

La Escultura renacentista en Navarra y su área de influencia

(Renaissance sculpture in Navarre and its area of influence)

García Gainza, María Concepción
Universidad de Navarra
Fac. de Filosofía y Letras. Dpto. de Historia del Arte
Campus Universitario
31080 Iruñea

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 57-72]

Se estudia el desarrollo de la escultura navarra del siglo XVI en dos fases. La primera fase renacentista (1517-1563) se caracteriza por la disparidad de lenguajes y la actividad de maestros extranjeros, franceses y flamencos principalmente. La escultura navarra se ve sometida a una doble influencia aragonesa y riojana. En la segunda fase, la escultura del período contrarreformista, se aprecia un cambio en el concepto de la imagen religiosa y su función, derivado del Concilio de Trento. Se produce ahora un auge de esta escuela escultórica y Navarra se va a convertir en centro difusor del romanismo por La Rioja, Aragón y País Vasco.

Palabras Clave: Escultura. Renacimiento. Navarra. Influencias. Maestros extranjeros. Focos escultóricos. Juan de Anchieta.

Nafarroako eskulturaren garapena bi alditan aztertzen da. Lehen Berpizkundeko aldiak (1517-1563) hizkuntzen desberdintasuna du ezaugarri nagusia, bertan maisu arrotzek lan egiten baitute, frantsesak eta flamendarrak bereziki. Aragoiko eta Errioxako eragina jasaten du nafar eskulturak. Bigarren aldian, Kontrarreforma aldiko eskulturari dagokionez, aldaketa bat gertatzen da irudi erlijiosoaren kontzeptuaz eta funtzioaz, Trentoko Kontziliotik datorrena. Orduan eskultura eskola horrek gorakada handia izan zuen eta Nafarroa erromanismoaren gune hedatzailea bilakatu zen Errioxa, Aragoi eta Euskal Herriari dagokienez.

Giltz-Hitzak: Eskultura. Berpizkundera. Nafarroa. Eraginak. Kanpoko maisuak. Eskultura fokoak. Juan de Anchieta.

On étudie le développement de la sculpture en Navarre au XVIème siècle en deux phases. La première phase de la Renaissance (1517-1563) est caractérisée par la disparité des langues et l'activité de maîtres étrangers, principalement français et flamands. La sculpture de Navarre reste soumise à une double influence de l'Aragon et de la Rioja. Dans la deuxième phase la sculpture de la période contreréformiste, on apprécie un changement dans le concept de l'image religieuse et sa fonction, découlant du Concile de Trente. Il se produit maintenant un essor de cette école de sculpture et Navarre va devenir le centre diffuseur du romanisme dans la Rioja, Aragon et le Pays Basque.

Mots Clés: Sculpture. Renaissance. Navarre. Influences. Maîtres étrangers. Centres sculptoriques. Juan de Anchieta.

El desarrollo de la escultura navarra renacentista que puede trazarse tras los estudios y aportaciones de los últimos cincuenta o sesenta años presenta dos periodos bien diferenciados y definidos¹. El gran hecho histórico religioso de la Contrarreforma propiciará un cambio de las directrices emanadas por la Iglesia, en lo que a la imagen religiosa se refiere, que motivarán el final de la primera fase y el comienzo de una nueva que afectará no sólo a este sector de escultura regional, sino a toda la escultura española y aún más a todo el arte del siglo XVI en general.

La escultura navarra de la primera fase puede fecharse entre 1517 aproximadamente, momento en que empiezan a percibirse los primeros brotes renacentistas y 1563, fecha en la que según se percibe en la documentación, comienzan a ponerse en práctica las primeras directrices del Concilio de Trento, sobre todo en relación con la prohibición del grutesco. El panorama que ofrece la escultura en estas cinco décadas es complejo al estar la escuela navarra, a la que tan brillante futuro le esperaba, todavía en formación, sometida a distintas influencias y en manos de maestros venidos de fuera, franceses en su mayor parte y también flamencos, los cuales van a desempeñar una función clave en la introducción de las nuevas corrientes artísticas en el reino navarro. La unión de Navarra a Castilla en 1512 facilitó la libre circulación de maestros de un reino a otro con la consiguiente propagación de las modas artísticas. Esta apertura de Navarra a los reinos vecinos fue también propiciada, sobre todo en lo tocante al arte religioso, al pertenecer parte de su territorio a las diócesis de Tudela-Tarazona y de Calahorra y la Calzada, con lo que esto significa en la promoción de empresas artísticas paralelas y en el trabajo de los mismos maestros a un lado y a otro de las fronteras de los reinos de Aragón y Navarra.

LA INFLUENCIA ARAGONESA

Debido a estas razones las relaciones con el renacimiento aragonés serán estrechas y tempranas. Del importante foco de humanismo de Zaragoza y en menor medida del foco secundario de Tarazona, procederán los maestros introductores del primer Renacimiento en Navarra. La ciudad de Tudela, mucho antes que Pamplona, la capital del reino, contará también con un pequeño foco de humanismo constituido a semejanza del de Tarazona. Finalmente, las tierras de Sangüesa fronterizas con Huesca, van a ser zona de paso de artistas e influencias en uno y otro sentido a lo largo de todo el siglo XVI.

Una relación muy estrecha entre Navarra y Aragón se va a establecer a través de los aprendizajes realizados por jóvenes navarros o procedentes de Navarra, junto a los maestros aragoneses, buena prueba de la atracción que éstos ejercían entre los que querían iniciarse en el oficio. Ejemplos significativos de esta situación son los casos de Martín de Algorria, vecino de Pamplona, puesto de aprendiz con el escultor Luis Penoto en 1500, Hernando de Arce con Damián Forment en 1514, Miguel Martínez de Cascante y Andrés de

1. La bibliografía básica para este tema puede encontrarse en: T. BIURRUN, *La escultura y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona 1935, J.E. URANGA GALDIANO, *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, 1947. J.R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro*. b) *Escultura*. Pamplona, 1949. G. WEISE, *Die Plastik aus sieben der Renaissance un des Frühbarock in Nördlichen Spanien*, 2 vols., Tübingen, 1959. M.C. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra. Discipulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, 1969 (2ª ed. 1986). *Renacimiento. Escultura III* en Historia del Arte Hispánico. Madrid 1980. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental de Navarra*, 9 vols. Pamplona 1980-1997. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI, *Contribución del taller de Puente la Reina a la imaginería del siglo XVI*. Primer Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana. Anejo 11, 1988, pp. 161-170. *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1987. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI y J.J. VELEZ CHAURRI, *López de Gamiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño*. Príncipe de Viana, 1988, pp. 477-534.

