

López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño*

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI
JOSÉ JAVIER VELEZ CHAURRI

Con motivo del cuatrocientos aniversario del fallecimiento de los dos escultores a los que la crítica especializada reconoce unánimemente como los grandes protagonistas del Romanismo del Norte de la Península, Pedro López de Gámiz y Juan de Anchieta, hemos considerado oportuno dedicarles una monografía comparativa, tanto de su biografía como de su producción de la que se pueden extraer varias de las claves de este estilo heroico. La excepcional coincidencia en las fechas de sus muertes, separadas sólo por siete días en el mes de noviembre de 1588, junto a las de sus nacimientos, 1528 y 1533 respectivamente, justifican por sí mismas el presente estudio.

Ambos artistas cuentan ya con una abundante pero desigual bibliografía que se refiere en unos casos a aspectos documentales y en otros a estilísticos e iconográficos, pero nunca habían sido puntualmente cotejados en sus vidas y obras por distintas causas. Pedro López de Gámiz era un nombre asociado a una gran empresa como fue el retablo de Santa Clara de Briviesca, desconociéndose casi por completo las circunstancias de su vida y del resto de su obra. Los estudios de Andrés Ordax han contribuido a caracterizar el estilo de este escultor en base a nuevas obras documentadas, mientras que su perfil biográfico ha sido sacado a la luz y valorado recientemente por Díez Javiz quien, al mismo tiempo, ha completado exhaustivamente el catálogo de su obra. Las dificultades para una aproximación al escultor Juan de Anchieta venían dadas por lo ingente y disperso de su producción y, al igual que el mirandas, por las grandes lagunas biográficas. Es amplísima la nómina de estudiosos y eruditos que desde 1866 hasta nuestros días se han referido documentalmente a intervenciones del escultor de Azpeitia perfilando el catálogo de su obra en distintas regiones del Norte de España, pero únicamente Camón Aznar, García Gaínza y los estudios complementarios de Arrázola y Andrés Ordax se han referido a aspectos más estilísticos e iconográficos.

* Este trabajo ha sido publicado originalmente por el Instituto Municipal de la Historia de Miranda de Ebro en el n.º XIX de su Boletín «López de Gámiz» con ocasión del «Homenaje a Pedro López de Gámiz en el IV centenario de su muerte» y, por considerarlo una aportación notable a la obra de estos dos grandes escultores romanistas, ha sido solicitado por la Institución «Príncipe de Viana» para, una vez revisado y puesto al día, formar parte de este volumen.

Nuestro estudio tendría ya un valor aunque se limitará a un comentario de ambos artistas en base a lo conocido bibliográficamente pero además hemos querido enriquecerlo con nuevos datos documentales y bibliográficos principalmente referidos al escultor vasco. Las informaciones entresacadas de la indispensable monografía de Pedro López de Gámiz realizada por Diez Javiz, complementadas por los nuevos datos de su intervención en la parroquia de Santa Gadea (Burgos) y la tasación del retablo de Piedramillera, se someten aquí a comparación con las circunstancias biográficas y profesionales de Anchieta.

La faceta humana de Juan de Anchieta se enriquece notablemente con los nuevos datos documentales que aportamos procedentes de los fondos de los Tribunales Reales del Archivo General de Navarra que perfilan las décadas de los setenta y ochenta en la vida del escultor vasco en Pamplona desde su retorno de Castilla. En sus relaciones profesionales revalorizamos los datos que le ponen en relación, tanto en Valladolid como en Pamplona, con el ensamblador también guipuzcoano Blas de Arbizu, con quien debió coincidir en Simancas en la construcción del retablo mayor de la parroquia del Salvador. El catálogo de su obra se enriquece aquí con nuevos datos sobre el contrato de 1584 del retablo de Aoiz, del que tan solo se poseían datos fragmentarios e incorrectos, la intervención inédita hacia 1588 en el desaparecido retablo mayor de Obanos, del que restan algunas imágenes y nuevos datos documentales sobre la intervención de Anchieta en la catedral de Pamplona hacia 1577 que consolidan la identificación realizada por Goñi Gaztambide del Cristo crucificado y el San Jerónimo de la Barbazana como obras salidas de la obra del vasco; además, Ramírez Martínez ha documentado su relación con Fernández de Vallejo en las empresas de Sotes y Navarrete. El Museo de Bellas Artes de Bilbao ha adquirido recientemente un grupo de la Crucifixión que, procedente de una casa privada de Azpeitia, se encuentra firmado por Anchieta. Finalmente, aportamos en este artículo por vez primera la tasación de la obra ejecutada por Juan de Anchieta en el retablo mayor de Tafalla por Diego de Marquina y Fernández de Vallejo en 1589 y una nueva estimación del propio artista guipuzcoano en el retablo mayor de Beizama en 1588. Especialmente relevante nos parece su presencia en 1583 en El Escorial para la tasación de la monumental estatua de San Lorenzo que preside su fachada, en dato suministrado por Pórtela Sandoval.

Nuestro trabajo se articula en tres apartados, aspectos biográficos, producción artística y tasaciones y peritajes, que constan de cuadros cronológicos comparativos seguidos por comentarios más precisados de los mismos, junto a otro apartado sobre las relaciones profesionales. La segunda parte, la más específica, cuenta con dos grandes capítulos sobre traza, estructura y decoración por un lado y estilo e iconografía por otro, ilustrados por grabados, dibujos, trazas y láminas en series. Este estudio, aun a sabiendas de que todavía quedan muchas cuestiones a desentrañar sobre estos dos grandes artistas, es hoy posible gracias al mejor conocimiento de los fondos documentales y los avances de la historiografía artística, y con él queremos rendir homenaje al historiador del arte alemán G. Weise quien, con una mayor precariedad de medios, sólo suplida por su gran agudeza, definió ya en 1957 la identidad de la escultura del manierismo romano y del prebarroco en el cuadrante norte peninsular entre el Cantábrico y el Ebro que comprende La Rioja, el País Vasco, el norte de Burgos, Navarra y parte de Aragón.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

PEDRO LÓPEZ DE GAMIZ

1527-28

Nació en Barbadillo del Pez (Burgos). Hijo de Francisco Gámiz y María Matute. Según su propia declaración en Mayo de 1561 era de «*hedad de treinta y tres años poco más o menos*».

- 1528 Su familia se traslada a Burgos cuando aún Pedro «*era niño que mamaba*». Vivieron en la calle de La Puebla.
- 1542-X Su hermana Isabel contrae matrimonio con el «*imaginario*» Juan de Carranza en cuyo taller aprendería el joven Gámiz el oficio.
- c. 1549 López de Gámiz llega a Miranda de Ebro para realizar algún encargo y vivió en unas casas de la cuadrilla de San Juan. Según declaración de un testigo en julio de 1551, Gámiz vivía en la villa de Miranda desde hace «*dos años poco más o menos*».
- 1551-II Primer MATRIMONIO.
- 1551-V-13 Comienza el pleito por su hidalguía contra el concejo de la villa de Miranda de Ebro que le inscribía en el padrón de pecheros. Se traslada a Valladolid a la Chancillería para tratar asuntos relacionados con el pleito.
- 1552-1-28 La Chancillería de Valladolid falló a favor de López de Gámiz en el pleito por su hidalguía.
- 1553 Vive en Miranda pero se le cita aún como «*Pedro López de Gámiz imaginario el de Bardauri*».
- 1556-IV-26 Incorpora a su taller al aprendiz Pedro del Cerro.
- 1557-1-21 Segundo MATRIMONIO con MARÍA DE FRÍAS.
Se redacta el documento de dote entre Gámiz y la madre de María, doña Guiomar de Frías (el padre, don Rodrigo de Salinillas, había fallecido), representante de la hidalguía mirandesa. La dote se componía de casas con bodega, tierras y ropas que sumaban 444 ducados. Tras este matrimonio Gámiz instaló su taller en unas casas de la plaza de Santa María.
- 1557-IX-14 Se bautiza a María, la primogénita de Gámiz y María de Frías quienes además tendrán otras dos hijas, Floriana y Gerónima. Se le conoce una hija bastarda llamada Mariana.
- 1561-V-14 Se ve envuelto en un proceso criminal por haber injuriado a Juan de Gordejuela, los testigos se refieren a Gámiz como un «*hombre muy soberbio*».
- 1564-IV Se le propone para regidor pero no es elegido.
- 1564-VI-4 Se le nombra procurador general de la villa por ausencia de Andrés de Vesga.
- 1564-VI-16 Viaja a Madrid para solucionar asuntos de la villa.
- 1565 Vuelve a fracasar en su intento por salir elegido procurador general.
- 1566-III-13 Se compromete a acabar en dos años el retablo de Santa Clara de Briviesca.
- 1567 Se traslada a vivir a Briviesca para terminar el retablo de Santa Clara, instalándose en la calle de la ¿Huerta? En el mes de octubre está empadronado.
- 1570-III-27 En una escritura de censo María de Frías y Pedro López de Gámiz se declaran vecinos de Briviesca y de Miranda de Ebro.
- 1*570 Finaliza la obra mayor del retablo de Santa Clara.
- 1570-XI-27 Vuelve a instalarse en Miranda.

