

Recibido en: 13/12/2012

Aceptado en: 4/10/2013

JUAN FERNÁNDEZ DE VALLEJO Y EL TALLER DE ARNAO DE BRUSELAS

JUAN FERNÁNDEZ DE VALLEJO AND THE ARNAO DE BRUSELAS' WORKSHOP

AURELIO Á. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Resumen

El obrador que Arnao de Bruselas poseyó en Logroño desde 1553 hasta su muerte fue comprado por Juan Fernández de Vallejo, según nueva documentación que permite proponer algunas adjudicaciones y nuevas relaciones artísticas. Fernández de Vallejo concluyó el retablo de Aldeanueva de Ebro (La Rioja) y con la ayuda de los dibujos, modelos y trazas del taller adquirido acometió el retablo de Lanciego (Álava). También debió de colaborar en el retablo de Estavillo (Álava) y en otras obras contratadas por Pedro López de Gámiz.

Palabras clave

Escultura romanista. La Rioja. País Vasco. Siglo XVI. Arnao de Bruselas. Juan Fernández de Vallejo. Pedro López de Gámiz.

Abstract

The Logroño workshop belonging to Arnao de Bruselas from 1553 to his death was acquired by Juan Fernández de Vallejo, according to new documentation that allows us to suggest some ascriptions and new artistic relationships. Fernández de Vallejo concluded the altarpiece of Aldeanueva de Ebro (La Rioja) and executed the altarpiece in Lanciego (Álava) using the drawings, models and traces he had in the purchased workshop. He also had to work on the altarpiece of Estavillo (Álava) and other works of Pedro López de Gámiz.

Key words

Romanist Sculpture. La Rioja. Basque Country. 16th century. Arnao de Bruselas. Juan Fernández de Vallejo. Pedro López de Gámiz.

El arte de Juan Fernández de Vallejo (1532-1601), autor fundamental en el desarrollo de la escultura romanista del Norte de España, se ha puesto en relación con Arnao de Bruselas (act. 1533-1564). Recientemente, Vasallo ha documentado una declaración del propio escultor en la que se señala que conocía a Juan de Juni desde 1552, cuando el joven riojano contaba con 20 años de edad. Vallejo había estado al servicio del escultor francés durante un año y medio y, con anterioridad, siendo mozo, había trabajado para el burgalés Diego Guillén (act. 1540-1565)¹. También testificó en el pleito que Pedro López de Gámiz mantuvo con los provisos del Condestable de Castilla por el valor del retablo de Santa Clara de Briviesca (Burgos) y manifestó, en agosto de 1572, que tenía 40 años, lo que confirma que había nacido en 1532. Aunque autorizó un primer testamento el 10 de septiembre de 1599, debió de morir poco después del otorgado el 2 de abril de 1601².

Un pleito mantenido por el escultor logroñés ante la Real Chancillería de Valladolid no aclara ni dónde ni con qué escultor se formó Fernández de Vallejo, pero ilumina la relación que se había señalado entre el retablo mayor de Lanciego (Álava) y el de la iglesia de Santa María de Palacio de Logroño y permite adjudicarle otras obras. En 1581 Fernández de Vallejo mantuvo un pleito con un vecino de Logroño, que perdió tanto ante la justicia local como ante la Chancillería vallisoletana³. Las declaraciones de los testigos presentados por el escultor son una primera prueba documental de la relación que hubo entre el gran maestro bruselense y el escultor romanista, quien pudo formarse en el taller de Arnao y regresar -o ingresar en el obrador de Arnao si no había aprendido el oficio con éste- hacia 1563-1564, al

¹ VASALLO TORANZO, L., “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”, *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 328 (2009), pp. 355-366; ID., *Juan de Anchieta: aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, 2012, pp. 69-70, 294-298 y 370-373; defiende que Juan Fernández de Vallejo participó en la conclusión del retablo de la Antigua de Valladolid (pp. 73-74). Han propuesto la relación de estilo entre la obra de Fernández de Vallejo y Arnao de Bruselas, BARRÓN GARCÍA, A. A., “Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécure”, *Sancho el Sabio*, 6 (1996), pp. 342-352; ID., “El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar” (BMICA)*, LXXVIII-LXXIX (1999), pp. 252-256; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, 2009, pp. 75-76 sostiene que tanto Vallejo como Pedro de Arbulo se formaron con Arnao de Bruselas. También, FERNÁNDEZ PARDO, F., “Arnao de Bruselas, escultor brabantino”, en FERNÁNDEZ PARDO, F. (dir.), *La escultura en la ruta jacobea. Arnao de Bruselas*, Logroño, 2005, pp. 88-89.

² Juan Fernández de Vallejo hubo de morir en 1601 pues en la constitución de la capellanía que había fundado en la colegial de la Redonda (Logroño) -el 9 de abril de 1621- su hijo Pedro Fernández de Vallejo menciona que la capellanía la había dejado fundada en un testamento dado el 2 de abril de 1601. Archivo Diocesano de Logroño, Santa María de la Redonda, doc. 1491. Cita el documento, SAINZ RIPA, E., *Archivo de Santa María de la Redonda. Segunda parte: Catálogo documental siglos XVI-XVII*, Logroño, 1979, doc. 1491, p. 240.

³ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHVa), Pleitos Civiles, Masas (F), C-1017-6. Las citas sucesivas al pleito se localizan en esta referencia.

finalizar la obra del retablo mayor de la catedral de Astorga (León), pues se puede dar como acertada la identificación del escultor Juan Fernández presente en esta ciudad leonesa con Juan Fernández de Vallejo⁴.

Este pleito que presentamos se inicia tras haber construido cierta edificación Sebastián de Soto, sastre, junto al taller de Juan Fernández de Vallejo, de modo que cegaba las ventanas de iluminación e impedía que se pudiera trabajar en un oficio artístico en el que se precisaba la máxima claridad. El 29 de agosto de 1581, el escultor pidió a la justicia de Logroño que Sebastián de Soto derribara lo edificado para que el obrador donde trabajaban sus oficiales tuviera la luz necesaria. El licenciado Alonso Coronado, Teniente de Corregidor en Logroño, escuchó a las partes y Soto reclamó su libertad de edificar y labrar en el corral que era de su propiedad. Fernández de Vallejo expuso que poseía en la calle Puerta Nueva unas casas colindantes por uno y otro lado con viviendas de una viuda conocida como Matuta y con casas de Martín González. Sus casas daban por detrás a un corral de Sebastián de Soto y denunciaba que éste se había introducido en su propiedad al romper tres o cuatro pies de su casa y que, además, la había cercado de tapias de más de un estado (en torno a dos metros). El daño más perjudicial era que había rodeado unas ventanas altas que tenía dispuestas con marcos de papeles y habían servido para dar luz a los oficiales que habían trabajado y trabajaban en su taller y “en mi arte de escultura y arquitectura de mas de beynte y tres años a esta parte”, lo que nos remonta hasta 1558 cuando con 25 años alcanzó la mayoría de edad y pudo labrar por cuenta propia, aunque no se aclara si eso sucedió en el taller logroñés de Arnao, como parece, o en otra parte. Desconocemos si estos marcos con papeles servían para cerrar los huecos, en sustitución de los vidrios, más caros, o si se trataba de un artificio para que la luz entrara matizada y polarizada para conseguir mayor uniformidad luminosa. Fernández de Vallejo especificó que su vecino había llevado a cabo la obra, aprovechando su ausencia de Logroño, desde el miércoles 23 al sábado 26 de agosto. En ese intervalo de tiempo Soto había levantado una suerte de andamio y había colocado sarmientos sobre él. Durante la obra le había roto los marcos de las ventanas y le había derribado dos o tres de estos marcos; todo ello “escureçiendome la luz del dicho taller”. Por todo esto, Vallejo reclamaba a la justicia que se volvieran a poner los marcos en las ventanas y que se desmontase lo que provocaba la pérdida de luz en el obrador.