Gaztelu de Tudela con Juan de Moreto en 1521 y 1531 respectivamente, y Juan de Beauves y Juan de Arce de Villava con Gabriel Joly en 1533². Concluido el aprendizaje, algunos de ellos van a desarrollar su actividad en Navarra y a difundir los diseños y formas aprendidas en Aragón. El balance de estos datos y el análisis de las obras permite concluir que son los círculos de Gabriel Joly y Juan de Moreto, los de mayor influencia, entre los aragoneses, en la escultura navarra del Renacimiento. Un dato más para ilustrar esta afirmación es el encargo a Gabriel Joly de un busto de San Esteban para la iglesia de San Jorge de Tudela que había de seguir el modelo de los bustos y relicarios aragoneses³.

LOS FOCOS ESCULTÓRICOS DE SANGÜESA Y TUDELA

Los dos centros donde se concentran los escultores son las ciudades de Sangüesa y Tudela, ambas situadas en la órbita aragonesa. En Sangüesa se asentaron numerosos escultores algunos de los cuales pasarán a trabajar a Aragón. Este es el caso de Jorge de Flandes, flamenco, vecino de Sangüesa desde 1554 que domina el ambiente escultórico sangüesino hasta 1586. Desde su taller abierto en la Rúa Mayor trabaja para la diócesis de Jaca, en Canfranc y otros puntos y en la propia catedral jacetana en la que hace el retablo de San Jerónimo cuya traza sigue el modelo aragonés. Lo mismo sucede con el retablo mayor de Santa María de Sangüesa, consagrado en 1548, que se atribuía a Jorge de Flandes, aunque hoy se rechaza esta atribución por razones cronológicas⁴. Otros maestros de Sangüesa como Miguel de Casanova, Fermín de Chalarte, Pedro Burdeus o Pedro Pontrubel desarrollarán su actividad en las tierras circundantes a la ciudad y en los valles pirenaicos dando lugar a la construcción de numerosos retablos.

Mayor trascendencia para el desarrollo de la escultura renacentista navarra tuvo la ciudad de Tudela, lugar al que llega el maestro francés Esteban de Obraj, procedente de tierras aragonesas, para ocuparse de la sillería del coro de la catedral. Su construcción se debe a la iniciativa de don Pedro Villalón de Calcena, deán de la seo tudelana que había sido familiar del papa Julio II en Roma⁵. La obra se financió con las rentas capitulares. En la sillería de Tudela (1517-1522) Obraj realizaría una obra gótico flamígera con brotes de italianismo todavía tímidos en la silla del deán –medallones y escudos– y ya más abiertos en el atril y en la reja de madera que cierra el coro⁶. Tras los retablos de Cintruénigo y Burlada ejecutados por Obraj en 1529, siguiendo la traza aragonesa, el renacimiento llega a Pamplona de mano de este artista francés procedente de Aragón, al ocuparse éste de la sillería de la catedral de Pamplona (1539-1541) promovida por el prior Sancho Miguel Garcés de Cascante, también familiar del papa Julio II en Roma. Con esta obra con la que se inicia realmente el foco escultórico de Pamplona triunfa ya plenamente la ornamentación de grutesco a la italiana de la que hay un completísimo repertorio y el relieve de santos de cuerpo entero que ocupan los res-

2. M.C. GARCIA GAINZA, *Relaciones entre Aragón y Navarra en la escultura del siglo XVI*, en "La escultura del Renacimiento en Aragón", Zaragoza, 1993, pp. 139-149.

3. J.R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. b) Escultura*, pp. 33-35

4. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Esteban Obraj y Jorge de Flandes*. Príncipe de Viana, 1983, p. 49. J.C. LABEAGA MENDIOLA, *Noticias de algunos retablos aragoneses del taller de Sangüesa (Navarra)*. El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 1983, pp. 207-221.

5. M. C. GARCIA GAINZA, *El mecenazgo artístico de Don Pedro Villalón de Calcena, Deán de Tudela*. Seminario de Arte Aragonés, XXIII, Zaragoza 1981, pp. 113-120.

6. J.R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. b) Escultura*, pp. 9-31



Sillería del coro de la catedral de Pamplona. Esteban de Obay.

paldos. Son en gran parte responsables de este viraje hacia el renacimiento los colaboradores de Obay como Diego de Mendiguren, Juan Norman, maestro Peraldo, Peti Juan de Melun, Pierres Picart y especialmente Guillén de Holanda, que procedente de talleres castellanos será el ejecutor de las figuras de cuerpo entero⁷. Algo más tarde que Obay, ya al mediar el siglo, otro maestro Domingo de Segura mantendrá viva la relación de Tudela con Aragón que en este caso le viene impuesta por sus clientes. En efecto al contratar el retablo de la iglesia de la Magdalena de Tudela le imponen la condición de seguir la traza de San Felipe Neri de Zaragoza, por tanto un modelo aragonés, obra de Juan Moreto y Juan Picart⁸. En él se utiliza la articulación hornacina y tondo superpuesto, composición de ascendencia florentina que se emplea por primera vez en Aragón en la portada de Santa Engracia de Zaragoza. No falta tampoco el óculo en la calle central destinado a la reserva eucarística,

según el privilegio aragonés pero que en Navarra pierde su función y se ocupa con una escultura del Ecce Homo.

LA INFLUENCIA RIOJANA

Aunque no tan tempranamente como la aragonesa la influencia riojana hará germinar el renacimiento en las tierras fronterizas de Navarra. Del potente foco escultórico riojano creado en torno al retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1537-1540), obra última de Damián Forment y de sus colaboradores Arnao de Bruselas, Juan de Beaugrant, Juan de Liceire y Bernal Forment, etc., procederán los maestros que difundirán por un sector geográfico de Navarra, el llamado "manierismo del movimiento", una compleja combinación del expresivismo de Forment más algunos aportes flamencos, junto a novedades ornamentales⁹.

7. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *El coro de la catedral de Pamplona*, Príncipe de Viana, 1966, pp. 321-325. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI, *La catedral de Pamplona*. T. II. Pamplona 1994, Primer Renacimiento. Sillería de coro, pp. 6-18.

