramento ut in forma.

Testigos qui supra proxime nominati.

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Lamberto Tolos, atorgo lo sobredicho.

Yo, Miguel de Çay, atorgo lo sobredicho.

Yo, Martin Guillem, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, Joan Cabello, soy testigo de lo sobredicho]

[*Nota de cancelación al margen*: Die XXI mensis decembris anno M<sup>o</sup>D<sup>o</sup>LXXXII. Cesarauguste. El dicho Joan Recalde [*sic*] dixo que como este satisfecho de la presente comanda de los obligados en ella, que la cancellaba y cancello en tal manera, et cetera. Large. Testigos Andres Perez, vezino de Hariza, y Francisco Gomez, escribiente, habitantes en Çaragoça].

### 3

1582, septiembre, 23

Zaragoza

*Juan de Rigalte reconoce que la comanda por importe de 440 suedos en que le está obligado Miguel de Cay, mazonero, habitante en Zaragoza, se ha pactado como garantía del cumplimiento de la concordia que ambos han alcanzado en relación con la firma de aprendizaje a los oficios de escultor y mazonero que vinculaba al segundo con el otorgante.*

A.H.P.Z, Martín Sánchez del Castellar, 1582, f. 290 r.-v.

[*Al margen*: Deffinimiento].

Eodem die.

Yo, dicho Joan de Rigalte, attendido y considerado que vos, el honorable Miguel de Cay, maçonero, habitante en la dicha ciudad, hos pusisteys y assentasteys conmigo por moço y aprendiz al dicho mi offiçio de sculptor y maçonero por cierto tiempo y con ciertos pactos y condiciones en la carta publica de la firma y obligacion que entre nosotros se hizo contenidas, la qual aqui quiero haver por recitada y calendada. Y como entre nosotros se haya assentado cocordia que por ciertos fines y respectos entre nosotros estantes hos hoviesse de hazer y otorgar el presente deffinimiento, por tanto yo, dicho Joan de Rigalte, por tenor de la presente, de grado, et cetera, absuelvo, libro, quito y defenezco a vos, dicho Miguel de Cay, y a vuestros bienes, et cetera, de qualesquiere acciones y demandas, assi civiles como criminales, las quales yo tengo y podria tener o intemptar assi en juyzio como fuera del en virtud de la dicha firma y obligacion contra vos, dicho Miguel de Cay, y vuestros bienes en qualquiere manera. Queriente, et cetera, so obligacion, et cetera. Large ut in forma.

Testigos qui supra proxime nominati.

1585, febrero, 20

Zaragoza

*Miguel de Urliens, mazonero, vecino de Huesca, firma como mozo y aprendiz a su hijo Miguel Juan de Urliens, mayor de catorce años de edad y menor de veinte, con Juan Rigalte, mazonero, vecino de Zaragoza, a dicho su oficio por tiempo de cuatro años que empezaron a correr el 1.º de febrero pasado.*

A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1585-1586, ff. 37 r.-38 v.

[*Al margen:* Firma. Extracta].

Eodem die.

Ante la presencia de mi, Martin Sanchez del Castellar, notario, y de los testigos infrascriptos, fueron personalmente constituydos los honorables Miguel de Urliens, maçonero, vezino de la ciudad de Huesca, y Miguel Juan de Urli[n]s, fijo suyo, mayor de edad de catorce años, conjuntamente y diverssa, de una parte, y Juan Rigalte, maçonero, vezino de la ciudad de Çaragoça, de la otra parte, los quales dieron y libraron en poder de mi, dicho notario, una capitulacion siquiere concordia entre ellos hecha y assentada acerca [de] la firma de aprendiz al offiçio de maçonero. La qual me dieron y libraron en escrito del tenor siguiente.

Miguel Juan de Orli[n]s, fijo de Miguel de Orli[n]s, maçonero, vezino de la ciudad de Huesca, con consentimiento del dicho Miguel de Urli[n]s, su padre, se firma con Juan Rigalte, maçonero, vezino de la ciudad de Çaragoça, al dicho offiçio, al qual a de servir de aprendiz. Y promete de servir al dicho su amo [*añadido entre líneas:* bien y] fielmente por tiempo de quatro años contin[u]os començaderos desde el primero de febrero del año mil quinientos ochenta y cinco. El qual dicho su amo le recibe como dicho es por moço y aprendiz durante el dicho tiempo de los dichos quatro años, y promete de lo tener sano y enfermo, y darle de comer y beber, y medico y medicinas, y çapatos los que hubiere menester durante los dichos quatro años.