Durante los días 29 y 30 de agosto el escultor presentó a una serie de testigos cuyas declaraciones informan de la condición social alcanzada por Fernández de Vallejo, de la situación del taller y de los nombres de algunos de los artífices que habían trabajado en el obrador desde los años en los que había

⁴ Se cita a Juan Fernández, escultor, en ARIAS, M. y GONZÁLEZ, M. Á., “El retablo mayor. Escultura y policromía”, en *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, 2001, p. 30. Se identifica con Fernández de Vallejo en RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo...*, p. 87. También, VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchietta...*, p. 70.

pertenecido a Arnao de Bruselas⁵. Las criadas que servían en su casa⁶ declararon que siempre habían visto abiertas las ventanas del taller hasta que Soto adquirió la vivienda vecina a Juan Sabando, su anterior propietario. Otra mujer, Isabel Díez, de unos 40 años, declaró que conocía la vivienda desde hacía unos veintiséis años, cuando siendo muchacha sirvió por espacio de tres o cuatro años a Arnao de Bruselas, a quien pertenecía entonces esta propiedad. Sostuvo que siempre vio labrar en el taller a los oficiales de Arnao y que el espacio disponía de las luces y ventanas señaladas hasta que adquirió la casa vecina Sebastián de Soto e hizo la modificación denunciada.

Mayor interés tienen las declaraciones de algunos artistas. Juan de Aguirre, escultor de 35 años, respondió que conocía las casas desde hacía veintiún años, cuando era muchacho y visitaba con frecuencia la casa de Arnao de Bruselas. La declaración de Isabel Díez sitúa la casa-taller en propiedad de Arnao de Bruselas desde 1555 y la de Aguirre hasta 1560, aunque en el juicio se precisa que la mantuvo hasta el final de sus días en 1564. El estilo y la formación de Juan de Aguirre no se conocen. Según sus declaraciones había nacido en 1546 o 1547 y se puede suponer que fue aprendiz de alguno de los artistas que colaboraban con Arnao al comienzo de los años sesenta lo que le permitió visitar el obrador del bruselense, tal vez Enrique de Druex o Dreux (1534-1610) o su propio pa-

⁵ Parece que Arnao de Bruselas, al instalarse en Logroño en 1552, tuvo residencia y taller en calles distintas. En 1552 adquirió unas casas en la calle Ollerías, que vendió el 1 de octubre de 1556. Entonces pudo trasladarse a la calle Puerta Nueva donde tenía el obrador. El 13 de julio de 1558 redimió el censo que pagaba por una casa -posiblemente el taller- colindante a otra que era de su propiedad -la vivienda-. La casa con función de vivienda estaba cargada con un censo a favor del Cabildo de Santa María la Redonda y constan pagos por ella en 1558, 1562 y 1563; RUIZ-NAVARRO, J., *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, 1981, pp. 69-71. SAINZ RIPA, E., *Santa María de la Redonda. De iglesia parroquial a iglesia concatedral. Siglos XII-XX*, Logroño, 1992, p. 71; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Guía histórico-artística, Logroño*, Logroño, 1994, p. 174. Ramírez ha señalado que el 6 de octubre de 1579 Fernández de Vallejo arrendó las casas que tenía en la Puerta Nueva para vincularse definitivamente a las Ollerías, donde vivía en 1589 y 1595. Podría tratarse de la casa de habitación, pues en el pleito de 1581-1582 constan como suyas las casas usadas como taller en Puerta Nueva; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo...*, p. 522 del CD que acompaña a la publicación.

⁶ Catalina y Francisca de Mayayo, de 20 y 19 años de edad, que llevaban con el escultor cuatro y dos años respectivamente. La segunda continuó al servicio del escultor hasta el final de sus días. Vallejo dejó ordenado en su testamento del 10 de septiembre de 1599 que sobre su sepultura en la Redonda de Logroño llevaran durante un año oblada, candela y añal "o sea siete quartales de pan cada domyngo y andevalla de zera hordinaria y las fiestas zirios y dos velas que ardan sobre my sepultura". Ordenó que Francisca de Mayayo fuera quien llevara el añal y candela y que por ello y por los servicios previos le pagaran ciento veinte ducados. Además, señaló que gozara por todos los días de su vida una casa vecina a las casas principales que tenía el escultor y que le entregaran el servicio completo de una cama, con sus sábanas y almohadas, así como una cuchara de plata y un medio salero de plata; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo...*, doc. 9, p. 33 del CD.

dre, si existieron dos artífices del mismo nombre⁷. En septiembre de 1577, Juan de Aguirre, arquitecto y escultor, hizo testamento en Santo Domingo de la Calzada y declaró que había realizado un grupo de *Cristo atado a la columna y dos verdugos* para Enrique de Drués. Había hecho también un retablo para la cofradía de San Miguel de Ausejo (La Rioja), otra obra para la iglesia de Enciso (La Rioja) y otras más en colaboración con Juan de Lorena, arquitecto de Arnedillo (La Rioja). Su obra principal en ese momento era el retablo mayor de Corera (La Rioja) donde le adeudaban ciento cincuenta ducados⁸. Varias imágenes de bulto de este retablo -*San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista* o *San Juan Evangelista*- evocan las composiciones arnaescas y los relieves de la *Última Cena* y el *Lavatorio* repiten, aunque con un acabado menos virtuoso, las mismas escenas presentes en Alberite (La Rioja), Santa María de Palacio de Logroño y Elvillar de Álava. En el mismo retablo intervinieron otros artífices de estilo desmañado que son autores de los relieves del banco, las cajas del segundo cuerpo y las imágenes de la calle central, pero se desconoce qué estilo corresponde a Juan de Aguirre y qué grupo de obras labró. Este escultor pasó los últimos años de su vida en Nájera (La Rioja)⁹ donde también se instalaron Miguel de Ureta y Lázaro de Leiva.

El pintor Pedro Ruiz de Cenzano (1538-1598)¹⁰, de 43 años en 1581, dijo que conocía el taller de la calle Puerta Nueva desde hacía veintiocho años, cuando siendo de 14 o 15 años entró como aprendiz en el taller del pintor Juan

⁷ Enrique de Drués, también denominado Drus y Dorus, conocía la lengua francesa, por lo que resulta posible que procediera de Dreux, aunque no se puede descartar que se apellidara Drués o Dries. Pedro Echeverría ha publicado que en 1567 trabajaba en Estavillo un Juan de Aguirre, ensamblador vecino de Logroño, que ayudó a asentar el retablo de la Concepción de la capilla de Hernán Sáenz de Asteguieta que Francisco de Ayala I había labrado en Vitoria. En julio de este mismo año, Enrique de Drués que, como veremos, debía de colaborar en el ensamblaje del retablo mayor de Estavillo, tasó este retablo lateral de la Concepción. Es posible que este Juan de Aguirre sea el que aparece como escultor en 1581 o tal vez se trate de un ascendiente suyo, pues se le data desde 1533; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo”, en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, p. 322. Ramírez ha documentado que Juan de Aguirre tuvo un hijo homónimo con el que litigaba su viuda en julio de 1588, de modo que los datos biográfico-artísticos que recogemos pueden pertenecer a dos artífices: un padre residente durante sus últimos años en Nájera y un hijo avecindado en Logroño en 1588; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores de La Rioja*. Logroño, 1993, p. 83, nota 19.

⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, pp. 30, 83, 200, 202 y 203; ID., *La evolución del retablo...*, pp. 349-352. Ramírez relaciona a Juan de Aguirre con los retablos de las localidades riojanas de Herce y Arnedillo.

⁹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, p. 83, nota 19.