8. J.R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro*. b) *Escultura*, pp. 51-84. J.E. URANGA GALDIANO, *Retablos navarros del Renacimiento*, p. 34.

9. M.C. GARCÍA GAINZA, *El retablo escultórico del Primer Renacimiento en el Arte en Navarra*. Pamplona 1994, pp. 306-320.

Algunos retablos de esta área geográfica navarra manifiestan bien a las claras la influencia de la escultura riojana y en algunos casos se documentan artistas residentes en la Rioja trabajando en obras navarras. Tal es el caso del gran retablo mayor de Mendavia cuya ejecución se atribuye a Francisco Jiménez, al imaginero maese Metelin –su nombre parece francés o flamenco– y a maese Jacques Tomás que residían en Mendavia en 1546¹⁰. En él se desarrolla un programa dedicado a San Juan Bautista que ofrece un estilo relacionado con los círculos riojanos. El friso del primer cuerpo ofrece escenas profanas de temas marinos con figuras desnudas montando tritones, –el thiasos marino– y personajes luchando sobre las aguas inspiradas en el retablo de Santo Domingo de la Calzada.

Vinculación con el foco escultórico riojano se advierte también en dos excelentes retablos de esta zona, el de Genevilla y el de Lapoblación. El primero (1549-1563)

cuya historia conocemos bien fue realizado por Arnao de Bruselas y Andrés de Araoz con la ayuda de varios colaboradores¹¹. El primero es uno de los mejores imagineros de la escultura hispana del Renacimiento. Realizado su aprendizaje con Damián Forment y con taller abierto en Logroño, se va a convertir en el mejor representante del llamado “manierismo del movimiento”¹² que se plasmará en los dos retablos mayores de Alberite y Santa María del Palacio de Logroño y en los relieves y Calvario del trascoro de la Seo de Zaragoza. Buen dibujante y conocedor de la obra de Miguel Angel plasmará sus preocupaciones anatómicas en los cuatro grupos de apóstoles de Genevilla, un prodigio de diseño y expresividad en cada una de sus composiciones. La inspiración italiana se hace patente en la escultura del titular San Esteban, figura bien situada en el espacio que intenta romper la frontalidad. El segundo maestro, Andrés de Araoz, era un escultor guipuzcoano formado probablemente en Burgos, que trabajó ampliamente en el País Vasco, La Rioja y Navarra y residió en Genevilla (1549-1563), en las fechas que se construía el retablo. En éste se creen obras de



Retablo de Genevilla. Arnao de Bruselas.

10. J.E. URANGA GALDIANO, *Retablos Navarros del Renacimiento*, pp. 6, 11, 14, 16, 17 y 18.

11. P.L. ECHEVERRIA GOÑI y A. ORBE SVATTE, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Panorama, nº 19. Pamplona, 1991. Entre los colaboradores se encuentran el burgalés Nicolás de Venero, Diego de Mendiguren que había intervenido en la sillería del coro de Pamplona y Martín Gumet, entre otros.

12. J. RUIZ NAVARRO PÉREZ, *Arnao de Bruselas*. Logroño, 1981.

Araoz las escenas de la vida del protomártir San Esteban que son de estilo más calmado en las que utiliza una perspectiva en altura de gusto arcaizante. En los frisos del retablo se desarrolla una temática profana que completa el discurso cristiano y que encierra la idea de la Inmortalidad del alma como premio a la Virtud. Así se representa el "Thiasos" marino, temas báquicos, el carro de la muerte, etc., en relación con el retablo de Santo Domingo de la Calzada, al igual que en Mendavia. En relación con el retablo de Genevilla está el de la Asunción de Lapoblación que acaba de restaurarse y es obra atribuida con acierto a Arnao de Bruselas¹³. Su escultura de calidad, más uniforme que la de Genevilla, guarda muchos recuerdos de Forment sobre todo en la Piedad y en el Santo Entierro y en las sinuosas figuras en paso de danza de los apóstoles San Andrés y San Bartolomé.

Prescindiendo de otros ejemplos próximos a las obras anteriores, únicamente haré mención de los retablos colaterales de Santa Catalina y de San Jorge de Allo (1555-1575), cuyos autores fueron dos maestros franceses, residentes en Logroño, Juan Mordán y Felipe de Borgoña, llamados a este lugar por otro maestro francés residente en Estella, Pedro de Troas, otra personalidad artística interesante del primer período renacentista. Estos retablos tuvieron como promotor al canónigo de Pamplona Jerónimo de Eguía, de quien dependía la iglesia de Allo¹⁴.

EL FOCO ESCULTÓRICO DE PUENTE LA REINA

Junto a Tudela y Sangüesa, dos centros escultóricos de cierta entidad, conviene mencionar los de Puente la Reina y Pamplona, lugares en los que se asentarán los escultores especialmente en la capital del reino que se configura ahora como centro artístico de cierta importancia. Debemos el conocimiento del foco de Puente la Reina a P. L. Echeverría¹⁵. Situada en un cruce de caminos, abierto a la ruta de peregrinación de la que es jalón inevitable desde los siglos medievales, su prosperidad económica atrajo en el siglo XVI a maestros que encontraron en ella el lugar ideal para vivir y desarrollar su actividad. Desde sus obradores establecidos en Puente la Reina satisfacían la demanda de retablos y otras obras de los pueblos vecinos. A mediados del siglo XVI cuando se impone la moda "del romano" fijan su residencia en Puente la Reina, el entallador francés Guillén o Guillermo Oberón y su hijo Juan, el también entallador Juan de Iturmendi y el pintor Diego Polo, quienes dieron un cierto ambiente artístico a la villa. El motivo del asentamiento de los Oberón en este lugar fue el hacer un retablo para la parroquia de Santiago (1549) del que se conservan algunas esculturas. Son obra de su mano una serie de retablos próximos a Pamplona como el de Sagüés (1547), el mayor de Ubani (1554) y el más destacado el de San Román de Arzoz (1568), obra documentada del maestro que sirve para definir su estilo vacilante entre lo italiano y lo flamenco, como puede apreciarse en el grupo de la Virgen con el Niño entre Santa Ana y Santa Isabel con sus ricas indumentarias de *brioches* o turbantes. Será obra suya el retablo de Belascoain con el hermoso relieve de la Virgen con el Niño y San Juanito.