- 1573-X Gámiz es nombrado procurador general en sustitución de Juan de Montoya Trincado.
- 1574 Arbulo y Fernández de Vallejo se encuentran en Bardauri, Gámiz vuelve a disputar un puesto en el regimiento mirandas.
- 1575 Concluye el pleito con el condestable de Castilla, que resulta favorable al escultor mirandés.
- 1577-II-10 Comienza las obras de Ircio.
- 1578 Toma por aprendiz al guipuzcoano Martín de Vidaurreta.
- 1579-VII-4 Es nombrado de nuevo procurador general sustituto.
- 1579-IX-15 Viaja a Valladolid para solucionar «*asuntos tocantes a los pleitos de la villa*».
- 1580-VIII-19 Junto a Fernández de Vallejo sale como fiador de Diego de Marquina en el retablo de Pangua.
- 1580-XII-9 Se traslada a Valtierra para tasar con Juan de Anchieta el retablo mayor de este lugar.
- 1581-I-16 Se redacta la escritura de dote de Gerónima de Gámiz por su matrimonio con Pedro de Amilibia. La hija del escultor llevó 500 ducados en tierras, 450 en dinero y 100 más para vestidos.
- 1581-IV-2 Consigue ser nombrado procurador general. Al acabar su año de mandato se le piden todo tipo de justificantes de las cuentas.
- 1582-VII-6 Se confirma la dote de Gerónima de Gámiz.
- 1583 Pleito con su yerno Pedro de Amilibia por unas heredades que aparecían en la dote.
- 1584-IX-30 Pedro López de Gámiz y su mujer fundan un mayorazgo con sus bienes.
- 1584 Dona «*los dibujos y erramientas del arte e los vestidos*» a su sobrino Juan de Carranza y pide que se tase lo hecho por él en algunas obras para poder retirarse del oficio y que sea su sobrino quien las acabe.
- 1585-86 Es mayordomo de la Iglesia de Santa María.
- 1587-II El rey concede a Gámiz el cargo de «*regidor perpetuo*» de Miranda. Y comienza largo pleito con el Ayuntamiento de la villa «*por enemistad y odio del regimiento y justicia*».
- 1587-II María de Frías, esposa de Gámiz redacta un cobdicilio testamentario.
- 1588-XI-12 López de Gámiz hace testamento y nombra por albaceas a Pedro de Amilibia, el licenciado Salcedo y Martín Sarabia.
- 1588-XI-12,13 MUERE PEDRO LÓPEZ DE GAMIZ Y ES ENTERRADO EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ALTAMIRA «*en la sepultura donde están enterradas Guiomar de Frías mi suegra e María de Frías my muger*». A su funeral debía de asistir la cofradía del Corpus Christi de la que era miembro.
- 1588-XI-14 Se inicia el inventario de sus bienes en el que aparecen numerosas escrituras y trazas de sus obras, libros, muebles, menaje y ropas entre otros muchos objetos que hacen notoria la elevada posición económica que poseía el artista.

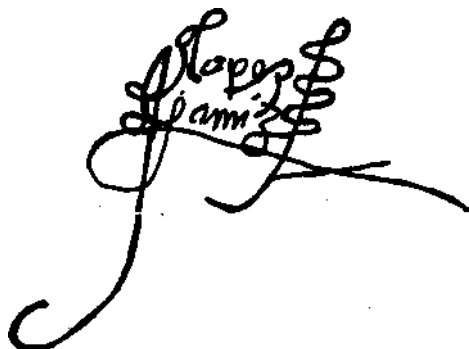
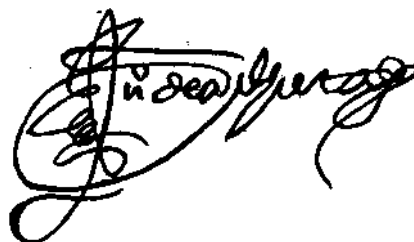
ASPECTOS BIOGRÁFICOS

JUAN DE ANCHIETA

- c. 1533 Nació en Azpeitia. Barrio de Urrestilla. Según propia declaración en 1579 dice que tiene 46 años y que «*es natural de la villa de Azpeitia en la provincia de Guipúzcoa*».
- 1563 El ensamblador guipuzcoano Blas de Arbizu declara en 1579 conocer a Anchieta desde hace 16 años, fecha que coincide con el traspaso por Inocencio de Berruguete y Juan Bautista Beltrán de la arquitectura del retablo de Simancas, empresa en la que posiblemente coincidieron.
- 1565-I-14 Partida de bautismo en Valladolid de Juan de Anchieta, hijo natural del escultor y de Catalina de Aguilar, natural de Burgos.
- 1567 De este año data su amistad con el ensamblador Miguel de Echave, natural de San Sebastián. Blas de Arbizu figura como testigo en el testamento de María Becerra, mujer de Esteban Jordán.
- 1568-VIII-7 Cobro de una cédula a Francisco de la Maza, vecino de León.
- 1569-VIII-21 Testamento de Juan Bautista Beltrán. Deuda de Anchieta por 96 reales «*quando se fue agora la postrera vez a birbiesca*».
- 1570 De vuelta de Castilla Blas de Arbizu se establece en Pamplona en gran paralelismo con su paisano Juan de Anchieta, con quien volverá a coincidir en varias ocasiones.
- c. 1570 MATRIMONIO CON ANA DE AGUIRRE. Cuando contrajo nupcias «*no tenía el dicho Anchieta sino sola su persona y habilidad*». La dote de Ana de Aguirre, perteneciente a una ilustre familia de Azpeitia, consistió en una casa, tierras, alhajas con la suma de 500 ducados.
- Desde c. 1571/72 Se constata su residencia en Pamplona donde «*a temporadas vive y reside en esta ciudad con sus dos o tres criados*», «*aze quatro o cinco meses (al año) en esta ciudad y otros tantos y más haze en la dicha probinçia de Guipúzcoa en dicho lugar de Azpeitia y otras partes*». Durante los años setenta se le acusa de «*no estar tampoco aquellos continuos sino a temporadas quedando en Castilla, Aragón y la Probinçia y aber estado en esta ciudad y Reyno muy poco tiempo*».
- Desde 1577 Asienta más su residencia al alquilar las casas que habían sido del licenciado Garcés, en vecindad con otros maestros de la talla como el architero Antón de Huarte. Los pagos por la obra del retablo de Cáseda (200 ducados al año) y cierta obra (probablemente el Cristo del trascoro) que hizo para la catedral, estimada en 100 ducados, afianzaron su posición económica y le aseguraron el cobro de seis ducados de censo sobre unas casas que el cabildo poseía junto al Chapitel.
- 1577-IV-8 Juan de Juni precisa en su testamento que «*no ay otra ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra (el retablo de Medina de Rioseco) sino es del dicho Juan de Anchieta*», «*escultor residente en Vizcaya, que es persona muy perita, hábil y suficiente y de los más esperitos que ay en todo este reyno de Castilla*»
- 1579-I Definitivamente trajo a su mujer e hijos -único documento en el que se alude a sus descendientes- y estableció su vivienda en las casas que habían sido del licenciado Gúrpide junto a la Plaza de la capital navarra.