¹⁰ Se recogen los datos conocidos sobre este pintor -y los de otros artífices que se citan abajo- en SAN MARTÍN ASCACÍBAR, L., *La actividad artística en La Rioja durante el siglo XVI*, Logroño, 2005. También, BARRIO LOZA, J. A., *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, 1981, pp. 172-174; ÁLVAREZ PINEDO, F. J. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “El pintor Pedro Ruiz de Cenzano”, *Berceo*, 101 (1981), pp. 3-18.

de Rojas (act. 1546-1574) “y a la saçon eran las dichas casas de Harnao de Bruselas escultor, que el dicho taller que de presente tiene el dicho Juan Fernandez de Vallexo lo tenia el dicho Arnao de Bruselas”. Declaró que desde entonces lo había visto con todas las luces y ventanas, tanto cuando trabajaban los oficiales de Arnao de Bruselas como durante los veintiocho años transcurridos hasta que Soto rompió por dos partes las casas de Juan Fernández de Velasco y levantó en el corral un andamio con maderas y sarmientos que estorbaban el paso de la luz, aparte de haber destruido los marcos de las ventanas. Esta declaración retrasa la propiedad del taller por Arnao a 1553, año en el que la iglesia logroñesa de Santa María de Palacio le contrató para continuar el retablo mayor (fig. 1). En 1581 Ruiz de Cenzano estaba realizando el retablo de Santa Cecilia de Jubera (La Rioja) con la colaboración de escultores y ensambladores del taller de Fernández de Vallejo¹¹.

Por su parte, Agustín Pérez (ca. *1521) expuso que había obrado en el taller desde que unos 16 o 17 años atrás

“murió Arnao de Bruselas escultor dueño que era de las dichas casas y este testigo fue curador de un hijo solo que dexo el dicho Arnao de Bruselas y quando este testigo entro en las dichas casas para las harrender bio como estaba el taller que llamaban obrador donde trabaxaban los ofiçiales segun como agora esta con las mismas luçes y bentanas que al presente tiene el dicho obrador”.

Añadió que, durante el tiempo de su administración de estos bienes, nadie perturbó las luces del taller y tampoco con anterioridad porque de otra manera lo sabría “por la mucha amistad” que tuvo con Arnao de Bruselas. Otro tanto dijo que había sucedido durante todo el tiempo de posesión del obrador por Juan Fernández de Vallejo. Nada se sabe del estilo de Agustín Pérez ni si su oficio era la escultura o el ensamblaje. Tenía una estrecha amistad con Arnao que le nombró cabezalero y le confió la tutela de su único hijo¹². Permaneció en el obrador tras adquirirlo Fernández de Vallejo.

¹¹ El visitador ordenó, en noviembre de 1574, que se realizara un retablo de pinturas pero no fue finalizado hasta 1582 y la tasación se hizo en 1585; BARRIO LOZA, J. A., *ob. cit.*, p. 172; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, p. 209; ID., *La evolución del retablo...*, p. 526.

¹² El 22 de octubre de 1564 Arnao de Bruselas otorgó codicilo en el que revocaba el nombramiento de uno de los cabezaleros dispuestos en el testamento y proponía en su lugar a Agustín Pérez que, además, fue nombrado tutor de su hijo Cebrián; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Guía histórico-artística...*, p. 174, nota 11; ID., *La evolución del retablo...*, p. 19 del CD. Como tutor Agustín Pérez cobró de la fábrica de Santa María de Palacio lo que se adeudaba a Arnao desde 1566 -en realidad son cuentas del año anterior pues se registran a plazo vencido- hasta 1574; ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., *Las artes en la iglesia imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVI)*, Logroño, 1995, p. 155.



Fig. 1. *Retablo mayor*.
Juan de Goyaz y Arnao de Bruselas.
1549-1561.
Iglesia de Santa María de Palacio.
Logroño (La Rioja).

Simeón de Cambray (*ca.* *1526)¹³, vecino de Lumbreras (La Rioja), es el último testigo presentado voluntariamente por Vallejo. Declaró conocer las casas desde hacía más de 28 años, de cuando era oficial de Arnao de Bruselas -dato que nos lleva de nuevo al comienzo de las obras del retablo de Santa María de Palacio- y que se acordaba

“muy bien quando las compro el dicho Arnao de Bruselas porque trabaxaba en su casa de ofiçio de escultor y save este testigo que durante el tienpo que este testigo bibio y moro con el dicho Arnao de Bruselas escultor difunto y despues aca siempre vio que el taller y obrador que trabaxaban los ofiçiales del dicho Arnao de Bruselas abia las ventanas y luçes que al presente tiene en el dicho taller el dicho Juan Fernandez”.

¹³ En agosto de 1572 declaró tener 44 años, lo que lleva el nacimiento a 1528, fecha que guarda una pequeña diferencia con la manifestada en el pleito de Logroño; VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, p. 380.

Insistió en que siempre había visto las luces y ventanas del obrador, pues “este testigo trabaxo mucho tienpo con el dicho Arnao de Bruselas que pudo trabaxar en veces mas de quatro años”. Su trabajo para el bruselense abarca, con interrupciones, de 1553 a 1557 o 1558, o tal vez hasta 1561, a la conclusión del retablo de Palacio ya que declara que trabajó “en veces”, es decir, a temporadas.

El 10 de septiembre Soto fue interrogado en la cárcel, donde había entrado por la acusación de Fernández de Vallejo, y argumentó que había comprado las casas hacía un año y medio y que había levantado un terrado en el corral y sobre él había puesto sarmientos para que no se le escapasen unas gallinas, pero que no sabía si había quitado luces a la casa vecina aunque negaba haber roto la pared y las ventanas.

Avanzaba el pleito y, el 6 de febrero de 1582, el Teniente de Corregidor de Logroño aprobó un interrogatorio que intentaba averiguar la situación de las casas de la calle Puerta Nueva implicadas en la demanda. Se preguntaba a los testigos si en las traseras de las casas había habido taller y obrador con ventanas desde hacía treinta años y si pertenecía a Juan Fernández de Vallejo y si, con anterioridad, Arnao de Bruselas había sido su propietario. Se interrogaba si se habían introducido cambios en el obrador desde cuando lo tuvo en propiedad Arnao de Bruselas, si Vallejo lo compró a los herederos del imaginero bruselense y si los testigos sabían que Fernández de Vallejo era

“de los mas singulares y peritos en su arte de architatura y escultura que ay en todo el reyno y como tal a echo y haçe de las mas singulares obras que ay en el reyno y es avido y tenido por de singular fama y opinión y esto es publico y notorio entre todos los profesores y maestros de la dicha arte”.

Desde el inicio de la demanda Fernández de Vallejo argumentó que la iluminación del taller estaba amparada por el derecho consuetudinario ya que habían transcurrido treinta años y, complementariamente, intentó ayudar a su posición con las declaraciones de otros imagineros sobre su fama y excelencia, de modo que demostrara que su vecindad honraba a la ciudad.

Volvieron a declarar las personas cuyas testificaciones había presentado Fernández de Vallejo en la demanda. Todos los testigos -los que repetían declaración y los nuevamente incorporados- confirmaron positivamente las preguntas y aportaron algunas otras precisiones. Ruiz de Cenzano defendió la fama de Fernández de Vallejo señalando que había hecho obras de mucho valor en el obispado de Calahorra y que era considerado como uno de los artífices más expertos. Simeón -o Simón- de Cambray, que continuaba como vecino de Lumbreras y declaraba tener 56 años, confirmó que Vallejo era de los mejores artífices del reino y señaló que hizo una obra de más de 4.000 ducados y que él fue uno de los que la tasaron¹⁴. Con seguridad, se refiere al retablo de Lagunilla (La Rioja) que en agosto

¹⁴ “Le a visto hazer obra que monto quatro myll y tantos ducados y este testigo fue uno de los que se la taso”; ARCHVa, Pleitos Civiles, Masas (F), C-1017-6.

de 1580 valoraron Pedro López de Gámiz, nombrado por el artífice, y Simeón de Cambray, propuesto por la fábrica de la iglesia¹⁵. Desaparecido Arnao de Bruselas, Simeón de Cambray buscó un mercado secundario en la montaña de Los Cameros -como ha establecido Moya- pero, con anterioridad, había formado parte del taller de Diego Guillén, coincidiera o no con Fernández de Vallejo en el obrador del burgalés. La colaboración con el taller que pasó a dirigir Fernández de Vallejo no debió de interrumpirse y ambos asistieron a la tasación del retablo de Santa Clara de Briviesca llamados por López de Gámiz.