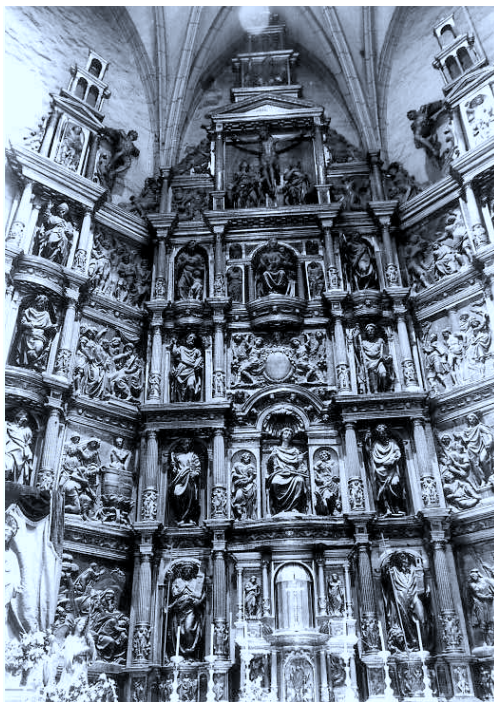
13. J. M. OMEÑACA SANZ, *La recuperación de un patrimonio. Retablo Mayor de la Asunción. Lapoblación (Navarra)*. Pamplona 1997.

14. J. URSUA IRIGOYEN, *Retablos laterales de la iglesia de Allo*, Príncipe de Viana, 1981, p. 11.

15. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI, *Contribución del taller de Puente la Reina a la imaginaria del siglo XVI*.

EL FOCO ESCULTÓRICO DE PAMPLONA

El foco escultórico de Pamplona se configura en la primera mitad del siglo XVI. Parece ser que la construcción de la sillería del coro de la catedral de Pamplona fue un hecho determinante para la formación de este foco que alcanzaría su mayor apogeo en la fase contrarreformista por el impulso dado por los obispos de la sede pamplonesa. La actividad escultórica estará en manos de algunos de los maestros que habían trabajado en la sillería catedralicia o de los hijos de éstos pero, sin duda, las dos personalidades más relevantes de este momento son Miguel de Espinal y Fran Juan de Beauves¹⁶. La actividad del primer imaginero de vecindad itinerante en Pamplona o sus proximidades se vuelca en esta zona geográfica de los alrededores de la capital del reino. Su matrimonio con Catalina de Beauves hace pensar que era cuñado o familiar de Fray Juan de Beauves, con quien probablemente colabora en los retablos de Ochagavía, de ahí la calidad escultórica de este conjunto. El grupo de retablos salidos de su taller –Badostain, Urroz-Villa, Burutain y Ochagavía–, tienen como elemento diferenciador la utilización en el banco de “hermes” o estípites antropomorfos como si fueran el sello del maestro. Pero es el conjunto de retablos de Ochagavía, el mayor y los colaterales de Santiago y Santa Catalina, la obra de más empeño del maestro, también la de cronología más avanzada ya que se contrata en 1574¹⁷, por lo que puede considerarse obra de transición a la fase contrarreformista. Estos retablos tendrían que hacerse ajustándose a las trazas firmadas por Miguel de Espinal y de madera seca y buena, extraída de los montes de Ochagavía y del valle de Salazar. La especificación de los tipos de madera no deja de ser interesante: madera de tilo para los retablos, roble para las sillas del coro y el facistol y pino para los asientos. Los retablos de Ochagavía constituyen uno de los más espléndidos conjuntos del Renacimiento navarro, especialmente por la escultura que alberga debida a Espinal y a Beauves, cuyo incipiente romanismo se descubre en las cuatro figuras de los Padres de la Iglesia, en las escenas en relieve y en las figuras de Santiago y de Santa Catalina, titulares de los colaterales, magníficas por su aplomo y clasicismo.



Ochagavía: Retablo Mayor de San Juan. Miguel de Espinal.

16. M.C. GARCIA GAINZA, *El retablo escultórico del Primer Renacimiento*.

17. M.C. GARCIA GAINZA, *Miguel de Espinal y los retablos de Ochagavía*, Príncipe de Viana, 1967, pp. 339-351.

EL IMAGINERO FRAY JUAN DE BEAUVES

Fray Juan de Beauves (ca. 1522-1592) es, sin duda, una de las personalidades fulgurantes de la escultura del Renacimiento en Navarra. Hijo de Peti Juan de Beauves, un francés establecido en Pamplona que había colaborado con Esteban de Obray en la sillería de la catedral, habría aprendido junto a su padre los rudimientos del oficio. No obstante, para alcanzar el oficio de imaginero, su padre lo mandó a Aragón a realizar el aprendizaje durante cuatro años con otro maestro francés Gabriel Joly, uno de los más destacados escultores activos en tierras aragonesas. El contrato de aprendizaje se firmó el 1 de julio de 1533. Llama la atención de nuevo los numerosos maestros franceses activos en estos reinos, al igual que en el resto de la península y las relaciones profesionales que establecen entre ellos¹⁸. Terminado el aprendizaje, Juan de Beauves regresaría a Pamplona al taller paterno para iniciar más tarde una vida aventurera como ermitaño viviendo en distintas ermitas –de Santa Teodosia de San Vicente de Alava, de San Salvador de Villanueva de Araquil y de San Jorge extramuros de Pamplona– trabajando en soledad, entregado a los furores de su arte. Los documentos le llaman “el fraile” y el se firma como tal, aunque no perteneció a orden regular alguna, su vida itinerante y desarraigada le llevó a residir sucesivamente, conforme surgían los trabajos, en distintas localidades navarras y alavesas como Pamplona, Estella, Lumbier, Huarte Araquil, Ullibarri-Arana, Arruazu, Irañeta, Villanueva de Araquil, Salvatierra de Alava y de nuevo Pamplona. En 1570 fue encarcelado en Logroño por el Santo Oficio acusado de heterodoxia.

Fray Juan de Beauves no acostumbra a contratar obras directamente sino que trabaja en la sombra, en retablos contratados por otros. Trabajó en el taller de Pierres Picart en Salvatierra de Alava, con quien también colabora en el retablo de San Miguel de Estella y en el del Monasterio de Santiago de Pamplona. Allí conoció a Lope de Larrea, importante escultor alavés con quien firmó un contrato de compañía. También colaboró con su cuñado o pariente Miguel de Espinal y con Pedro de Moret, maestros de Pamplona.