- Según declaración propia y de otros testigos Arichieta tenía intención desde tiempo atrás de fijar en esta ciudad y este Reino su residencia perpetua con el avencindamiento de su familia de continuo y la instalación del taller *«porque tiene tomadas muchas obras de calidad y cantidad y de mucha costa»* aunque obligado *«por las cosas que tocan a su arte»* se debía trasladar frecuentemente fuera del Reino si bien por períodos *«de pocos días»*.
- 1579-III Comisión al ensamblador Miguel de Echave para que compre en San Sebastián pescados, abadejo y otros productos llegados a este puerto como higos, pasas de sol y carne de membrillo para el abastecimiento doméstico con el importe de la venta de un macho. Al entrar en la Aduana de Gorriti le requisaron la mercancía por no haber pagado la fianza como extranjero lo cual originó un pleito ante la Cámara de Comptos que, en última instancia, se resolvió a favor del arrendador de las Tablas Reales.
- 1579-VI-20 Designa como su procurador ante los Tribunales Reales de Navarra a Miguel de Arburúa para todos los *«pleitos, causas e negocios movidos e por mover, demandando e defendiendo, cibiles e criminales que ay, tracta, espera avery tractar con qualesquier personas, concejos e monasterios»*.
- c. 1580-1581 Encomendó a Jacobe de Ondarra, escribano y amigo suyo, que hiciera una carta de poder a favor de Miguel de Azcuna, vecino de Azpeitia, para la venta de la casa y tierras de esa villa guipuzcoana, fruto de la dote de Ana de Aguirre.
- 1583-IX-9 Recibe un poder de Simón Pérez de Cisneros, pintor-dorador castellano, para contratar el dorado y estofado del retablo principal de Isaba. Tres días después suscribía la escritura como fiador con su amigo el platero Luis de Suescun.
- 1585-VIII-19 Cesión y traspaso de Martín de Arrióla a Juan de Anchieta de los derechos sobre una casa en la calle Navarrería que había sido propiedad del escribano Martín de Ugarrá.
- 1588-X Solicitó de las Audiencias Reales un mandamiento ejecutorio contra los jurados, concejo y vecinos de Aoiz por la persistencia de éstos en incumplir sus obligaciones de pago por la obra del retablo mayor. Se ordena dar ejecutoria el 7 de febrero de 1586.
- 1585-X El escultor se hace definitivamente con la casa de la calle Navarrería al pagar 1.000 ducados por ella y hacer dejación de las viñas vinculadas al convento del Carmen de Pamplona que poseía un censo sobre dicha casa.
- 1585-XI-16 Declaración de Pedro Beloqui, cantero, García de Urdaniz, yesero y Andrés de Lasaga, carpintero, sobre las obras a ejecutar en la casa del artista para su habilitación como obrador.
- 1588-XI-28 Hace testamento ante el escribano pamplonés Jerónimo Sarasa por el que ordena ser sepultado en la catedral como feligrés que era de San Juan Bautista, y diversos legados y mandas a la catedral, la parroquia de San Juan, el Hospital general y los monasterios del Carmen, Descalzas de San José, Santiago, la Merced y San Francisco de la capital navarra y a parientes suyos como su yerno Joanes de Anchieta, su ahijado Joanes de Echeverría, fray Juan de Anchieta, religioso del monasterio de San Salvador de Leire, y otros sobrinos. Nombró heredera universal de sus bienes a su mujer y

1588-XI-30 albaceas testamentarios al vicario don Martín de Labayen, el mercader Pedro Luzuriaga y el platero Luis de Suescun. FALLECIÓ a las doce de la noche y fue enterrado, según su voluntad, en el claustro de la catedral iruñense cubierto con una lápida hoy desaparecida que decía «*Aquí yace Ancheta, el que sus obras no alabó, ni las ajenas desprecio*».

A highly stylized, cursive signature in black ink. The name 'López de Gámiz' is written in a dense, overlapping script with long, sweeping flourishes extending downwards and to the left.A cursive signature in black ink, appearing to read 'Juan de Anchieta'. It features a large, decorative initial 'J' and 'A' with intricate flourishes.

Firmas autógrafas de Pedro López de Gámiz y Juan de Anchieta.

A excepción de los datos que hacen referencia al nombre de su mujer y al de sus hijas, y a los relacionados con el oficio de regidor perpetuo que fueron sacados a la luz por CANTERA BURGOS, 7-8, todas las demás referencias a la biografía de Gámiz han sido extraídas de la obra de DÍEZ JÁVIZ.

A excepción de las referencias biográficas tantas veces recogidas por distintos autores de la inscripción de la lápida catedralicia transcrita por Céan Bermúdez y los de la obra de Martí y Monsó -Bautismo de su hija, 485, cobros en León, 484-485, testamento de Beltrán, 194 y testamento de Juni, 548 y las relativas a Blas de Arbizu, 191 y 548, estas últimas redescubiertas por nosotros-, el resto han sido extraídas de los siguientes procesos:

- a) AGN. Proc. Consejo. Mendívil sent., 1580, fajo 6.º, n.º 1 (Datos entre 1571 y 1579 que incluyen la declaración propia de su edad).
- b) Ibíd. Mendívil pend., 1585, fajo 4.º, n.º 4 (Datos de 1585 sobre la casa de Navarrería).
- c) Ibíd. Arrastía sent., 1585, fajo 2.º n.º 1 (Dato del convento del Carmen).
- d) AD. Pamplona. Sojo C/ 89, n.º 4 (Mandas pías que incluyen el testamento, datos sobre su matrimonio, venta de la casa de Azpeitia, inventario y deudas).
- e) AGN. prot. Not. Sangüesa. Nicasio de Rocaforte, 1591, n.º 30 y 31 (cartas de pago de la viuda).

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Si consideramos como hitos de la vida de un hombre del siglo XVI el nacimiento, matrimonio y muerte, se aprecia a simple vista que los períodos intermedios entre estos jalones no son coincidentes en Pedro López de Gámiz y Juan de Anchieta, circunstancia más relevante si tenemos en cuenta que estos momentos suelen coincidir en el terreno profesional de los artistas con aprendizaje, formación y época fecunda respectivamente.

No obstante, se da un paralelismo excepcional en las fechas extremas de sus vidas, las del nacimiento y defunción, la primera separada por unos cinco años mientras que el óbito se produjo con una diferencia de dos semanas. El burgalés y el azpeitiano

vivieron en la época de Felipe II (1527-1598) y presentan una excepcional coincidencia biológica con el veneciano Paolo Caliari llamado «*El Veronés*» (1528-1588) y el retratista cortesano Alonso Sánchez Coello (1531-1588). De la primera generación de escultores romanistas del cuadrante norteño como Pedro de Arbulo, Juan Fernández de Vallejo y Diego de Marquina ninguno es comparable cronológicamente con Gámiz y Anchieta, pues todos fallecen iniciado el siglo XVII, y tan sólo se puede asociar a los padres del Manierismo romano la personalidad no suficientemente conocida de Juan de Villarreal († c. 1589) veedor de obras del obispado de Pamplona, que merecería, al igual que los artistas antes citados, un detenido estudio monográfico.

Sus existencias presentan notables diferencias, tanto en los aspectos biográficos como los profesionales. Cuando contrajo nupcias Juan de Anchieta con Ana de Aguirre en 1570, hacía casi veinte años que López de Gámiz se había casado por primera vez y trece desde la celebración de los segundos esponsales con María de Frías. Si esta circunstancia del doble casamiento del escultor mirandés es algo habitual en la sociedad de la Edad Moderna, llama la atención que ambos tuvieran hijos naturales, el de Anchieta, de nombre Juan, fruto de la unión con la burgalesa Catalina de Aguilar, y la de Gámiz, llamada Mariana, habida fuera del matrimonio.

Si indagamos en la infancia y la adolescencia de López de Gámiz nos encontramos con un importante vacío de datos documentales que se prolonga en el caso de Anchieta hasta su primera madurez, pues hasta los treinta años prácticamente carecemos de información. Las razones de este desconocimiento son el condicionamiento de la documentación existente, la desaparición o inaccesibilidad de algunos fondos y, principalmente, en lo que se refiere al artista de Azpeitia, la gran dispersión de su biografía y la falta de una prospección documental sistemática. Si resulta habitual la ausencia de información sobre sus primeros años, no es tan frecuente que el período formativo de las décadas centrales del siglo XVI en Burgos quede tan difuminado.

La diferente *consideración social*, que no valoración artística de que gozaron entre sus contemporáneos Gámiz y Anchieta dependió de los respectivos matrimonios y sus dotes, la elección del asentamiento del taller, el cobro efectivo de sus obras, su propia personalidad y la normativa jurídica del momento.

Es a partir del casamiento cuando comienzan las épocas fecundas de ambos artistas, una vez conseguida la maestría, hecho que se justifica por el notable aporte económico de la dote de ambas desposadas, 444 ducados María de Frías y 500 Ana de Aguirre, en casa, ajuar y tierras, que permitieron iniciar su andadura artística. Mientras Gámiz definió de forma inmediata su taller y ámbito en Miranda de Ebro tras la temprana intervención en Bardauri, la instalación de un itinerante Anchieta en Pamplona no se efectuó hasta 1570 de forma provisional, pasando a ser más constante entre 1575 y 1580, año en que vende su casa en Azpeitia.