Desde 1570 consta que Cambray estaba avecindado en Almarza de los Cameros (La Rioja) cuyo retablo denota un claro influjo romanista en la arquitectura que ha de proceder del contacto con Fernández de Vallejo, aunque en la escultura exenta -la *Asunción*, el *Calvario* y *Dios Padre*- y en los relieves del banco hubo de colaborar Pedro del Cerro, que en 1572 residía en Almarza de los Cameros, después de haber conocido a Diego Guillén y estar al servicio de Pedro López de Gámiz desde 1566, tanto en la obra del retablo de Santa Clara de Briviesca como en otros retablos contratados por el mirandés¹⁶.

Testificó en el juicio que presentamos Tomás de Segura, vecino de Tudela y de 26 años. Hacía tres años -es decir, en 1579- que había llegado a Logroño para trabajar en casa de Juan Fernández de Vallejo, quien le tuvo ocupado durante un año aproximadamente. Por entonces Vallejo estaba concluyendo el retablo de Lagunilla y tal vez trabajara el tudelano en esta obra. Segura testificó a favor de Fernández de Vallejo y confirmó que era uno de los mejores escultores del reino. Tomás de Segura ha de ser el hijo de este nombre citado por Domingo de Segura (1544-1574) en su testamento. Este último se había formado

¹⁵ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, p. 208. ID., *La evolución del retablo...*, pp. 412-413. Se tasó en 3.820 ducados a los que hay que añadir los 150 que regaló a la iglesia al contratarlo: 3.970 ducados en total.

¹⁶ Simeón de Cambray, que debió de trabajar en el retablo de Santa María de Palacio, concibe el banco como un cuerpo independiente. En el encasamiento de la *Asunción* y en la caja del *Calvario* sigue las obras de Fernández de Vallejo en Aldeanueva de Ebro (La Rioja), Lanciego (Álava) y Sorzano (La Rioja). Había acuerdo para que el retablo de Almarza lo policromara Juan de Rojas, quien lo traspasó a Pedro Ruiz de Cenzano, pero éste murió sin pintarlo. Acerca de Cambray, MOYA VALGAÑÓN, J. G., "Sobre Simeón de Cambray, imaginero renacentista", *Berceo*, 81 (1971), pp. 33-44; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., "La escultura del Renacimiento y Manierismo en La Rioja", en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.) y ARRÚE UGARTE, B. (coords.), *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, 2007, pp. 245-248. La declaración de Pedro del Cerro en Briviesca, en VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, p. 390, donde se interpreta que fue aprendiz de López de Gámiz, aunque no es seguro. Pedro del Cerro acabó establecido en el lado soriano de la sierra y consta que trabajó en diversas obras del obispado oxomense entre 1586 y 1601; ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*, Soria, 1986, pp. 87-98; entre otras obras le adjudica algunas imágenes de la iglesia de Almarza de Soria.

en Zaragoza y trabajó en las localidades navarras de Sangüesa y Tudela antes de trasladarse en sus años finales de nuevo a Zaragoza¹⁷.

También confirmó las preguntas Francisco de Bechán (ca *1552), vecino de Logroño, quien señaló que Vallejo poseía en el taller obras por valor de más de 4.000 ducados. Tal vez se trate de un ensamblador de su círculo. El 25 de abril de 1581 Francisco de Bechán, ensamblador, tomó como aprendiz propio a un hijo de Juan de Alquiza, vecino de Alcanadre (La Rioja), y en 1583 la fábrica de la iglesia de Santa María de Cameros (La Rioja) le pagó 90 reales por la construcción del retablo de Santa Margarita y San Sebastián, en el que también colaboraron el ensamblador Juan de Vidaje y Martín Sebastián, pintor de Arnedillo, encargado de la pintura de la tabla con los titulares¹⁸.

Otro artífice del taller del bruselense que pudo colaborar con Vallejo es Juan de Entrena (*1542), vecino de Logroño. En el pleito confirmó positivamente las preguntas que se le hicieron ayudando a las pretensiones de Fernández de Vallejo. Además, Entrena declaró que en 1554 había ingresado en el taller de Arnao de Bruselas para que le enseñara el oficio y que así conoció personalmente el taller y la disposición de las ventanas.

Por su parte, Pedro de Izaguirre (*1542), vecino de Laguardia (Álava), dijo que hacía más o menos veinticuatro años, mientras vivía en Laguardia “enseñándose el oficio de ensamblador”, viajaba con frecuencia a Logroño a casa de Arnao de Bruselas que entonces era propietario del obrador sobre el que se pleiteaba. Ha desaparecido el retablo de Santiago que Arnao de Bruselas hizo para la iglesia de San Juan en Laguardia aunque se suele datar hacia 1550 y la fecha a la que se remite la declaración de Izaguirre es 1558, por lo que es posible que se refiera al retablo mayor de Elvillar de Álava, entonces denominado El Villar de Laguardia. Es probable que Izaguirre permaneciera junto a Arnao hasta el final de sus días y que después entrara al servicio de Fernández de Vallejo. En cualquier caso, confirmó en el juicio la calidad de Vallejo como escultor y dijo que le había visto hacer buenas y valiosas obras, entre ellas una que costó más de 4.000 ducados, que será sin duda el retablo de Lagunilla como se ha señalado. Pedro de Izaguirre consta como criado de Vallejo en julio de 1578 pues testificó como tal en el finiquito del retablo de Leza de Álava¹⁹, ahora en Berganzo (Álava).

¹⁷ Criado Mainar da noticia de Tomás de Segura, hijo de Domingo, en la biografía más completa de este último desde que se publicaran los datos de José Ramón Castro. CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, 1996, pp. 612-617; CASTRO, J. R., “Escultores. Domingo de Segura”, *Príncipe de Viana*, XXI (1945), pp. 523-556; ID., *Cuadernos de Arte Navarro. 2. Escultura*, Pamplona, 1949, pp. 51-84.

¹⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, p. 88; ID., *La evolución del retablo...*, p. 532.

¹⁹ ID., *Retablos mayores...*, p. 82, nota 12. Testificaron con Izaguirre otros dos criados: Lope García y Lázaro de Leiva quien desde 1571 a septiembre de 1577 había servido a Pedro de Arbulo; ID., *La evolución del retablo...*, pp. 443 y 466 del CD.

Por último, Juan de Rojas (1533-1598), vecino de Logroño, declaró que veinticinco años atrás había visto a Arnao de Bruselas en estas casas y con las mismas ventanas. Seguramente se trate de un hijo del pintor Juan de Rojas quien, junto a Juan de Bustamante, apadrinó en Logroño en 1546 a Jerónimo, hijo de Juan de Beaugrant, y que en 1553 se hizo cargo de la pintura del retablo de Santa María de Palacio mientras Arnao se comprometía a realizar el trabajo en madera. Pudo formarse con su padre y colaborar en la policromía del retablo de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja) y Santa María de Palacio. A él se han de referir las noticias dadas por Pedro Ruiz de Cenzano al testar en 1598 y que le relacionan con el retablo de Almarza de los Cameros²⁰.



Fig. 2. Ubicación de las localidades citadas.

²⁰ BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, 1984, doc. 22, p. 139 y doc. 71, p. 156; MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, t. II, Madrid, 1976, p. 314; RUIZ-NAVARRO, J., *Arnao de Bruselas...*, pp. 22-23; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, pp. 185, 189 y 200 (nota 1); ID., *Guía histórico-artística...*, p. 212; ID., *La evolución del retablo...*, p. 254 y en el CD p. 25; ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., *ob. cit.*, pp. 154-155.

A pesar de las declaraciones, el Teniente de Corregidor de Logroño absolvió, el 30 de abril de 1582, a Sebastián de Soto y ordenó que Fernández de Vallejo cerrara los orificios que daban a la otra propiedad. El escultor recurrió ante la Chancillería de Valladolid y el 6 de junio consiguió carta de aceptación de la reclamación, pero la sentencia dada en Valladolid el 2 de diciembre de 1583 ratificó la publicada por el Teniente de Corregidor de Logroño.