Fue un verdadero especialista en imágenes marianas, tanto sedentes como erguidas de rostros dulces rafaelescos como se advierte en los ejemplares de Huarte Araquil, Lumbier (1563) y Esquiroz (1575). También es autor de un tipo de Crucificado de gran corrección anatómica dentro del expresivismo emocional que inspira la imagen religiosa de la época (Otdadía en Alsasua, Huarte Araquil y Zamarce)¹⁹. Dominó también la técnica del relieve para cuya composición se inspiró en grabados del círculo rafaelesco. Así en el pequeño retablo de Unzu (1559), obra atribuida desde siempre al escultor y recientemente documentada como suya²⁰, con una única escena de la Coronación de la Virgen por Cristo entre San Juan Bautista y San Jerónimo bajo la mirada del Padre Eterno toma su inspiración de un grabado del Maestro del Dado (1532-1550), grabador del taller de Marcantonio Raimondi sobre un original de Rafael. La interpretación de Beauves, con algunas variantes respecto al grabado, es excelente con una inclinación hacia las figuras más expresivas, torsionadas y musculosas derivadas de Joly y con gusto por los motivos anecdóticos como los tres libros abiertos ante el espectador. En el retablo de San Juan de Estella (1563), una de las obras en colaboración con Pierres Picart, cuya escultura debía ser según el contrato “de mano del fraile”, el relie-

18. VV.AA., *Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa*, Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Zaragoza 1989, pp. 113-128.

19. M.C. GARCIA GAINZA, *Crucificados del siglo XVI* en “El arte en Navarra”, fascículo 23, 1994.

20. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El imaginero Fray Juan de Beauves*, pp. 161-170.

ve de la Quinta Angustia con un soberbio desnudo del cuerpo de Cristo se inspira en un grabado de Marcantonio Raimondi²¹. Obra también de los dos maestros Picart y Beauves es el retablo mayor del monasterio de Santiago de Pamplona, sufragado por don Francés de Beaumont y doña Beatriz de Icart, patronos de la capilla mayor, cuya hija Beatriz hace entrega en 1570, de 1.300 ducados que fueron pagados cuatro años más tarde a ambos maestros.

Se trata de una cantidad muy elevada, lo que indica la importancia de la obra que fue elogiada por Ponz cuando la visitó hacia 1780. *“El retablo mayor de la iglesia de los P.P. Dominicos es en estilo medio, digno de consideración por sus baxos relieves y cuerpecitos de arquitectura. No es poco que no haya tenido mal paradero, como otros infinitos de esta clase; y del que estuvo amenazado, para poner en su lugar una mamarrachada, como es la arquitectura de los otros retablos”*²². Tres años más tarde que Don Antonio Ponz visitase esta iglesia el retablo fue reformado en su estructura de acuerdo con el gusto barroco²³. Por su abundante obra conservada y estudiada Fray Juan de Beauves puede considerarse el escultor más sobresaliente de un momento de transición del Primer Renacimiento al período de la Contrarreforma.



Quinta Angustia. Retablo Mayor de San Juan de Estella. Fray Juan de Beauves.

Tres años más tarde que Don Antonio Ponz visitase esta iglesia el retablo fue reformado en su estructura de acuerdo con el gusto barroco²³. Por su abundante obra conservada y estudiada Fray Juan de Beauves puede considerarse el escultor más sobresaliente de un momento de transición del Primer Renacimiento al período de la Contrarreforma.

LA ESCULTURA EN EL PERÍODO DE LA CONTRARREFORMA

El Concilio de Trento se ocupó en la última de sus sesiones, la XXV, que tuvo lugar el 3 de diciembre de 1563, de las imágenes sagradas y de cuál había de ser la manera más adecuada y decorosa de presentarlas a los fieles, todo lo cual aparece expresado en *Decreto sobre las imágenes*. Este hecho marca un hito en la evolución del concepto de imagen sacra y en cómo se han de entender a partir de ahora los programas religiosos contenidos en los retablos. En el citado *Decreto* se aconsejaba conservar en los templos las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos a los que debe tributarse honor y veneración, no por ellas mis-

21. M.C. GARCIA GAINZA, *El retablo escultórico del Primer Renacimiento*.

22. A. PONZ, *Viage fuera de España*, tomo II, Madrid, 1792, p. 340.

23. M.C. GARCIA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMENO MARTINEZ DE MORENTIN, J. AZANZA LOPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra V*** Merindad de Pamplona*, Pamplona 1997, pp. 237-242.

mas, sino porque a través de ellas adoramos al mismo Cristo²⁴. Se respondía así al ataque a las imágenes que se habían producido en amplios sectores del protestantismo y en los círculos erasmistas²⁵. La Iglesia, por tanto, iba a servirse del poder persuasivo de las imágenes esculpidas y pintadas para la enseñanza y confirmación de las grandes verdades de la fe. Pero, en cambio, habría que evitar toda superstición en la veneración de las imágenes y presentar éstas sin “lascivia ni provocativa belleza”, esto es, con “decoro”²⁶, tal y como señala el contrarreformista Pacheco en su “Tratado de la Pintura” (1638). También se instaba a quitar todo lo profano de los cuadros religiosos, lo que repercutirá de modo inmediato en la desaparición del grutesco, el motivo ornamental por excelencia de la primera fase renacentista. Un interesante ejemplo de esta situación es el hallado en la documentación navarra, en concepto en el contrato del retablo mayor de San Juan de Estella, fechado en 1563, en el que se dice: “Iten que en todo quanto es la dicha obra donde quiera obiere neçecidad de talla como es en las columnas y frisos y otras parte no puedan poner sino es angeles y serafines y niños con alas y cabezitas y ojas y frutos naturales y no caballos ni bestiones ni brutescos ni otra cosa fuera de lo suso dicho so pena que todo lo que de otra manera se pusiere se quitara de la dicha obra”²⁷.