Y el dicho Miguel Juan de Urliens promete [*tachado:* de] durante el tiempo de los dichos quatro años de no se yr de la casa del dicho su amo y servicio, y en casso que se fuere quiere y le plaze que sea proceydo a capçion de su persona, y que le pueda tomar presso en donde quiere que fuere hallado, y sea traydo a la carcel de esta çiudad y alli sea detenido hasta tanto que pague al dicho su amo todos los daños y menoscabos que en dicho acto parece y recita, que es si durante los dichos quatro años estubiere enfermo o de otra manera faltare, comiendo en casa, aya de pagar de un dia dos. Y dicho Miguel de Urliens promete y se obliga de mantener al dicho su hijo durante el dicho tiempo de los dichos quatro años, de mantener al dicho su hijo y de vestirlo y calçarlo salbo çapatos, y tambien se obliga assimesmo que si el dicho su fijo se fuere del servicio y casa del dicho su amo, de se lo volver todas las vezes que se fuere a sus costas, y si no lo pudiere bolver por no lo hallar ni poderlo bolver de le pagar por cada un dia de los que ubiere estado y de los que le faltare por servir un sueldos por cada un dia.

Y dicho Juan Rigalte promete demostrar al dicho Juan Miguel, su aprendiz, su officio de maçonero bien y fielmente, y de le dar acabado de cumplir el dicho aprendiz el dicho tiempo, vestirlo y calcarlo de nuevo, como es uso y costumbre en esta ciudad de Çaragoça.

E assi dichas partes y cada una dellas assi y segun que la dicha capitulacion y concordia a cada una dellas respecta y toca, dixeron que de buen grado y de su cierta

sciencia, ottorgaban y firmaban, ottorgaron y firmaron la dicha capitulacion y concordia.

Et prometieron y se obligaron la una parte a la otra et e converso fazer, tener, servir y cumplir la dicha capitulacion y concordia, et cetera. Et si expenssas, et cetera, prometieron pagar aquellas, et cetera. A lo qual tener y cumplir obligaron todos sus bienes y cada uno dellos, muebles y sittios, et cetera. Large con renunciacion y sumision de juezes, y con todas las clausulas que fueren necesarias para execucion y cumplimiento de todas y cada unas cosas en la dicha concordia contenidas, et in forma.

Testigos Martin Hernando, notario real, y Pedro Mattheo, estudiante, habitantes en Caragoça.

## 5

1588, agosto, 25

Zaragoza

*Miguel Sanz, natural de Sangüesa (Navarra), hijo de Vicente Sanz y Gracia de Bera, mayor de catorce años, se firma como aprendiz con Juan Rigalte, escultor, al dicho su oficio por tiempo de siete años*

A.H.P.Z., Cristóbal Navarro de Meharú, 1588, ff. 910 v.-912 r.

– Documento citado por MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, nota n.º 40, p. 47.

[*Al margen*: Afirmamiento].

Eadem die.

Yo, Miguel Sanz, natural de la villa de Sanguessa del reyno de Navarra, hijo legitimo y natural de Vicente Sanz y de Gracia de Bera, conyuges, vezinos de la dicha villa, mayor que soy de edad de [*tachado*: veinte an] catorce años, en presencia y con licencia, voluntad y consentimiento del dicho mi padre, que presente esta, el qual tal licencia, voluntad y consentimiento para lo infrascripto hazer y otorgar le dio y concedio, presente yo, Christoval Navarro de Meharu, notario, y testigos infrascriptos, de mi cierta sciencia, me afirmo por moço y aprendiz con vos, Juan Rigalte, escultor, vezino de la dicha ciudad, al dicho vuestro officio de escultor por tiempo de siete años continuos y siguientes de oy adelante contaderos. Durante el qual tiempo prometo y me obligo, y juro por Dios, et cetera, de serviros bien y lealmente quanto en mi fuere possible procurandoos todo bien evitandoos todo el mal y daño possible, e de no yrme de vuestra casa y servicio. Y caso que me fuere quiero que fecha o no fecha discussion alguna en mis bienes pueda ser y sea proceido a capcion de mi persona y preso traído a vuestra casa y servicio para que acabe y sirva el tiempo que me faltara de cumplir o os pagare a razon de medio real por cada un dia de todo el tiempo que habre estado en vuestra casa y servicio, y por cada uno de los dias que me faltaran [*tachado*: de cu] hasta cumplimiento de los dichos siete años. E por mayor seguridad de lo sobredicho doy por fianças y principales pagadores, tenedores y cumplidores de todo lo sobredicho con el dicho Miguel Sanz y sin el, simul et insolidum, entraron y se constituyeron, et cetera, so obligacion, et cetera. Et aun yo, dicho Vicente Sanz, prometo y me obligo de proveer al dicho mi hijo durante el dicho tiempo de capatos y camisas.