La documentación analizada no aclara cuándo adquirió Juan Fernández de Vallejo el taller de Arnao de Bruselas, pero se puede colegir que fuera al cabo de la muerte de éste, pues se sostuvo en el pleito que el taller había estado abierto ininterrumpidamente y no se mencionó a ningún otro propietario intermedio. Además, Agustín Pérez, testamentario de Arnao y tutor de Cebrián de Bruselas, declaró que había obrado en el taller desde la muerte de Arnao ocurrida hacia dieciséis o diecisiete años, lo que nos remite a finales de 1564 o principios de 1565 que es cuando otra documentación publicada sitúa la muerte de Arnao²¹. Esta declaración asegura la continuidad entre el taller del bruselense y el de Fernández de Vallejo²².

Tampoco se esclarece la formación de Vallejo. El documento que presentamos no establece que Vallejo trabajara en el taller de Arnao de Bruselas con anterioridad ni que se formara con él, aunque se puede sospechar que se encontraba laborando en el obrador cuando falleció el maestro flamenco. En cualquier caso, con la compra de la casa y el taller hubo de heredar las herramientas, los dibujos, las trazas y los modelos, circunstancia que nos parece significativa para el futuro profesional de Fernández de Vallejo.

Unos meses después de que Fernández de Vallejo se hiciera con el obrador del Arnao, el 7 de noviembre de 1565, los escultores Pedro López de Gámiz y Martín de Bandoma tasaron el retablo mayor de Aldeanueva de Ebro, que debía de haber sido contratado por Pedro de Troas y Arnao de Bruselas (fig. 3). Lo valoraron en 4.456 ducados, de los que afirmaban que 306 correspondían a cinco historias realizadas por Arnao y el resto, a Troas²³, aunque consta que éste era ensamblador y, al decir de sus críticos, muy poco capaz²⁴.

²¹ RUIZ-NAVARRO, J., *Arnao de Bruselas...*, p. 23.

²² La primera noticia sobre Juan Fernández de Vallejo en La Rioja data de 1566: la tasación de un retablo de Barriobusto (Álava) y conjuga bien con los datos que aportamos. Como dirigía el taller del difunto Arnao de Bruselas se comprende que recurrieran a sus servicios como tasador. Dieron a conocer la tasación, ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, t. I: *Rioja Alavesa*, Vitoria, 1967, p. 176.

²³ Archivo Parroquial de Aldeanueva de Ebro (APAE), sig. 46.25, tasación del retablo. VICUÑA RUIZ, F. J., "La iglesia parroquial de San Bartolomé de Aldeanueva de Ebro y su retablo mayor", *Berceo*, 97 (1979), pp. 61-63 y 73-75; BARRIO LOZA, J. A., *La escultura romanista...*, pp. 307-308. Años después permanecía sin policromar y se valoraba el precio de la talla del retablo entre 4.470 y 4.400 ducados: el 4 de diciembre de 1571 la parroquia, que tenía licencia para policromar el retablo, solicitó autorización episcopal para poder hacer portada, alargar el cuerpo de la



Fig. 3. *Retablo mayor*. Arnao de Bruselas, Pedro de Troas y Juan Fernández de Vallejo. 1564-1565. Iglesia parroquial de San Bartolomé. Aldeanueva de Ebro (La Rioja).

iglesia -con objeto de acoger a la población que había crecido y pasaba de 350 vecinos- y para construir un sotabanco para el retablo que estaba en peligro de hundimiento y había costado más de 4.470 ducados, sólo considerando su talla. Los testigos enviados por la parroquia manifestaron al Vicario que era más urgente alargar el templo que dorar y pintar el retablo aunque reconocieron que era de mucha calidad (algunos testigos lo valoraban en 4.470 ducados, otros en 4.440, y uno, en 4.406) y mucho peso, y que estaba soportado por dos pequeños pilares de madera -“de palo”- por lo que corría peligro. La parroquia aprobó agrandar la iglesia y el 7 de marzo de 1574 eligieron las trazas ofrecidas por Juan Pérez de Solarte, maestro de la catedral de Calahorra; APAE, sig. 46.38, proceso judicial ocasionado por la obra de la iglesia parroquial de San Bartolomé.

²⁴ Un vecino suyo de Estella, aunque testigo de cargo en un pleito entre Troas y la parroquia de Allo (Navarra), sostuvo que Pedro de Troas no era ni entallador ni imaginario y que sólo trabajaba en el oficio de ensamblaje. El entallador Juan de Gaviria declaró que “Trues no es pintor ni se le entiende en cosa de talla ymaginaria ni retablos, sino solo en hazer puertas, camas y ventanas y otras cosas de servicio de casas”. URSÚA IRIGOYEN, I., “Retablos laterales de la iglesia de Allo”, *Príncipe de Viana*, 162 (1981), pp. 16-17.

Se ha debatido mucho sobre si son unas u otras las historias que corresponden a Arnao cuando en realidad su mano directa no se encuentra en ninguna de las figuras, si se exceptúa parcialmente la figura del titular de la parroquia, *San Bartolomé*, la cual, según ha advertido el profesor Parrado, “si no es suya debió también de seguirse su modelo”²⁵. Ciertos estudiosos se han inclinado por relacionar con Arnao las escenas del banco y otros, los relieves del primer cuerpo, que son de mayor calidad y modernidad²⁶, así como más cercanos a las formas contenidas y relativamente enfáticas que Arnao desarrolló en Zaragoza. La tasación de Gámiz y Bandoma estimó en un valor escaso las cinco historias que correspondían a Arnao, pues salen a una media de 61 ducados, mientras que las demás escenas duplican ampliamente ese valor, aún en el caso de que se reserve una cifra elevada para la arquitectura del retablo. Desde este punto de vista cuantitativo, no habría que buscar las mejores escenas -que serían las más valoradas por los tasadores- como las realizadas mientras Arnao participaba en esta obra. Además, es normal que el retablo se comenzase a realizar por el banco, de modo que es probable que los tasadores compensaran a los herederos del flamenco -una viuda y un menor, ambos en difícil posición para plantear la defensa de sus intereses- con los relieves de la parte inferior del retablo que evidentemente no son fruto directo de la gubia del maestro, aunque creemos que fueron labrados mientras dirigía el taller.

Se observan en el retablo unas tres o cuatro manos principales diferentes que guardan relación con el taller de Arnao y los estilos asociados a los distintos retablos en los que intervino. El autor de los relieves del banco utiliza tipos arnaescos -el *Rey Melchor* sigue el modelo del retablo de Agoncillo (La Rioja), por citar un ejemplo- y la forma relativamente sumaria de resolver las figuras y de ejecutar las manos es semejante a la del colaborador de Arnao que se encarga de los relieves con la *Multiplificación de los panes y los peces* en el retablo de Santa María de Palacio o de las imágenes de la *Anunciación* en el retablo de

²⁵ PARRADO DEL OLMO, J. M., “El retablo de Aldeanueva de Ebro”, en FERNÁNDEZ PARDO, F. (dir.), *La escultura en la ruta jacobea...*, p. 248.

²⁶ RUIZ-NAVARRO, J., *Arnao de Bruselas...*, pp. 31-32; MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, T. I, Madrid, 1975, p. 56; BARRIO LOZA, J. A., *La escultura romanista...*, pp. 248-251; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, pp. 198-199; CRIADO MAINAR, J., *ob. cit.*, pp. 436-437 -es el primero que adjudica los relieves del primer cuerpo al bruselese y niega que las escenas del banco sean de la mano de Arnao pues estos relieves están muy lejos de lo que había hecho en la capilla de San Bernardo de Veruela (Zaragoza) y en la Seo zaragozana durante los años inmediatamente anteriores-; BARRÓN GARCÍA, A. A., “Juan Fernández de Vallejo...”, p. 255 -apunta a Pedro de Arbulo como autor de la Asunción-; PARRADO DEL OLMO, J. M., *ob. cit.*, pp. 241-248 -con un original estudio de las figuras romanistas del retablo-; FERNÁNDEZ PARDO, F., “Arnao de Bruselas...”, pp. 69-72; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., “La escultura del Renacimiento...”, p. 238; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo...*, pp. 78, 236-239 y CD p. 438 -señala que Fernández de Vallejo y Pedro de Arbulo habrían sido llamados por Arnao de Bruselas para acabar el retablo de Aldeanueva, pero no indica fuente documental-; VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, pp. 85-86, nota 70- defiende la participación de Juan Fernández de Vallejo-; GUTIÉRREZ SAINZ, M. P., *El retablo de Aldeanueva de Ebro (La Rioja)*, Logroño, 2012.