Si bien ambos personajes gozaban del «*status*» norteño de la hidalguía colectiva, su consideración social era, al igual que la del resto de los que realizaban oficios mecánicos, la de simples artesanos pese a su reconocida maestría como escultores. La diferencia real radicó en la solvencia económica de un Gámiz, que consiguió cobrar con una sorprendente celeridad para la época, unas importantes sumas del Condestable por la obra de Briviesca, respecto a un Anchieta de cuyas magnas obras de madurez se beneficiaron sus herederos y cesionarios.

La suficiencia económica de *Pedro López de Gámiz* le permitió satisfacer sus aspiraciones personales en el ámbito de la vida política local, permitiéndose el lujo de abandonar prácticamente su arte y oficio varios años antes de la muerte en extraordinario paralelismo con el pintor navarro del siglo XVI Pedro de Latorre quien en 1569, diez años antes de fallecer, abandonó el oficio por su solvencia económica derivada de la brillante práctica de la policromía, y por no tener descendencia, dedicándose en este tiempo al servicio de la ciudad de Estella en distintos cargos públicos.

Desde su llegada a la villa del Ebro, el escultor de Barbadillo del Pez chocó con la

hidalguía local y el concejo que de forma reiterada le incluía en el padrón de pecheros, violando su «*status*» de hidalgo; el problema se solucionó mediante sentencia otorgada por la Chancillería de Valladolid. El artista mirandés, al igual que otros muchos, intentó que la escasa consideración de su oficio no fuese un obstáculo para sus ambiciones políticas y por ello contrajo matrimonio con María de Frías quien además de entroncada en la hidalguía local llevó en dote casas, varias fanegas de sembraduras y un ajuar que en conjunto le supusieron al escultor mirandés 444 ducados, sin duda una gran ayuda financiera. Son bien conocidas las dificultades económicas de muchos grandes escultores, debidas en gran parte a que los pagos de sus obras se dilataban hasta sus herederos, lo mismo ocurrió con Gámiz, pero a diferencia, consiguió cobrar en vida bastantes de ellas y sobre todo gran parte de las cantidades del retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, lo que le permitió hacia 1584 dejar las herramientas del oficio a su sobrino y abandonar las obras en las que trabajaba para dedicarse por completo a sus apetencias políticas.

La fundación del mayorazgo en 1584, es el dato más significativo sobre el potencial económico de la familia Gámiz, tres casas «*con cubas y tinas*», innumerables heredades en localidades cercanas como Suzana, Orón, la Bujada, entre otras, que sobrepasan las 1.400 fanegas y tres viñas de «*72 obreros*», quedan vinculadas y reflejan el afán de perpetuar sus posesiones e igualar además del social, su estatus económico al del resto de las familias que controlaban la vida local; no está fuera de ese contexto la obligación por la que la heredera del escultor debía de casarse con «*un hidalgo y no con pechero*».

Su activa participación en la vida ciudadana contó siempre con la oposición de la hidalguía local que a pesar de su matrimonio no le admitió en su seno. No obstante consiguió el cargo de procurador general en tres ocasiones, dos de ellas por ausencia del titular en 1581 por elección. Al finalizar los mandatos se le exigieron todo tipo de justificantes de sus actuaciones, a pesar de lo cual intensificó sus intentos por conseguir cargos políticos como el de regidor perpetuo que le es concedido por el rey en febrero de 1587 por compra; un largo pleito se entabló entonces entre Gámiz y el regimiento y la justicia de la villa quienes «*por enemistad y odio*», según declaraciones del propio escultor mirandés, procuraron que el cargo no fuera nunca efectivo lo que consiguieron tras la muerte del artista.

Entre el doce y el trece de noviembre de 1588 Pedro López de Gámiz, fue enterrado en la iglesia de Santa María de Altamira en la sepultura de los Frías y su cadáver estuvo acompañado por la cofradía del Corpus a la que pertenecía. Dejó como herederas a sus hijas María, Gerónima y Floriana, y no se olvidó de su joven hija bastarda, Mariana, ni de los herederos de su sobrino Juan de Carranza «*por las obras que me ayudó en su arte*». Los bienes que pasaron a poder de sus hijas fueron cuantiosos, y escasas las deudas a las que debieron hacer frente. Junto a tierras, casas, muebles, joyas y ropas no faltaba una pequeña aunque interesante biblioteca con libros religiosos, «*el libro de Seiba*», el de «*Julio César*» y «*un libro de arquitectura de Sebastián Serlio*» que junto a dos librillos de estampas y un envoltorio de trazas nos presentan a un Gámiz gran conocedor de su oficio.

Aunque en principio parecen contradecirse ciertas declaraciones sobre la posición económica de *Juan de Anchieta*, no es así, pues en él se cumple esa constante que ha acompañado a muchos genios de la creación, de que el reconocimiento de su maestría no va parejo con el pago ágil de sus emolumentos, de lo que a la postre dependía la consideración social. Resultan perfectamente compatibles las afirmaciones de que «*vivió y murió muy alcançado y necesitado*» y de que «*tiene harta hazienda y su casa muy vien amoblada*», pues la morosidad en los pagos obligó al escultor azpeitiano a recurrir a préstamos en dinero y trigo y a contraer grandes deudas de hasta cien ducados principalmente con mercaderes como Tomás de Santesteban o Pedro de Linzoáin, el capitán Bergara o el platero Luis de Suescun.

Al fallecer Juan de Anchieta, la viuda, heredera universal y usufructuaria de sus bienes según las leyes del Reino, hizo almoneda de sus bienes para ponerlos a la venta y, por algunos testigos como los fusteros Andrés de Lasaga y Juan de Ibiricu y el ensamblador Juan de Gastelúzar, sabemos que el escultor dejó más de 7.000 ducados en casa, hacienda y recibos de obras en Tafalla, Cáseda, Aoiz, Tolosa y Obanos, una mula imprescindible para sus constantes desplazamientos, 150 ó 200 robos de trigo, las herramientas propias del oficio, lienzos y cargas de madera sin desbatar.

Jusepe Martínez dice de los retablos y esculturas de Anchieta que «yo he visto de éste muchas obras de su mano que en su país son muy estimadas y pagadas a grande precio» lo cual es cierto en la primera parte, es decir, su elevada cotización pero no tanto en la segunda, pues como resulta corriente en esa época, su pago ocasionó ejecutorias y pleitos y se dilató considerablemente siendo a la postre los beneficiarios, la viuda y, sobre todo, los herederos y cesionarios del artista.

Así Ana de Aguirre cobró a la muerte de su marido 400 ducados de las primicias de Cáseda, Obanos y Aoiz, pero todavía le adeudaban 1.500 en Tafalla y 2.000 en Cáseda. En deudas por préstamos de particulares debía Anchieta cerca de 550 ducados, por la casa en la que habitaba debía 700 ducados de censo y 42 de renta y para acometer las honras fúnebres pertinentes hubo de vender el ajuar doméstico en 200 ducados y todavía sufrió las demandas y los pleitos que ante la Curia eclesiástica elevaron los distintos conventos, catedrales y hospital a los que el artista había dejado legados y mandas pías que la viuda, imposibilitada para hacerlo, no había podido cumplir. Si a ello añadimos los elevados costes de las obras hechas por su marido en Tafalla y Aoiz y el salario, la comida y el mantenimiento de los tres oficiales y los dos criados que oscilaba entre los dos reales y medio a Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea y los dos reales, y de una criada doméstica que tenía en su casa y taller, comprenderemos los apuros de una mujer que se vio obligada a entregar la traza original y la continuación de la obra del retablo de Santa María de Tafalla a Pedro González de San Pedro para satisfacer las deudas y salarios con él contraídos.

Los nombres de nuestros dos artistas deben ser puestos en relación con los de dos lugares como son *Miranda de Ebro y Pamplona* a pesar de que ninguno nació en estas localidades. La elección definitiva de estos talleres fue inmediata en el caso de Gámiz, en tanto que la de Anchieta pasó por distintas vicisitudes. Mientras el mercado artístico del mirandas fue comarcal, el del maestro vasco fue suprarregional, pero ambos realizaron con frecuencia distintos viajes, tanto en sus etapas formativas como ya instalado el taller. Las estancias de Gámiz en Burgos, Madrid y Valladolid, responden, al menos en los dos últimos casos a motivaciones burocráticas debido a sus cargos, en tanto que los periódicos viajes del azepeitano a distintos puntos de la geografía del norte peninsular se debieron siempre a razones profesionales.