Los decretos de Trento tuvieron una repercusión inmediata en Navarra, como en el resto de España, donde por Real Cédula de Felipe II (10 de julio de 1564), los decretos tridentinos fueron publicados y admitidos en todas las iglesias de la Diócesis y del Reino²⁸. Regía por estos años la diócesis de Pamplona don Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal (1561-1573), un obispo reformista que trabajó intensamente para aplicar la reforma tridentina para lo que convocó el *Sínodo Diocesano* en 1566 y mandó elaborar un anteproyecto de Constituciones Sinodales, pero diversas dificultades le impidieron cristalizar estas iniciativas²⁹. Su sucesor don Antonio Manrique (1575-1577) convocó de nuevo Sínodo con objeto de aplicar los decretos conciliares. Bajo su episcopado el escultor Juan de Anchieta se avecindó en Pamplona contando probablemente con la protección del obispo e hizo sus primeros retablos en Navarra con el nuevo lenguaje artístico. Pero fue don Pedro Lafuente (1578-1587), típico prelado de la Contrarreforma de carácter enérgico y autoritario, quien redactó finalmente las *Constituciones Sinodales* (1586) que fueron aprobadas con algunas modificaciones en 1590 bajo el episcopado de don Bernardo de Rojas y Sandoval e impresas en Pamplona en 1591³⁰. De los capítulos referentes al arte publiqué un extracto en 1969³¹. Estos hechos supusieron una total renovación en todos los campos que afectó también al arte y a la liturgia. En lo que se refiere a la manera de presentar las imágenes, ésta fue estrictamente controlada por los Veedores del obispado para adecuarla a las normas emanadas del Concilio. Además se impulsa la realización de imágenes de bulto, no vestidas

24. C. SARAVIA, *Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes*. Boletín Seminario Arte y Arqueología. Valladolid, 1960, pp. 129-143.

25. P. MARTINEZ-BURGOS GARCIA, *Idolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, pp. 24-29.

26. Ibidem.

27. J.E. URANGA GALDIANO, *Retablos navarros del Renacimiento*, p. 46.

28. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma tridentina en la Diócesis de Pamplona*, Pamplona, 1946, p. 181.

29. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona. Siglo XVI*, Tomo IV, Pamplona, 1985, p. 562.

30. Ibidem.

sino doradas y estofadas, razón por la que la escultura recibirá durante este período un gran impulso. "Mandamos que tales imágenes se hagan de vulto o talla, doradas y estofadas, y cuando esto no se pueda hazer se aderecen con toda honestidad...".

Esta transformación del concepto y función de la imagen religiosa va a encontrar en el romanismo el ropaje formal adecuado para expresar los ideales de la Contrarreforma. El término romanismo acuñado por Camón Aznar y Weise nos sigue pareciendo válido para referirnos al estilo miguelangelesco surgido en los círculos romanos cuya corrección objetiva, grandiosidad monumental e idealismo clásico-heroico prestaba a la Iglesia su lenguaje formal para la enseñanza y predicación de sus dogmas. Este miguelangelismo introducido en nuestro país por Gaspar Becerra en el retablo de Astorga será el que difunda Juan de Anchieta por Navarra, dando lugar a un período de oro de la escultura de este reino por la calidad de sus retablos y la bondad de sus maestros que va a descollar en el panorama artístico de la España de Felipe II.

JUAN DE ANCHIETA Y EL RETABLO DE ASTORGA

Durante el último cuarto del siglo XVI Navarra se va a convertir en centro propagador e impulsor del romanismo o miguelangelismo por tierras de la Rioja, Aragón, Burgos y País Vasco unificando la escultura de estas regiones. Este hecho se debió en buena parte a la actividad de Juan de Anchieta (ca. 1533-1588), un guipuzcoano natural de Azpeitia como se sabe, llamado a trabajar en todas estas zonas geográficas en las que dejó obras de gran repercusión posterior.

Un problema no del todo aclarado es aquél que se refiere a la formación de este escultor, pues aunque Ceán Bermúdez dice que Juan de Anchieta se había formado en la escuela florentina, cabe poner en duda esta afirmación pues de hecho si se analizan los componentes de su arte, el maestro vasco pudo aprender todo ello sin salir de nuestro país, más aún si se piensa en los repertorios de grabados y en los álbumes de dibujos que manejaban los escultores de su tiempo. Con mayor probabilidad cabe imaginar a nuestro escultor como un muchacho bien dotado de facultades artísticas realizando el aprendizaje en alguno de los acreditados obradores de Valladolid. En un momento inicial de esta fase de formación debió entrar en contacto con Juan de Juni, ya que las elogiosas palabras que el maestro francés dedica a Anchieta en su testamento (1577), implican un conocimiento largo en el tiempo y próximo en la relación que proporciona un aprendizaje o tal vez una oficialía³². La utilización por parte de Anchieta de unos recursos técnicos análogos a los de Juan de Juni y de algunas de sus fórmulas iconográficas parecen confirmar la proximidad al maestro francés quizás desde su época de formación. Además hay datos documentales de la estancia de Anchieta en Valladolid por los menos entre 1564 y 1569 y están documentadas las relaciones del maestro vasco con maestros vallisoletanos del círculo de Juni³³.

31. M.C. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona 1969 (2ª edición corregida 1985).

32. En las palabras de Juan de Juni se advierte también una alta valoración del arte de Anchieta: "... es persona muy perita, hábil y suficiente y de los más esperitos que hay en todo el reino de Castilla para acabar y proseguir la dicha obra (retablo de Medina del Rioseco) a lo que Dios me da a entender, no hay otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra a no ser del dicho Juan de Anchieta, lo cual digo y declaro por descargo de mi conciencia".

33. J.J. MARTIN GONZALEZ, *La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid*. Príncipe de Viana, 1988, pp. 469-476.

La cuestión más problemática se plantea en la relación que el joven Juan de Anchieta pudo tener con el retablo de Astorga entre los años 1558-1560, por lo tanto, en un momento anterior a los últimos hechos reseñados. Entra dentro de lo posible que conociera a Gaspar Becerra en Valladolid e incluso que colaborara con él en el gran retablo astorgano, donde se inicia el miguelangelismo escultórico aunque es preciso reconocer que el nombre de Juan de Anchieta no aparece en la documentación del retablo³⁴. Pero hay un hecho cierto, el tipo de retablo que propagará Juan de Anchieta y que hemos llamado romanista está tanto por su arquitectura como por su escultura y decoración inspirado en el retablo de Astorga³⁵. Analicemos los extremos de esta relación. Se trata de un retablo de gran potencia arquitectónica cuyas estructuras y composición están inspiradas en la arquitectura miguelangelesca. Columnas clásicas sobre ménsulas como en el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, cajas cubiertas alternativamente con frontones curvos y triangulares cuyo uso nos remite al Panteón romano y que Miguel Angel recuperó en su arquitectura, cajas que en Astorga tienen más importancia que los propios órdenes³⁶, mancebos desnudos apoyados sobre los frontones son rasgos del diseño arquitectónico del retablo de Astorga tomados de la arquitectura miguelangelesca. Se trata de una traza adintelada de líneas verticales y horizontales que no da cabida a un arco de medio punto ni siquiera en la calle central y ático que acaba en recto. Pese a la severidad de sus líneas que ha sido alguna vez señalada el retablo leonés no es una máquina desornamentada sino que utiliza motivos decorativos como cartelas de gran tamaño, guirnalda de frutos y ángeles en los tímpanos de los frontones que pertenecen al lenguaje miguelangelesco. Utiliza también en las columnas del primer cuerpo "el rameado", trama vegetal muy tupida que se combina con figuras y otros motivos que nada tiene que ver con el grutesco y cuyo uso se limita al período contrarreformista³⁷. Parece inspirada en una ornamentación grecorromana y aparece en numerosos retablos romanistas.