Elvillar de Álava. En el resto del retablo se vuelven a encontrar composiciones usadas por el bruselense; así, en la Virgen de la escena de *Pentecostés* o en la figura del Cristo caído en el *Camino del Calvario*, que vuelve a asemejarse a la empleada en el retablo de Agoncillo para el mismo tema.

Algunas figuras del retablo de Aldeanueva ofrecen rostros anchos y mandíbulas marcadas, que pueden pertenecer a un artífice que colabora tanto con Arnao como con Andrés de Araoz. Nos referimos a algunas figuras visibles en las historias de la vida de San Bartolomé y a otras del relieve con el *Camino del Calvario*. Aunque lo más relevante, a nuestro parecer, es que, a excepción del banco y de la figura de *San Bartolomé*, se advierte la mano de Juan Fernández de Vallejo con mayor o menor intensidad. Son tantas las figuras que podría ser que colaborara en el taller antes del fallecimiento del bruselense o que deseara rentabilizar pronto la inversión realizada en la adquisición del obrador diez u once meses antes. A Vallejo le ha de corresponder la *Asunción* (fig. 4), plenamente romanista y sin ningún precedente en la zona ya que la de Briviesca se compuso con posterioridad a 1566, por lo que únicamente se puede parangonar con la del retablo mayor de Astorga.



Fig. 4. *La Asunción*.
Detalle del retablo mayor
Juan Fernández de Vallejo.
1564-1565.
Iglesia de San Bartolomé.
Aldeanueva de Ebro (La Rioja).

Como, con seguridad, no estaba prevista en la traza, el Abad y el Mayordomo solicitaron una visura especial de esta composición, que fue calificada por los tasadores como “muy buena y perfeta y de mano de los mejores oficiales que ay en este Reino”, aunque tuvieron que transigir con que se añadieran alitas a los ángeles que rodean a María. El *Calvario* sigue la composición de Arnao para el trascoro de la Seo de Zaragoza²⁷ y la excelente figura de Cristo hubo de salir de la gubia de Fernández de Vallejo. También consideramos suyas las imágenes de *San Juan Bautista* y *Moisés*, los soberbios *Apóstoles* de la polsera, que evocan los grabados de *San Felipe* y *San Mateo* abiertos por Raimondi a partir de dibujos de Rafael, la escena de la *Visitación* -con figuras de noble majestad- y algunas imágenes de la *Quinta Angustia* donde el apóstol San Juan adopta la pose del David de Miguel Ángel y las figuras principales siguen grabados hechos a partir de la *Pietà* del Vaticano. Participa igualmente en los magníficos relieves del primer cuerpo e, incluso, ha de ser idea suya romper la línea del entablamento en la caja de la *Asunción*, animar el retablo y disponer niños desnudos afrontados que aquí ocupan los pedestales del cuerpo dedicado a la *Asunción*, pues no hay posibilidad de acomodarlos sobre las vertientes de frontones como hará en Lanciego. La dirección de Juan Fernández de Vallejo en el taller logroñés y su interés en la obra ayuda a comprender la elección y confianza de Pedro de Troas en la tasación de López de Gámiz, ya que Vallejo y el mirandés se conocían.

El retablo de Aldeanueva es la primera obra romanista de Juan Fernández de Vallejo como autor independiente, aunque se vio obligado a desplegar la escultura en la cuadrícula de un retablo manierista. En el retablo mayor de Lanciego considera las trazas del taller e incorpora algunos elementos de ellas a una traza que, en lo esencial, es nueva (fig. 5). La adquisición del obrador de Arnao por Fernández de Vallejo documenta la relación que había sido establecida²⁸ entre el retablo de Lanciego y los retablos de Santa María de Palacio y Aldeanueva. Del retablo de Santa María de Palacio recoge el peso que se otorga a la calle central, la presencia de las figuras de *Adán* y *Eva* en el banco y la disposi-

²⁷ Además de la obra del trascoro zaragozano interesa considerar los trabajos de la capilla de San Bernardo en el monasterio de Veruela cuyo retablo se muestra en la parroquia de Vera de Moncayo (Zaragoza). Los relieves de este retablo guardan alguna semejanza con los que se dedican a la vida de San Bartolomé en Aldeanueva. Véase CRIADO MAINAR, J., “La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos”, *Turiaso*, VI (1985), pp. 251-283; ID., *Las artes plásticas...*, pp. 212-221 y 262-271; ID., “Arnao de Bruselas”, en *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, 1993, pp. 178-180 y 334; ID., “El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo XVI (1555-1608)”, en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, p. 282; MORTE GARCÍA, C., “Arnao de Bruselas en Aragón”, en FERNÁNDEZ PARDO, F. (dir), *La escultura en la ruta jacobea...*, pp. 207-239.

²⁸ BARRIO LOZA, J. A., *ob. cit.*, pp. 149 y ss; BARRÓN GARCÍA, A. A., “Juan Fernández de Vallejo...”, pp. 339-356; MATEO PÉREZ, A., “Lanciego. Retablo mayor de San Acisclo y Santa Victoria”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Erretaulak-Retablos*, t. II, Bilbao, 2001, pp. 673-678; VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, p. 294.

ción de la caja del *Calvario* que se yergue por encima de las columnas y del entablamento del último cuerpo, y que es sostenida por niños tenantes tal como había utilizado en el retablo de Aldeanueva de Ebro. Documentado Fernández de Vallejo desde 1567 en Lanciego, su retablo mayor, concluido en septiembre de 1569, es uno de los primeros que se levantan en el reino de Castilla según el modelo escultórico y arquitectónico que introdujo el pintor Gaspar Becerra en Astorga.



Fig. 5. *Retablo mayor*. Juan Fernández de Vallejo. 1567-1569.
Iglesia de San Acisclo y Santa Victoria. Lanciego (Álava).

El retablo de Estavillo (fig. 6) fue contratado por Pedro López de Gámiz en 1564, pero se concluyó con posterioridad a agosto de 1572²⁹. La traza guarda un fuerte parecido con la del retablo de Santa María de Palacio y, aunque la documentación no lo ha confirmado, ha de estar por detrás la mano de Juan Fernández de Vallejo, “escultor y arquitecto” que se haría con las trazas de Arnao de Bruselas al comprar el taller. En la mazonería del banco se observó muy pronto³⁰ que los frisos decorativos estaban relacionados con el adorno desplegado en el retablo de Santo Domingo de la Calzada que llevaron a Logroño los artistas calceatenses. Al servicio de Gámiz en Briviesca trabajó Enrique de Drués, vecino de Santo Domingo, que igualmente colaboró con Vallejo en Lanciego y puede ser el ejecutante de los frisos ornamentales del banco de Estavillo, pues está documentado en este lugar en 1567³¹. Los relieves del ático con la *Entrada en Jerusalén* y el *Camino del Calvario* fueron labrados por Antonio de Elejalde, como ha señalado Vasallo³². Elejalde los talló en el obrador de Diego Guillén para el retablo de Santa Clara de Briviesca, pero fueron desechados por el Provisor de las obras del Convento y López de Gámiz los aprovechó en el retablo de Estavillo.

Los demás relieves son de carácter romanista y se deben a varias manos de oficiales, aunque algunas figuras de bulto han de ser obra de Juan Fernández de Vallejo. Así, la *Asunción* es muy semejante a las de los retablos de Sorzano y Lagunilla, aunque ésta última es de fecha posterior, y la imagen de *San Sebastián* se repite a menor escala en Lagunilla.