El asentamiento de Pedro López de Gámiz en Miranda de Ebro, en principio condicionado por el trabajo de Bardauri, debió ser bastante meditado. La villa del Ebro, encrucijada geográfica y artística, concentrada con sus mercados semanales y sus tres ferias anuales la actividad económica de la comarca a la que acudían gentes de Cantabria, La Rioja, El País Vasco y Burgos. Su especial administración religiosa hacía que su dependencia alternase anualmente entre el obispado de Calahorra y de Calzada y el arzobispado de Burgos. Además la villa contaba con un nutrido grupo de entalladores de calidad en torno al año 1550. Todas estas características permitieron durante el primer Renacimiento un gran desarrollo escultórico pero falto de una cabeza directora; la presencia de Gámiz en la comarca le permitió conocer esas circunstancias, decidirse a instalar el taller en la villa y convertirse en el líder indiscutible del Romanismo norteño. Únicamente con ocasión de finalizar el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, trasladó durante tres años su residencia a éste lugar pero una vez cumplida su obligación regresó de nuevo a la villa mirandesa para instalar su

obrador en unas casas de la plaza de Santa María que formaban parte de la dote de su esposa y por las que pasaron al menos catorce aprendices y oficiales.

La elección de Pamplona como residencia y taller por parte de Juan de Anchieta no fue un hecho fortuito o debido a razones personales sino que responde a intereses profesionales y de mercado. A la vuelta de Castilla y sin perder nunca contacto con la villa natal de Azpeitia, principalmente hasta 1580 en que vende su casa y propiedades, fijó su residencia primero a temporadas y desde 1577 de forma más definitiva en Pamplona, capital del reino de Navarra, sede de virreyes y de los tribunales Reales (Corte y Consejo). Pero esta ciudad era principalmente en la óptica de un escultor sacro, cabeza de la diócesis que abarcaba no sólo Navarra sino las tres cuartas partes de Guipúzcoa, residencia de los obispos, los provisores eclesiásticos y los veedores de obras y, por lo tanto, el lugar donde se fijaban los anuncios para los remates de las grandes empresas y donde se regulaban todas las fases de producción artística en el marco de las constituciones sinodales y de la supervisión de los veedores. Si a ello añadimos su situación céntrica respecto al País Vasco, La Rioja, Castilla y Aragón, el mecenazgo de los obispos castellanos, la ausencia de competidores cualificados al inicio de la década de los sesenta y el mercado potencial, se comprenderá fácilmente la decisión de un escultor de quilates que procedía del ámbito vallisoletano.

No obstante, su condición de extranjero en el Viejo Reino pese a su residencia en el mismo y sus constantes viajes a otros reinos peninsulares, le ocasionaron grandes problemas con los arrendadores de las Tablas y Aduanas de Navarra al intentar introducir por sí mismo o por personas delegadas distintas mercancías y obras de su oficio, como la ya reseñada en el puesto de Gorriti en 1579. Por el contrario, al entregar en 1580 las trazas del Archivo de Tolosa, las Juntas de Guipúzcoa, alabando su paisanaje no sólo le recibieron con las manos abiertas sino que además le prometieron futuros encargos.

Tras la itinerancia de Anchieta y su familia en Pamplona por distintas casas alquiladas, por fin, en 1585 adquirió los derechos sobre una casa en la calle Navarrería que había sido rematada en pregón público en 610 ducados en escudos de oro, el 2 de febrero de ese año. La vivienda que había sido propiedad del escribano de la corte real Martín Ugarrá, estaba afrontada con la casa de Domingo Viscarret y dos calles públicas, justo en la cantonada que iba a la esquina del palacio y estaba grabada con un censo perpetuo de 20 ducados de renta anual a pagar al convento de Nuestra Señora del Carmen y, junto con la hacienda y viñas, estaba valorada en 1.381 ducados y 9 reales. Esta casa estaba arrendada por Diego López de Pereda, proveedor de los bastimentos reales, quien opuso resistencia a desocuparla y los frailes del convento del Carmen elevaron un pleito para hacer valer sus derechos. La casa fue tasada en 966 ducados y Anchieta, dispuesto a hacerse definitivamente con su propiedad, no sólo aceptó este precio sino que el 17 de septiembre ofreció dar 34 ducados de más hasta llegar a los 1.000 ducados y hacer dejación en favor del citado convento de tres tablas de viñas entre 8 y 14 peonadas en los términos de Santa Lucía, Solchate y Ezcaba.

Una vez adquirida esta casa del gusto del escultor en un barrio donde residían otros arquitectos, entalladores y escultores, se preocupó en adaptar una parte de la misma para taller de su oficio. Así el 16 de noviembre de 1585 distintos maestros como el cantero Pedro Beloqui, el yesero García de Urdániz, y el carpintero Andrés de Lasaga declararon sobre las obras a realizar en la transformación de la casa *«para la pretensión que tiene el dicho Anchieta de azer un hobrador para su oficio descultor»*, consistentes en alterar distribuciones anteriores, pintar puertas y ventanas, hacer una pared de ladrillo con dos ventanas grandes *«para dar luz al dicho obrador»*, una caja de escalera nueva hacia los aposentos, cerrar el acceso principal de la Navarrería y abrir una puerta a la parte del palacio.

Es evidente que en lo concerniente a la *faceta humana* nos hallamos ante dos personajes radicalmente opuestos. Si dejamos de lado su reconocida fama de grandes

escultores y su condición de fieles católicos como lo denotan su pertenencia a parroquias y cofradías y sus mandas pías, distintas referencias documentales nos retratan a dos hombres de temperamentos contrastados, un Gámiz de fuerte personalidad y enérgico y un Anchieta recto y humilde.

El enfrentamiento con el Condestable de Castilla en el pleito de Briviesca, la enemistad con su yerno Pedro de Amilibia, los problemas con el regimiento mirandés y sobre todo una disputa personal con el entallador mirandés Juan de Gordejuela, nos presentan a un Gámiz orgulloso, consciente de su valía profesional, de su categoría social y de su potencial económico, y dispuesto a conseguir sus objetivos en una villa que no era la suya y donde no fue nunca bien visto por la hidalguía local. El único reflejo directo sobre su persona proviene de la precisa declaración que un testigo en el pleito con Gordejuela realizó en su contra: *«hombre muy soberbio y a tenydo y tiene por constumbres de reñir y a tenydo con muchas personas afrentas... y aun alcalde de hermandad de la villa le dió de cuchylladas y le quebró la cara y ha hecho otros muchos ysultos y ofensa e otros muchos vecinos desta dicha villa y fuera dellay que por tal a seido y es abido y tenydo comunmente reputado»*.

Dos frases resumen por sí mismas la cara humana del escultor vasco. La de su amigo el ensamblador guipuzcoano Miguel de Echave, quien se refiere a su paisano como *«un hombre muy honrado y virtuoso que solamente se ocupa en su oficio de escultor»* y la lápida con la inscripción tantas veces repetida *«aquí yace Anchieta, el que sus obras no alabó ni las ajenas despreció»*. Parece como si todo su temperamento se hubiera volcado sin reservas en sus adustas imágenes.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

LEYENDA: D Desaparecido.
C Retablo completo.
S Sagrario.
P Parcialmente conservado.
R Reensamblado en uno barroco.
I Imágenes y relieves sueltos.

OBRA DE PEDRO LÓPEZ DE GAMIZ

1549 MIRANDA DE EBRO. Retablo (D).

Primera noticia: 1551.

DIEZ JAVIZ, 78.

1553 MIRANDA DE EBRO. Escudo de armas de la villa (D).

Fecha del contrato: 1553-II-20.

Promotores: Concejo.

Plazos de ejecución y fórmulas de pago: 2 meses; 32 ducados al comienzo.

Tasación: 99.309 maravedís (265 ducados).

Finiquito: 1553-VII-21.

DIEZ JAVIZ, 78-80.

1553 BARDAURI. Parroquia de Santa Marina. Retablo mayor (C).

Contrato: 1.º 1553, 2.º 1561-VIII-9.

Promotor: parroquia.

Colaborador: Juan de Carranza, cuñado.

Plazo de ejecución: 5 años.
Material: madera de nogal.
Finalización: 1565-67.
Tasación: 1574, 570.000 maravedís (1.520 ducados).
Cartas de pago: 1618 (herederos).
Policromía: siglo XVIII.
ANDRÉS ORDAX, El escultor, 159. DÍEZ JAVIZ, 80-83.