Et yo, dicho Joan Rigalte, qui a lo sobredicho presente soy, acepto la persona de vos, dicho Miguel Sanz, por moço y aprendiz al dicho mi officio de escultor por el dicho tiempo de los dichos siete años. Dentro el qual tiempo prometo y me obligo,

y juro por Dios, et cetera, de enseñaros el dicho mi officio bien y lealmente quanto en mi fuere posible, e de daros de comer, beber, vestir y calçar excepto camisas y çapatos, tener y mantener sano y enfermo, medico y medicinas, sirviendome dos días sano por cada un dia que estubiere yo enfermo, y al fin del dicho tiempo vestiros de nuevo como es uso y costumbre entre escultores de la presente ciudad.

E a tener y cumplir cada qual de nos, dichas partes y fianças respective, et cetera, obligamos nuestras personas y todos nuestros bienes y de cada una de nos, dichas partes respective, muebles y sitios, habidos y por haber, et cetera, los quales, et cetera, querientes, et cetera, con clausulas de execucion, vendicion, precario, constituto, aprehension, manifestacion et inventario, renunciarnos, et cetera, sometemonos, et cetera, queremos que sea variado juicio, et cetera, et si costas, et cetera, so obligacion, et cetera.

Testigos Miguel Aranguren, escribiente, y Juan de Urrutia, escudero, habitatoris Cesarauguste.

## 6

1596, septiembre, 7

Zaragoza

*Juan de Bescos, Juan Rigalte, Juan de Sobas, Francisco Villalpando, Miguel de Cay y Juan de Lacalle, escultores, vecinos de Zaragoza, nombran procurador a Pedro de Armendia, escultor, vecino de la misma ciudad, para que comparezca ante los justicia y jurados de Zaragoza y alcance una componenda con los representantes de los oficios de los fusteros, obreros de villa, cuberos y torneros respecto a las ordinaciones del oficio de los escultores.*

A.H.P.Z., Francisco Morel, 1596, ff. 1.077 v.-1.078 v.

[*Al margen: Poder.*].

Eadem die.

Nosotros, Juan de Bescos, Juan Rigalte, Juan de Sobas, Francisco Villalpando, Miguel de Cay y Juan de Lacalle, escultores, vezinos de la [*tacahdo: dicha*] çiudad de Caragoça, haçemos y constituymos procurador nuestro [*tachado: a Pedro*] a Pedro de Armendia, escultor, vezino de la dicha çiudad, pressente, et cetera, espeçialmente y expressa para que por nosotros y en nombre suyo y nuestro parecer ante los muy illustres señores jurados de la dicha ciudad, y pedir y supplicalles en nombres nuestros y de cada uno de nos sean servidos de componer, atajar y conçertar qualesquiere diferencias que nosotros tenemos et esperamos haber con los ofiçios de fusteros, obreros de villa, cuberos y torneros de la dicha y presente çiudad, ansi respecto de las ordinaciones del dicho nuestro ofiçio como de qualesquiere otras pretensiones e diferencias que con ellos en qualquiere manera tengamos.

Y sobre ello pueda el dicho nuestro procurador en su nombre y nuestro hazer e otorgar, haga e otorgue, todos y qualesquiere actos, concordias, pactos e conçiertos con los dichos ofiçios de fusteros, obreros de villa, cuberos y torneros de la dicha y pressente ciudad, con las palabras, raçones y consentimientos, y de la forma y manera que al dicho nuestro procurador pareçera y sera bien visto.

Los quales dichos actos que el dicho nuestro procurador con los sobredichos e cada uno dellos hiçiere e otorgare, desde aoroa para estonces los loamos y aprovamos como si por nosotros mismos aquellos fuesen echos, otorgados et generalmente, et cetra, prometemos, et cetera, so obligacion, et cetera. Large, et cetera.

Testigos qui supra proxime nominati.

[*Suscripciones autógrafas: Yo, Juan Rigalte, atorgo lo sobredicho.*]

Yo, Juan de Bescos, otorgo lo sobredicho.  
Yo, Juan de Sobas, otorgo lo sobredicho.  
Yo, Francisco de Villalpando, otorgo lo sobredicho.  
Yo, Miguel de Cay, otorgo lo sobredicho.  
Yo, Juan de Lacalle, otorgo lo sobredicho.  
Yo, Miguel de Alcocer, soy testigo de lo sobredicho.  
Yo, Baltasar Aranda, soi testigo de lo sobredicho].