²⁹ BARRÓN GARCÍA, A. A., “El retablo de Santa Clara...”, p. 255. La relación del retablo de Estavillo con el de Lanciego y Santa María de Palacio en BARRÓN GARCÍA, A. A., “Juan Fernández de Vallejo...”, pp. 343-344. Para este retablo véase, ANDRÉS ORDAX, S., “El escultor Pedro López de Gámiz”, *Goya*, 129 (1975), pp. 161-162; ID., *La escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*, Valladolid, 1984, p. 27; Díez JAVIZ, C., *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI*, Miranda de Ebro, 1985, pp. 120-130; MATEO PÉREZ, A., “Estavillo. Retablo mayor de San Martín”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Erretaulak-Retablos...*, pp. 666-672; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J., “Las artes del Renacimiento”, en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, t. X: *Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, 2011, pp. 107-108; VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Parroquia de San Martín de Tours [Estavillo]”, en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria...*, pp. 338-340; VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, p. 187.

³⁰ ANDRÉS ORDAX, S., “El escultor Pedro...”, pp. 161-162; ID., *El foco de escultura...*, p. 27.

³¹ El 18 de julio de 1567 Drués tasó el retablo de la Concepción de la capilla de Hernán Sáenz de Asteguieta en Estavillo. Lo había contratado en 1565 Francisco de Ayala I. Al mismo tiempo, residía en Estavillo Juan de Aguirre, ensamblador de Logroño, que seguramente trabajaba en el retablo mayor junto a Drués y había colaborado en el asiento del retablo de la Concepción; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Nuevas luces...”, p. 322.

³² VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, p. 187.



Fig. 6. *Retablo mayor*. Pedro López de Gámiz y Juan Fernández de Vallejo. 1564-1572. Iglesia de San Martín. Estavillo (Álava).

El parecido es todavía mayor si se comparan las imágenes de *San Martín* de Estavillo y de Berganzo (fig. 7a y 7b), prácticamente iguales³³. Tampoco descartamos que Pedro de Arbulo haya intervenido en las imágenes de *San Pedro*, *San Pablo* y los *Apóstoles* del banco.

³³ Destacan esta igualdad, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURI, J. J., “Las artes del Renacimiento...”, p. 108; VÉLEZ CHAURI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Parroquia de San Martín...”, p. 339.



Fig. 7a. *San Martín*. Juan Fernández de Vallejo. Hacia 1572. Retablo mayor de la iglesia de Estavillo (Álava).



Fig. 7b. *San Martín*. Juan Fernández de Vallejo. Hacia 1572. Retablo mayor de la iglesia de Berganzo (Álava).

En 1572 Vallejo conocía con precisión el proceso constructivo del retablo de Estavillo: cuando declara qué obras había realizado López de Gámiz ofrece una relación muy precisa de todas ellas y concluye que “para el lugar destavilla [por Estavillo] [ha realizado] otro retablo que esta hecho mas de la mitad del”³⁴. Otro indicio de la colaboración de Vallejo con López de Gámiz es que en agosto de 1572 se encuentren junto a Fernández de Vallejo en Laño, en el condado de Treviño, Domingo de Zumarán que había sido aprendiz de Gámiz durante un año y le había servido como oficial durante otros dos, y Antonio Martínez de Rueda, aprendiz en Briviesca con Juan de Anchieta y oficial de Gámiz cuando Anchieta abandona Briviesca e inicia su andadura independiente³⁵.

³⁴ ARCHVa, Pleitos Civiles, Zarandona y Walls, (F), caja 3114.1; VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, p. 410 ofrece una transcripción ligeramente distinta. Otros dos declarantes en este pleito también se refieren al retablo de Estavillo como una de las obras de López de Gámiz cuando afirman que Pedro de Arbulo “en el lugar de Vallarta, e de Jumeda [por Zuñeda] e de Bardauri e destavilla [por Estavillo] a hecho otros retablos”; Juan de Carranza el Mozo lo recoge como “Santavillio”. El cuaderno donde se conservan las declaraciones es un resumen de los abogados y contiene numerosos errores de transcripción, como el nombre de Pedro de Arbulo, que es citado como Pedro de Argüello

³⁵ VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, pp. 370, 391, 415 y 430.

Más adelante, en 1580 López de Gámiz y Vallejo acompañaron -a la manera de un apadrinamiento- a Diego de Marquina, oficial de Gámiz, cuando ofreció una rebaja para la hechura del retablo mayor de Pangua (Álava) que se había adjudicado previamente a Esteban de Velasco³⁶.

Fernández de Vallejo fue el primer declarante en la probanza de López de Gámiz presentada en agosto de 1572. Con anterioridad, el 3 de marzo de 1570, aparece como testigo -junto a Pedro del Cerro y Domingo de Zumarán, criados del mirandés- en un acto notarial en el que Gámiz y su esposa María de Frías suscriben un censo al quitar a favor de las monjas de Santa Clara de Briviesca³⁷, pues es probable que Vallejo tomara un considerable protagonismo -no documentado- en la obra del retablo de Briviesca una vez que Anchieta se traslada a Aragón.

Se ha destacado la relación de López de Gámiz con artífices riojanos herederos del taller de Arnao de Bruselas³⁸ y el relativo parecido que guarda el retablo de Santa Clara de Briviesca con el mayor de Santo Domingo de la Calzada, obra de Damián Forment y colaboradores³⁹: las calles y entrecalles se disponen de forma análoga y por ello la volumetría general de ambos retablos se asemeja; además, el retablo de Briviesca se levanta sobre banco pétreo con relieves, como sucede en el retablo calceatense, algo que no es habitual en la retablística castellana, y, por último, ambos retablos coinciden en el remate de figuras al aire⁴⁰. Cuando Gámiz se hizo cargo de las obras de Santa Clara, aparte de Juan

³⁶ Marquina había trabajado al servicio de Gámiz en Briviesca. En Pangua Velasco se quedó con la obra del retablo tras acordar con los otros tres artistas una compensación de 500 reales; VÉLEZ CHAURRI, J. J. y Díez JAVIZ, C., “El escultor romanista Esteban de Velasco en Pangua”, *López de Gámiz*, VII-VIII (1985), p. 26-27 y 30; VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Parroquia de San Cornelio y San Cipriano [Pangua]”, en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria...*, p. 445.

³⁷ El censo anual era de 8.036 maravedís, a pagar cada uno de enero desde 1571, que “bos bendemos e nuevamente cargamos e constituymos por rraçon de ciento e doze myll e quinientos maravedis que por ellos nos distes e pagastes por mano de Bernaldo Trincado probisor del ospital de Nuestra Señora del Rosario desta dicha villa que los pago por mandado del muy excelente señor don Ynigo Fernandez de Belasco condestable de Castilla para en quenta de los reditos que su muy excelente senoria manda comprar para los alimentos de bos las dichas señoras adbadesas monjas e conbento del dicho monesterio de los quatro quentos e quatrocientas myll maravedis que se sacan de los juros que para el dicho espital dexo la muy yllustre señora doña Mencía de Belasco”; ARCHVa, Pleitos Civiles, Zarandona y Balboa, (Olv), caja 1989.6; también se reproduce en ARCHVa, Pleitos Civiles, Quevedo, (F), caja 1170.6.

³⁸ BARRÓN GARCÍA, A. A., “Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense”, en AZOFRA, E. (coord.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Salamanca, 2009, p. 171, nota 73. Se relaciona a Hernando de Lubiano, Enrique de Drués y Juan Fernández de Vallejo, aunque este último no es seguro que participara directamente pues únicamente se le menciona como tasador en el pleito de Santa Clara de Briviesca.

³⁹ BARRÓN GARCÍA, A. A., “El retablo de Santa Clara...”, p. 251; ID., “Espacios funerarios...”, pp. 170-171; FERNÁNDEZ PARDO, F., “Arnao de Bruselas...”, p. 89.