- 1554 SANTA AGEDA. Parroquia de San Pedro. Remates en el retablo mayor.
Intervención: 1554.
Material: madera de nogal.
Importe global: 2.142 maravedís.
BARRON, 13.
- 1557 MIRANDA DE EBRO. Obras de la villa (D).
DIEZ JAVIZ, 181.
- 1560 SALINILLAS DE BURADÓN. Parroquia de Santa María. Sepulcros.
Contrato: 1560-I-4.
Promotores: D. Pedro Vélez de Guevara y D.^a Juana de Acuña.
Plazo de ejecución: 5 meses.
Materiales: alabastro.
DIEZ JAVIZ, 98.
- c. 1560 BRIVIESCA. Monasterio de Santa Clara. Retablo mayor (C).
Primera noticia: 1566-III-13.
Promotor: D.^a Mencía de Velasco.
Formulas de pago: 300-450 ducados al año.
Material: madera de nogal.
Finalización: 1570.
Tasación: 1.^a 1571 Juan de Juni, 2.^a muchos; 22.000 ducados.
Cartas de pago: 1575, 1587 (herederos).
Policromía: madera limpia.
CONDE DE LA VIÑAZA II, 248. SANZ GARCÍA, 48-54. SAGREDO FERNÁNDEZ, 115.
- 1561 MIRANDA DE EBRO. Hospital de Santiago y La Trinidad. Retablo, armas y sepulcros (D).
Contrato: 1561-II-15.
Promotores: Francisco Hurtado de Mendoza y D.^a Mencía de Mardones.
DIEZ JAVIZ, 102-103.
- 1561 ESTAVILLO. Parroquia de San Martín. Retablo mayor (C).
Primera noticia: 1561.
Promotor: parroquia.
Material: madera de nogal.
Finalización: 1567.
Tasación: 1.350.000 maravedís (3.600 ducados).
Cartas de pago: 1695-VII-27.
Policromía: 1787-88 José López de Torre.
ANDRÉS ORDAX, El escultor, 161-167. DIEZ JAVIZ, 120.
- 1564 VALLARTA. Parroquia de la Asunción. Retablo de San Miguel (C).
Primera noticia: 1564-XII-22 (fianzas).
Material: madera de nogal.
Policromía: contemporánea al retablo.
DIEZ JAVIZ, 143.
- 1565 VALLUERCANES. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor (P).
Primera noticia: 1565-XII-21.

- Promotor: parroquia.
DIEZ JAVIZ, 172-173.
- c. 1567 BRIVIESCA. Parroquia de Santa María la mayor. Retablo de Santa Casilda (C).
Primera noticia: 1588 (inventario de bienes).
Promotor: Juan de Muñatones, obispo de Segorbe.
Material: madera de nogal.
Policromía: madera limpia.
WEISE, Die plastik 49-55. DIEZ JAVIZ, 130.
- c. 1567 VILEÑA. Monasterio de Vileña. Retablo mayor (C).
Primera noticia: 1588 (inventario de bienes).
Material: madera de nogal.
Finalización incluida la policromía: 1581-XI-10.
WEISE, Die plastik 49-55. GÓMEZ MORENO, 304-313.
- 1575 ZAMBRANA. Parroquia de San Vicente. Sagrario (D).
Contrato: 1575-VIII-1.
Promotor: patronos parroquiales.
Plazo de ejecución: 2 años.
Material: madera de nogal.
Precio: 75.000 maravedís (200 ducados).
DIEZ JAVIZ, 156-157.
- 1575 IRCIO. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor (P).
Contrato: 1.º 1575, 2.º 1577-II-10.
Promotores: concejo y parroquia.
Plazo de ejecución: 5 años.
Material: madera de nogal seco y limpio.
Tasación: 458.625 maravedís (1.223 ducados).
Cartas de pago: 1586, 1607 (viuda y herederos).
Policromía: 1632 (sagrario), 1639 (retablo), Lázaro de Urquiaga.
ANDRÉS ORDAX, El escultor, 162. DIEZ JAVIZ, 158. VÉLEZ CHAURRI, El retablo, 190-192.
- c. 1581-83 EZCARAY. Parroquia de Santa María la Mayor. Retablo de Cristo de la Piedad (C).
Primera noticia: 1588 (inventario de bienes).
Promotores: D. Diego de Valladolid y D. Diego de Tenorio.
Material: madera de nogal.
Policromía: madera limpia.
DIEZ JAVIZ, 166.
- c. 1584 VALLUERCANES. Parroquia de San Pedro. Retablo del Licenciado Poza (C).
Primera noticia: 1584.
Promotores: Licenciado Poza.
Colaborador: Juan de Carranza (sobrino).
Cartas de pago: 1588.
DIEZ JAVIZ, 172.
- S/F BRIVIESCA. Rollo de la villa (D).
DIEZ JAVIZ, 181.

OBRA DE JUAN DE ANCHIETA

- 1558-1562 ASTORGA. Catedral de Santa María. Retablo mayor (C).
Posible intervención.
Autor: Gaspar Becerra.
ISASTI, 547. J. Martínez (SÁNCHEZ CANTÓN), 74. MARTI Y MONSO, 484-485.
MARTÍNEZ SANZ, 45.
- 1563 SIMANCAS. Parroquia del Salvador. Retablo mayor (C).
Posible intervención: Razones estilísticas y documentales (su relación con Beltrán, Francisco de la Maza -autor del retablo de la Piedad de Simancas- y Arbizu.
Autores: Inocencio Berruguete y Juan Bautista Beltrán.
Contrato: 1563-1-27.
Colaboradores: Cristóbal de Umaña y Blas de Arbizu.
Policromía: 1571. Jerónimo Vázquez.
MARTI Y MONSO, 191. AZCARATE, La escultura, 302. PÓRTELA, 191-192.
- 1565-1569 BRIVIESCA. Convento de Santa Clara. Retablo mayor (C).
Posible intervención. La última visita coincide con la tasación.
MARTI Y MONSO, 194. AZCARATE, La escultura, 276. CAMÓN AZNAR, El escultor, 41 y Escultura, 328 y 337.
- 1570 ZARAGOZA. La Seo. Capilla de San Miguel del patronato de Zaporta. Retablo (C).
Contrato: 1569-XII. Guillén Salbán, maz. y Juan de Ribera, pint.
Promotor: don Gabriel Zaporta, señor de Valmaña y banquero.
Cesión de la escultura: 1570-VII.
Material: alabastro para estatuas y relieves y madera de pino en la mazonería.
Precio: 8.000 sueldos.
Carta de pago: 1571.
Policromía: Juan de Ribera.
SAN VICENTE, 107.L
- 1572/1575 AZPEITIA. Altar portátil con Calvario (Museo de Bellas Artes de Bilbao) (I).
Grupo con el Crucificado y los dos ladrones.
Material y medidas: madera de nogal, 55 x 43,5 x 9,5 cm.
Inscripción: ANCHETA, el de Navarra faciebat (parte posterior de la caja).
Caja de campaña con aplicaciones de época y forrada de terciopelo rojo. Sin portezuelas.
- 1572 ASTEASU. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor (I).
Compañía: con Pierres Picart, 1572-XI-25.
Cesión de P. Picart y Lope de Larrea, 1573-IV-8.
Material: nogal.
Tasación: 1575, 1.910 ducados.
Cartas de pago: 1590-1592 (Su viuda y Ambrosio de Bengoechea).
Policromía: 1588, Juan del Castillo Negro, pint. de San Sebastián.
INSAUSTI, El escultor 415-420. ARRAZOLA, 241-244.
- 1574 ZUMAYA. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor (C).
Contrato: 1574-VI-27.
Promotores: Concejo, clérigos y mayordomos.
Colaborador: Martín de Arbizu, ens. de Azpeitia.
Plazo y fórmulas de pago: 3 años.
Material: madera de nogal o roble, delgada y muy seca.
Tasación: 1577; 1658 ducados y 36 maravedís (1.254 ducados y 36 ms. para Anchieta).