Estos rasgos arquitectónicos y ornamentales pasarán a los retablos de Juan de Anchieta, de sus discípulos y de su círculo más inmediato que realizarán retablos romanistas entendiéndolo por este término el retablo de filiación astorgana. De ahí el convencimiento de que Juan de Anchieta conocía directamente la gran obra de Gaspar Becerra si no había llegado a colaborar en ella. Al igual que en la traza de los retablos el miguelangelismo afecta también a la concepción de la figura humana de carácter heroico e ideal que se expresa en monumentales anatomías y cuidados estudios del cuerpo humano. El Moisés como varón hercúleo con imponente cabeza barbada, el David, la iconografía de la Piedad, el Cristo Muerto y el Crucificado, la Flagelación y el Resucitado serán los modelos miguelangelescos que Anchieta y los romanistas repetirán hasta el infinito. De todo esto es buen exponente el retablo mayor de Tafalla (1583-1588) considerado como la obra más significativa del romanismo norteño en el que Anchieta sigue el tipo de retablo astorgano introduciendo algunas innovaciones como son un mayor protagonismo concedido a las órdenes columnarios respecto a las cajas³⁸. También la utilización del arco triunfal en la calle mayor y un ático decreciente de complejo diseño repleto de desnudos de jóvenes y niños de musculatura hercúlea que alcanzan un gran resalto. En lo que a la escultura respecta Anchieta maneja un repertorio esencialmente miguelangelesco en tipos, fórmulas y composiciones al que añade algu-

34. M.A. GONZALEZ GARCIA, *Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra*. Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español. Príncipe de Viana. Anejo 10, 1991, pp. 211-215.

35. M.C. GARCIA GAINZA, *El retablo romanista*. Imafronte 1987-89, pp. 85-98.

36. F. MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 606-607.

37. M.C. GARCIA GAINZA, *El retablo romanista*.

nos esquemas de Juan de Juni³⁹. Al igual que en Tafalla en otros retablos navarros de Anchieta como los de Cáseda y Añorbe, Obanos y Aoiz, guipuzcoanos como el de Zumaya, burgaleses como el de las Huelgas de Burgos o los grupos del retablo catedralicio o los propios aragoneses como el retablo de San Miguel de la Seo de Zaragoza o de la Trinidad de la catedral de Jaca, recientemente documentado, Anchieta se muestra como uno de los mejores escultores de fines de siglo, cuya escultura evoluciona desde un manierismo expresivo a un clasicismo por influjo de El Escorial, lugar al que el escultor fue llamado en 1583 para tasar la escultura de San Lorenzo de Juan Bautista Monegro⁴⁰. Esta evolución se percibe en la comparación del Crucificado de la Catedral de Pamplona (1577) y el de Santa María de Tafalla, bastante más clasicista que el anterior en los que el escultor se revela, como artista del Renacimiento, como un excelente conocedor del cuerpo humano.



Retablo Mayor de Santa María de Tafalla. Juan de Anchieta y Pedro González de San Pedro.

Los retablos romanistas sirven de soporte a completos programas contrarreformistas donde se exponen las verdades de la fe y especialmente los dogmas que habían sido atacados por los protestantes como la Eucaristía con programas eucarísticos que se plasman en el sagrario-expositor, María o los santos. Papel fundamental tendrán asignados los apóstoles primeros propagadores de la fe y los santos obispos que alcanzaron la santidad en el cumplimiento de sus deberes episcopales y que ponen de relieve el importante papel que el Concilio había asignado a los prelados a los que había mandado enseñar por medio de imágenes.

38. F. MARIAS, op. cit., pp. 606-607.

39. J. CABEZUDO ASTRAIN, *La obra de Anchieta en Tafalla*, Príncipe de Viana, 1948, pp. 277-287. J. CAMON AZNAR, *El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona, 1943. M.C. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. G. WEISE, *Die Plastik aus sieben der Renaissance un des Frühbarock in Nördlichen Spaniem*. M.A. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, San Sebastián, 1968. J.J. MARTIN GONZALEZ, *La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid*. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI y J.J. VELEZ CHAURRI, *López de Gámiz y Anchieta comparado. Las claves del Romanismo norteño*. M.C. GARCIA GAINZA, *El escultor Juan de Anchieta en su cuarto Centenario (1588-1988)*, Príncipe de Viana, 1988, pp. 443-468. M.C. GARCIA GAINZA, *Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte*, Goya, 1988, pp. 132-137. *La obra de Juan de Anchieta en Navarra*, en "El arte en Navarra" fascículo 24, 1994. J. CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*. Tarazona, 1996. J. PLAZAOLA, *Los Anchieta. El músico, el escultor, el santo*. Bilbao, 1997.

40. M.C. GARCIA GAINZA, *El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988)*.

El romanismo o miguelangelismo de filiación astorgana fue difundido por una extensa área por los colaboradores, discípulos y seguidores de Juan de Anchieta imponiéndose en la escultura una uniformidad formal casi absoluta. Otro hecho interesante a tener en cuenta es que son maestros de origen navarro en su mayoría los que mantienen esta actividad escultórica que vienen a sustituir a los franceses o flamencos que trabajaron en el Primer Renacimiento. Estos maestros navarros se agrupan por razones de vecindad en centros como Pamplona, Sangüesa-Lumbier, Estella o Tudela que se convierten ahora en focos escultóricos de desigual importancia. En Pamplona sobresalen los dos discípulos más destacados de Juan de Anchieta y muy próximos en su arte a la de su maestro, Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro. El primero, guipuzcoano de nacimiento trabajará en Navarra en el desaparecido retablo de Cascante y en el de Villanueva de Aézcoa y trasladará luego su actividad a Guipúzcoa donde se le considera el escultor más destacado, del romanismo⁴¹. El retablo de San Vicente de San Sebastián (1593) en colaboración con el navarro Juan de Iriarte en su obra más significativa junto a la conclusión del retablo de Santa



Anunciación. Retablo Mayor de la Catedral de Pamplona. Pedro González de San Pedro.