⁴⁰ En la actualidad el retablo de Santo Domingo de la Calzada carece de *Crucificado* en el remate pues por problemas estructurales se bajaron varias figuras del remate y se dispusieron en

de Anchieta, le ayudaron a asentar lo realizado Mateo de Murga y Diego de Marquina -ambos criados de Guillén-, Enrique de Drués -relacionado con Fernández de Vallejo al menos desde 1567- y Hernando de Lubiano, que había sido aprendiz con Arnao de Bruselas⁴¹ y seguramente seguía vinculado al taller de Logroño adquirido por Vallejo.

Fernández de Vallejo conocía a Gámiz de sus años de formación en Valladolid y ambos mantenían cierta amistad, pues Vallejo declaró en el juicio por el retablo de Santa Clara⁴² que varias veces había visitado a López de Gámiz y a los oficiales de su taller en Briviesca, aunque no se sabe de obras contratadas por Vallejo entre 1566 y 1572 en esta zona que le obligaran a emprender el viaje, como no fueran las que Gámiz tenía encomendadas. En Briviesca defiendo los intereses de Gámiz apasionadamente y demuestra conocer las obras que había realizado con absoluta precisión. Los provisos de las obras del hospital y convento de Santa Clara de Briviesca pretendieron demostrar que los tasadores propuestos por Gámiz eran criados, oficiales y artífices vinculados al mirandés y preguntaron específicamente si, entre otros, el logroñés había sido criado u oficial de Gámiz. Juan Fernández de Vallejo había declarado que no había trabajado en el retablo y los escultores vallisoletanos que testificaron contra Gámiz -Juan de Juni, Isaac de Juni y Juan de Salamanca- declararon que conocían a Vallejo, que era buen escultor pero no sabían ni habían oído decir que hubiese servido al mirandés, aunque Juan de Juni dijo que “cosa publica es que se ofrecen obras que an hecho algunos de los susodichos y a hecho el dicho Gámiz” y que se tasan las obras unos a otros⁴³. Hemos defendido la participación de Vallejo en el retablo de Estavillo y otro tanto debió de ocurrir con el sepulcro del canónigo toledano Cebrián de Ibarra en Ojacastró (La Rioja)⁴⁴ pues, aunque fue contratado por López de Gámiz, pudieron realizarlo Fernández

el coro; BARRÓN GARCÍA, A. A., “Espacios funerarios...”, pp. 153-155; ID., “Martín de la Haya, tracista y arquitecto”, *BSAA arte*, LXXIV (2008), p. 124. Los retablos de San Vicente de la Sonsierra y de Ábalos (La Rioja) permiten recrear el remate del retablo de Damián Forment en Santo Domingo de la Calzada.

⁴¹ GOICOECHEA, C., “Aspectos de la vida logroñesa en el siglo XVI”, *Berceo*, 64 (1962), p. 273. El 4 de abril de 1555 Hernando de Lubiano, hijo de Juan de Lubiano, pintor difunto, pide curador para poderse asentar como aprendiz con Arnao de Bruselas. Criado Mainar sugiere que puede corresponder con un Hernando que está presente en 1558 en la prórroga que le conceden a Bruselas para formalizar su examen de capacitación en Zaragoza; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, p. 434.

⁴² VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, p. 373.

⁴³ *Id.*, p. 430.

⁴⁴ BARRÓN GARCÍA, A. A., “Espacios funerarios...”, p. 200. En la tumba del licenciado Ibarra parece haberse empleado un grabado del segundo templo de Júpiter en el Capitolio de Roma -BOORSCH, S. y SPIKE, J. (ed), *The Illustrated Bartsch. 28. Italian masters of the sixteenth century*, New York, 1985, p. 74- y el dibujo de la séptima “porte delicate” del libro extraordinario de Serlio; SERLIO, S., *Extraordinario libro di architettura*, Venetia, appresso Giovambattista & Marchio Sessa fratelli, 1560.

de Vallejo y Pedro de Arbulo, quienes estaban asociados. La figura del orante tiene un acabado somero, pero recuerda la postura de Pedro Sáenz de Ircio en Briones, obra de Arbulo. Además, en esos años era clérigo de Ojacastro Andrés de Villegas, tío de Ana de Romerino, esposa de Pedro de Arbulo⁴⁵.

Diego Guillén contrató el retablo de Santa Clara de Briviesca (fig. 8) el 6 de mayo de 1559⁴⁶ y de las cláusulas del contrato se deduce que la traza ofrecida no era muy distinta de la forma del retablo de Salas de los Infantes (Burgos)⁴⁷, aunque estaba obligado a adaptarla al ochavo de la capilla.



Fig. 8. *Retablo mayor*. Pedro López de Gámiz y colaboradores. 1566-1571. Convento de Santa Clara. Briviesca (Burgos).

⁴⁵ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo...*, pp. 439-440 del CD. A Arbulo y Vallejo se adjudica el sepulcro de Lope Ortiz de Samaniego e Isabel de Vallejo en la catedral de Santo Domingo de la Calzada -BARRÓN GARCÍA, A. A., "Espacios funerarios...", p. 200- y es posible que sean autores de los yacientes de Francisco de Peciña, Catalina de Molina y su hija en la capilla que Pedro de Rasines les levantó; el alcalde Peciña había testado en diciembre de 1554 y su esposa falleció a finales de 1567.

⁴⁶ VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, pp. 192-194 y 357-359.

⁴⁷ Sobre Diego Guillén, BARRÓN GARCÍA, A. A. y RUIZ DE LA CUESTA BRAVO, M. P., "Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565), *Artigrama*, 10 (1993), pp. 235-272.

Según declararon el pintor Juan de la Secada, cuñado de Guillén, y el criado de éste, Antonio de Elejalde, que acabó casado con su viuda, la única modificación de Guillén al plan aprobado fue la colocación de dos grandes columnas ovaladas que tenían los tercios superiores estriados y cerraban el retablo por los lados. Estos testigos y el pintor Diego de Torres, hermano de Guillén y tutor de sus hijos, señalaron que Guillén había dejado terminado el primer banco y casi concluido el segundo. Sin embargo manifestaron que faltaban algunas piezas: la *Entrada a Jerusalén* y el *Camino del Calvario* que Elejalde había labrado y Gámiz colocó en Estavillo, y la caja del *Árbol de Jesé* que Guillén había sustituido por otra mayor⁴⁸. Tampoco aparecen en el banco actual del retablo los tondos con *Evangelistas* señalados en el contrato de 1559 que, por su descripción, serían semejantes a los de Salas de los Infantes.

Juan de Anchieta reconoció que en el proceso de mejora de los dos bancos inferiores se pusieron más cajas y de mayor tamaño y altura, que “fue quitando y poniendo cosas como convenian para el ornato y perficion del dicho retablo” y que, como consecuencia de este proceso de completa renovación, los añadidos son de tal naturaleza que en el banco y primer cuerpo -los bancos que en principio había dejado casi acabados Guillén- se muestran algunas de las mejores obras de Anchieta, que es el responsable de la escultura más sobresaliente del retablo⁴⁹, pues añadió las figuras de *Adán y Eva*, el *Lavatorio*, la *Cena*, *San Francisco* y *San Jerónimo*. El resultado coincide en la iconografía elegida con la del retablo de Agoncillo, mientras que la disposición girada de las columnas concuerda con la del retablo de Alberite.

⁴⁸ VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*, pp. 388-389 y 416-419. Juan de Anchieta declaró que Gonzalo Baca, provisor de las obras, prefirió las escenas de la *Última Cena* y el *Lavatorio* -que le habrían sido mostradas como alternativa- a los relieves realizados por Elejalde; *Id.*, p. 378.

⁴⁹ Sobre Juan de Anchieta señalamos las últimas publicaciones: REDONDO CANTERA, M. J., “El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta”, en *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, t. I, Santiago de Compostela, 2003, pp. 481-497; CRIADO MAINAR, J., “La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa”, *BMI-CA*, LXXVIII-LXXIX (1999), pp. 309-317; ID., “Estudio histórico-artístico”, en *La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 2004, pp. 11-119; GARCÍA GAINZA, M. C., *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, 2008; y VASALLO TORANZO, L., *Juan de Anchieta...*