- Cartas de pago y ajustes: 1577-78,1581-1584.
Policromía: 1590-92. Juan y Antonio Elexalde, 2.400 ducados (Retablo).
Sagrario: 1593, Martín de Ostiza.
VARGAS PONCE, 186. CONDE DE LA VINAZA, II, 16-17. ARRAZOLA, 245-252 Y 530.
MONUMENTOS, 428-430.
- 1575 VITORIA. Parroquia de San Miguel. Retablo mayor (I).
Contrato: 1575-VI-13. Con Esteban de Velasco, esc. de Vitoria.
Promotores: cura, mayordomos y vecinos.
Traza: Iñigo de Zárraga.
Plazo: 4 años.
Precio y fórmulas de pago: 350.000 maravedís a pagar en 200,100, 300 y 250 ducados.
Material y medidas: madera de nogal negra de tronco, 38 pies de alto por 26 de ancho.
Pleito: 1576-77 de la parroquia con Velasco.
Cesión: 1578-VIII-16 de la parte de Velasco.
GARCÍA GAINZA, La escultura, 58-65. PORTILLA VITORIA y otros, 199.
- 1575 AZCOITIA. Parroquia de la Asunción. Capilla de los Idiáquez. Retablo de Nuestra Señora (D).
Contrato: 1575-VIII-25.
Promotor: doña María Idiáquez, viuda de don Francisco de Zuazola, tesorero del rey Felipe II.
Colaborador: Martín de Arbizu, ens. de Azpeitia.
Plazo: 2 años.
Medidas: 29 pies de alto por 19 de ancho.
Indicación iconográfica: tallas de la Virgen, el Calvario y santos.
Tasación: 1576, 750 ducados.
Pagos: 1577.
ARRAZOLA, 253-257.
- 1576 CASEDA. Parroquia de Santa María. Retablo mayor (C).
Contrato: 1576-XI-27.
Promotores: Jurados vecinos y concejo.
Plazo y fórmulas de pago: 4 años; 200 ducados al año.
Material: nogal.
Tasación: 1581-XI. 4.500 ducados, rebajada en 1582-I a 4.200.
Deudas de la viuda: 1590, 2.000 ducados. Pagos hasta 1596.
Policromía: 1607-13, Juan de Landa (titular, sagrario y colaterales) 1770, Juan Martín de Andrés.
HUARTE, 8-12.
- S/F PAMPLONA. Convento de Nuestra Señora de la Concepción de agustinas recoletas. Cristo crucificado del coro (I).
Fecha de ejecución ¿1576-88?
Donación del Fundador don Juan de Ciriza, marqués de Montejaso y de su hijo del mismo nombre, arcediano de la cámara y canónigo de la catedral.
Datos documentales: en un inventario de bienes donados al convento antes de la visita del 8 de agosto de 1641 se consigna «un Cristo de madera, encarnado para el atril del coro, de grandes indulgencias y hechura de Ancheta».
Material y medidas: nogal, 44 x 41.
SEGOVIA VILLAR, 261 y 273.
- c. 1577 PAMPLONA. Catedral de Santa María la Real. Capilla Barbazana. Santo Cristo Crucificado (capilla del Santo Cristo) y San Jerónimo (museo de Navarra).
Inicio: c. 1577.

Promotor: Cabildo catedralicio.

Datos documentales: En 1579 su amigo el ensamblador Blas de Arbizu dice que «en la madre yglesia desta ciudad hizo cierta hobra (Anchieta) y por sus trabajos le dieron 100 ducados». Un inventario de la sacristía catedralicia de 1651, constata la existencia de «un San Jerónimo de bulto, que está en la capilla de la Barbazana, juntamente con un Santo Cristo Crucificado. Son hechuras de Ancheta».

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: Historia, 200. AGN. Proc. Consejo. Mendivil sent., 1580, fajo 6.º, n.º 1.

c. 1577 BURGOS. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas. Retablo Sala capitular (P).

Colaborador: Martín Ruiz de Zubiate, arq.

Promotor: don Antonio Manrique de Valencia, obispo de Pamplona.

Pagos: 1578-1579.

Policromía: 1579, Lorenzo de Puga.

MONTEVERDE, 77-79. LÓPEZ MATA, 102-103. ANDRÉS ORDAX, Juan de Anchieta en, 464-467.

1578 VITORIA. Parroquia de San Miguel. Retablo mayor (I).

Contrato: 1578-X-24. Con Lope de Larrea, esc. de Salvatierra.

Promotores: parroquianos en nombre de los mayordomos.

Plazo: 4 años.

Precio y fórmulas de pago: 350.000 maravedís en 200, 100, 300, 150 y 150 ducados.

Material y medidas: madera enjuta y negra de tronco de nogal.

Pagos: 1578-1579.

ANDRÉS ORDAX, El escultor Lope, 117-124 y 246-251.

1578 BURGOS. Catedral metropolitana de Santa María la Mayor. Retablo mayor (I).

Contrato: 1562.

Autores: Rodrigo y Martín de la Haya, Domingo de Bériz y Simón de Bueras.

Tasación: 1580, 40.000 ducados.

Pagos: 1565, 1580.

Intervención de Anchieta: 1578, grupos de la Asunción y Coronación.

Promotores: Cabildo, canónigo Ruiz de Santamaría y arzobispo don Cristóbal Vela (pintura).

Pagos a Anchieta: 1578 (4.000 reales por la Asunción) y 1583 (28.900 maravedís).

Policromía: 1593-96, Diego de Urbina y Gregorio Martínez, 11.000 ducados.

Observaciones: Anchieta hizo también la Asunción del facistol principal del coro.

MARTÍNEZ SANZ, 45. LÓPEZ MATA, 92-96 y 102-103.

1578 JACA. Catedral de Santa María. Retablo de la Trinidad, capilla de D. Martín de Sarasa (C).

CAMÓN AZNAR, El escultor, 49-53. Atribución estilística.

1581 TAFALLA. Parroquia de Santa María. Sagrario del retablo mayor (S).

Contrato: 1581.

Precio: 260 ducados.

Pagos: 1583.

CABEZUDO ASTRAIN, 278. AD. Pamplona. Garro C/ 119, n.º 12.

1584 AOIZ. Parroquia de San Miguel. Retablo mayor (R).

Contrato: 1584-1-16.

Promotores: El alcalde y regidores en nombre de la villa.

Fiador: Luis de Suescun, plat.

- Plazo y fórmulas de pago: 4 años, 50 ducados al año.
Material y medidas: fusta de nogal, roble o teja. 32 pies de altura por 22 de anchura.
Ejecutoria de la Corte: 1586-II-7.
Pagos: 1597 (viuda), 1608 y 1612 (herederos).
Policromía: 1611-12, Martín de Urniza (sagrario).
Reensamblaje barroco: 1745-48, Juan Tornes, esc. de Jaca. Policromía: 1772-73, Pedro Antonio de Rada.
AGN. Proc. Corte. Lorente sent., 1586, fajo 1.º, n.º 17. BIURRUN SOTIL, 270-272.
- 1587 NAVARRETE. Parroquia de la Asunción. Talla de la Virgen del Rosario (I).
Condicionado: 1587-X-6 por Martín de Nalda, arq. en nombre de Anchieta.
Promotores: Cofrades del Rosario.
Plazo: Las Candelas de 1588.
Material y medida: madera de teja de una pieza. Una vara y una mano de altura.
Precio: 506 reales.
Policromía: Lázaro de Urquiaga.
RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Las Vírgenes*, 6.
- c. 1588 FUENMAYOR. Parroquia de Santa María. Talla de la Virgen del Rosario
- Atribución.
Retablo: 1592, Martín de Nalda y Miguel de Elizalde.
Policromía: Lázaro de Urquiaga.
RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Las Vírgenes*, 6.
- 1588 MONEO. Parroquia de San Saturnino. Primer banco del retablo de San Pedro en la capilla del obispo Lafuente (P).
Contrato: 1588-III-6.
Promotor: don Pedro de Lafuente, obispo de Pamplona (muerto en 1587) y en su nombre Andrés López del Valle su testamentario.
Plazo y fórmulas de pagos: Virgen de Septiembre de 1588. 250 ducados en tres plazos.
Materiales y medidas: madera de nogal y roble seca y limpia. Siete pies de alto por 16 de ancho.
CABEZUDO ASTRAIN, 277. ANDRÉS ORDAX, *El retablo*, 437-444.
- 1588 SOTES. Parroquia de San Martín. Retablos colaterales de Nuestra Señora del Rosario y Santa Catalina (I).
Poder para contratar: 1588-IV-1 a Juan Fernández de Vallejo.
Contrato: 1588-IV-4. Juan Fernández de Vallejo (en nombre de Anchieta).
Promotores: Cabildo y regimiento.
Plazo: 4 años y medio (asentados y policromados).
Obra reservada a Anchieta: Tallas de Santa Catalina y la Magdalena (retablo de Santa Catalina) y la Concepción y la Virgen (retablo de Nuestra Señora del Rosario).
Materiales: nogal y roble seco.
Nuevo contrato: 1589, Juan Fernández de Vallejo. Autores: Lázaro de Leiva y Bernabé Imberto (1590-93).
RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Los colaterales*, 153-168.
- 1588 TAFALLA. Parroquia de Santa María. Retablo mayor (P).
Contrato: 1588.
Promotores: Chantre, alcalde, jurados y almosneros de las iglesias de Tafalla.
Fórmulas de pago: 200 ducados al año.
Tasación: 1589, 20.756 reales (1.887 ducados) por sagrario, banco e imágenes iniciadas.

Policromía: 1596-99/1613, Juan de Landa.

CABEZUDO ASTRAIN, 278-283. AGN. Proc. Serie 2.ª, s.º XVII, n.º 7, 553.

1588 TOLOSA. Parroquia de Santa María. Retablo mayor (S).

Contrato: 1588.