María de Tolosa que termina a la muerte de Juan de Anchieta. En la misma circunstancia el navarro Pedro González de San Pedro se encargó de concluir el retablo de Santa María de Tafalla. González de San Pedro con taller abierto en Cabredo, en una encrucijada de caminos entre Navarra, Alava y la Rioja permanecerá muy vinculado a Pamplona, donde será el heredero de su maestro y se ocupará de la realización del retablo mayor de la catedral de esta ciudad (1598) y poco después del de la catedral de Calahorra en colaboración con su yerno el también navarro Juan Bazcardo⁴². Otros nombres de escultores se podrían situar aquí como el de Domingo de Lussa. Estos maestros trabajaron ampliamente para la Cuenca de Pamplona y la zona Norte de Navarra. También fueron muy activos y mantuvieron la calidad los maestros de Sangüesa como Nicolás de Berástegui y Juan de Berroeta, autores de la sillería del coro (1587-1594) de la catedral de

41. M.A. ARRAZOLA ECHEVERRIA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*.

42. M.A. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra*, p. 59. Una nueva obra de Juan Bazcardo, la Virgen del Soto de Caparros en M.C. GARCIA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Olite*, Pamplona, pp. 371-389.

Huesca. Este último realizó el retablo de San Pedro el Viejo de Huesca y centró después su actividad en Navarra donde llevó a cabo el retablo de San Salvador de Sangüesa⁴³. Entre los de Lumbier destacan Juan de Huici que llegó hasta Oyarzun para construir el retablo mayor de su parroquia⁴⁴.

En el foco de Estella tuvieron su taller los Troas y los Imberto, ambos descendientes de franceses establecidos en la ciudad en la primera fase renacentista. A los Imberto se les debe magníficos retablos del romanismo navarro como el de Andosilla o Mendigorria, fieles seguidores de los modelos de Anchieta en la traza y en la imaginería⁴⁵. En Tudela el romanismo no prendió con tanta intensidad, aunque la ciudad contó con un intérprete de excepción, Bernal de Gabadi, ayudante de Gaspar Becerra en Astorga y luego colaborador del riojano Pedro de Arbulo, y autor de esculturas de potentes anatomías como el Cristo a la Columna del Carmen de Tudela⁴⁶ o elaboradas imágenes como la Virgen de la Esclavitud⁴⁷. El romanismo, como es sabido, se difundirá ampliamente por el País Vasco que contará también con excelentes escultores como Esteban de Velasco y Lope de Larrea en Alava que habían sido colaboradores de Juan de Anchieta en el retablo de San Miguel de Vitoria, este último autor del retablo de Santa María de Salvatierra⁴⁸, Jerónimo de Larrea y Goizueta en Guipúzcoa⁴⁹, buen cultivador de la imagen exenta y del Crucificado, y en Vizcaya con la figura sobresaliente de Martín Ruiz de Zubiate. También se difundirá por la Rioja formándose la potente escuela del romanismo riojano, estudiada por Barrio Loza⁵⁰ con figuras fundamentales como Juan Fernández de Vallejo y Pedro Arbulo Marguete, “el Miguel Angel riojano” también colaborador de Becerra en Astorga⁵¹. Con menor intensidad el romanismo se propagará por Aragón a raíz de la intervención de Juan de Anchieta ya mencionada, gracias principalmente a la actividad de Juan Miguel de Orliens⁵².

EL CLASICISMO

La construcción del retablo mayor de la catedral de Pamplona en 1598, diez años después de la muerte de Juan de Anchieta, supone la introducción de un nuevo tipo de traza inspirada en la del retablo de El Escorial y en consecuencia el abandono de la traza romanista de origen astorgano que había impuesto el maestro vasco en esta tierra. Tiene esto

43. Ibidem. J.C. LABEAGA MENDIOLA, *El retablo mayor de la parroquia de Santiago (Sangüesa)*. Sociedad de Estudios Vascos. Sección Artes Plásticas y monumentales, nº 5, 1988, pp. 227-248.

44. M.C. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra*, pp. 163-221.

45. Ibidem.

46. J.R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, pp. 85-111. M.A. GONZALEZ GARCIA, *Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra*.

47. C. FERNANDEZ LADREDA y M.C. GARCIA GAINZA, *Salve 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona, 1994.

48. S. ANDRES ORDAX, *La escultura romanista en Alava*, Vitoria, 1973; *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria, 1976.

49. M.A. ARRAZOLA ECHEVERRIA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*.

50. J.A. BARRIO LOZA, *La escultura romanista en la Rioja*. Madrid 1981.

51. M.A. GONZALEZ GARCIA, *Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra*.

52. G.M. BORRAS GUALIS, *Juan Miguel de Orliens y la escultura romanista en Aragón*. Zaragoza, 1980.

lugar por la voluntad del obispo don Antonio Zapata, familiar de Felipe II, quien debió hacerse con el grabado de Pedro Perret del retablo de El Escorial que se editó en 1589. Fue un platero, Velázquez de Medrano, el encargado por el obispo de adaptar la traza del retablo escurialense al espacio de la catedral de Pamplona. La obra la llevaría a cabo un ensamblador de la ciudad, Domingo de Bidarte y el conjunto escultórico Pedro González de San Pedro, quien muestra aquí un romanismo correcto algo enfriado que entona bien con el clasicismo de la traza⁵³. A partir de 1600 y hasta mediados de siglo va a ser esta combinación de traza clasicista y escultura romanista con algunas transformaciones la que va a imperar en la escuela navarra a lo largo de unos decenios en los que abiertamente empieza a declinar su estrella.

53. M.C. GARCIA GAINZA, *Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona*. Lecturas de Historia del Arte, Ephiate, 1992, pp. 111-124.