Promotores: cabildo, concejo, justicia y regimiento.

Tasación: 1591, 802 ducados (sagrario).

INSAUSTI, Lope, 399. ARRAZOLA, 259-270.

1588 TAFALLA. Parroquia de Santa María. Santo Cristo del Miserere (I).

Policromía: 1600-1613. Juan de Landa.

CABEZUDO ASTRAIN, 284-286.

1588 OBANOS. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor (I).

Promotores: Vicario, regimiento y primicieros.

Fórmulas de pago: 100 ducados en San Juan de junio y 100 en Navidad.

Pagos: 1591.

Policromía: 1598-1606, Juan de Landa.

AD. Pamplona. Garro. C/ 156, n.º 23.

Los nuevos datos documentales que aparecen en el resto de los cuadros sobre producción artística y tasaciones de Juan de Anchieta proceden de:

- a) AGN. Proc. Consejo. Mendivil sent., 1580, fajo 6.º, n.º 1 (obras en la catedral de Pamplona).
- b) *Ibíd.* Corte. Lorente sent., 1586, fajo 1.º, n.º 17 (Aoiz).
- c) *Ibíd.* Serie 2.ª, s.º XVII, n.º 7.553 (Tafalla).
- d) AD. Pamplona. Archivos parroquiales. Caja 442, n.º 1. Fragmentos del Libro de cuentas de Cáseda, fols. 76-95 y n.º 2 (ejecutoria del Consejo) y 3 (cartas de pago a la viuda).
- e) *Ibíd.* Garro. C/ 156, n.º 23 (Obanos).
- f) *Ibíd.* C/ 243, n.º 19 (Beizama).

Sobre otras obras en relación con el círculo del escultor de Azpeitia.

- a) AGN. Proc. Corte. Ochoa sent., 1577, fajo 2.º, n.º 4 (Añorbe).
- b) AD. Pamplona. Archivos parroquiales. Caja 54. Libro de cuentas de Ilundáin de 1548 a 1880. Visita de 1575 (Ilundáin).

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

La *época fecunda* de ambos escultores de imágenes corresponde a dos momentos del Renacimiento escultórico hispano, las postrimerías del segundo tercio del siglo XVI en el caso de Pedro López de Gámiz y el último tercio de la centuria con Juan de Anchieta. Se admite comúnmente que el paso del Protorrenacimiento al Manierismo tiene lugar a partir de los años centrales de la década de los sesenta cuando los contratos estipulan en consonancia con el espíritu trentino que se depuren los temas paganos y fantásticos para dar cabida a otros más naturalistas acordes a la Contrarreforma. Llama poderosamente la atención que sea en torno a 1564, fecha de la muerte de Miguel Ángel, cuando se contratan las primeras obras en sintonía con los supuestos del manierismo romano como los retablos de Estavillo (1561), San Juan de Estella (1563), de la capilla de los Ircio en Briones (1564) y, más claramente, el de Lanciego (1565-67). En un panorama todavía dominado por el expresivismo del Primer Renacimiento con artistas como Arnao de Bruselas, Juan de Ayala, Andrés de Araoz o los Beaugrant, un escultor como Gámiz se adhiere a la nueva estética reformada, mientras que Anchieta aporta a la región norteña un Romanismo perfectamente elaborado en estilo y tipos iconográficos.

Una sola obra de Gámiz, el retablo mayor de Bardauri, justifica por sí sola, toda una década como la de los cincuenta dominada por el estilo a la «romana» con la

novedad que suponen algunas de sus imágenes de grandes anatomías y grandilocuentes. Mientras que en la década de los sesenta se sirvió la casi totalidad de la producción del mirandas con sus obras más representativas como las de Estavillo, Briviesca, Vallarín y Valluércanes, en este arranque del Romanismo, poco se puede decir de Juan de Anchieta en tierras castellanas, sino vagas noticias documentales, apreciaciones estilísticas y comparaciones con su producción posterior como las de Simancas, atribución que se consolida aquí por el conocimiento de la intervención de su paisano y amigo el ensamblador Blas de Arbizu.

En contraposición, en la década de los setenta, decrece notablemente la actividad del mirandas hasta prácticamente paralizarse, pues no se constata otra intervención notable salvo la del retablo de Ircio y paradójicamente es cuando se inicia verdaderamente la actividad de Anchieta en esta zona. Entre 1570 y 1577 con residencia alternativa en su solar natal de Azpeitia y Pamplona, realizó sus obras de la capilla Zaporta de la Seo de Zaragoza y las guipuzcoanas de Zumaya, Asteasu y Azcoitia y a partir de 1576-77, asentado de forma casi definitiva en la capital navarra ejecutó obras, con especial intensidad en 1578, tanto en el Viejo Reino como en Aragón y Burgos por iniciativa de obispos castellanos y encargos de particulares con ejemplos tan acreditados como los retablos de Cáseda, Jaca o los grupos de la catedral de Burgos.

La primera mitad de los años ochenta es provechosa para ambos artistas, pues Gámiz reactiva su producción con obras en Ezcaray y Valluércanes y Anchieta refrena su actividad y se dedica al sagrario de Tafalla y en 1584 al retablo mayor de Aoiz. En este último año el burgalés deja de trabajar, pide que se tasan todas sus obras y da en herencia a su sobrino todo su instrumental y las obras aún no concluidas, mientras que el escultor de Azpeitia, intensifica paradójicamente sus compromisos actuando como animador artístico del Romanismo con sus intervenciones en Moneo (Burgos), Sotes y Fuenmayor (La Rioja), Tafalla y Obanos (Navarra) y Tolosa (Guipúzcoa) con una especial concentración en el último año de su existencia por lo que en su mayor parte quedaron inconclusas.

El *mercado artístico* de Pedro López de Gámiz, comprende la comarca natural de Miranda de Ebro y las zonas limítrofes de La Rioja Alta, el norte de Burgos, la Ribera alavesa y con penetraciones en la Bureba, en un radio de acción que nunca superó los cuarenta kilómetros y que en lo diocesano dependía de Calahorra y Burgos, ámbito que queda ampliamente superado en sus desplazamientos como tasador y como representante del concejo mirandas. Es precisamente el cuadrante norte peninsular que tipificó el investigador alemán Weise, el marco que contempla la actuación del vasco a partir de su establecimiento en Pamplona. Resulta insólito en la España del siglo XVI un artista uniformice sin trabas legales el gusto artístico de tres reinos peninsulares como los de Navarra, Castilla y Aragón y de cinco diócesis como las de Calahorra-La Calzada, Burgos, Pamplona, Zaragoza y Jaca.

Ambos artistas se titulan en la documentación escultor imaginario, denominaciones que evocan los dos renacimientos y que, en cualquier caso, aluden a la especialización en imágenes y estatuas, pero es especialmente a Anchieta a quien se solicita la ejecución «*de su mano*» de tallas sueltas de la Virgen del Rosario, la Asunción, San Pedro o San Miguel. Nos consta su condición de tracistas de retablos, circunstancia que en el escultor vasco, autor de las trazas del retablo de Tafalla y la sillería de coro de Alio, se refuerza con la elaboración de distintas valoraciones, informes y peritajes sobre artistas y obras. El polifacetismo de López de Gámiz es superior pues se ocupó no sólo de la realización de retablos e imágenes sino también de la labra de sepulcros, escudos pétreos y rollos o picotas, a diferencia de un artista más especializado como Juan de Anchieta y en paralelo con otro escultor romanista como Lope de Larrea.

Los principales *comitentes* de Juan de Anchieta y Pedro López de Gámiz fueron, como resulta habitual entre los artistas de la Edad Moderna, instituciones eclesiásticas, principalmente los patronos y primicieros de las parroquias. El mecenazgo pro-

piamente eclesiástico -abad, beneficiados, primicieros y mayordomos- se repite menos frecuentemente que el patronato mixto, como en Ircio y Tafalla, con representación de las autoridades civiles, e incluso el patronato meramente civil -alcalde, regidores y jurados- como es el caso de Cáseda y Aoiz. Aunque las cofradías intensifican su labor de patrocinio artístico a partir del 1600, consignamos encargos como los de la cofradía del Santo Cristo de Ezcaray para Gámiz y la del Rosario de Navarrete a Juan de Anchieta.

El concurso de unos maestros de la categoría del mirandés y el azpeitiano, fue solicitado asimismo por cabildos catedralicios, obispos y personajes insignes. Juan de Anchieta realizó obras selectas de imaginería para la capilla Barbazana de la iglesia mayor de Santa María la Real de Pamplona y los magníficos grupos que presiden el retablo mayor de la catedral metropolitana de Burgos. Estos artistas del Manierismo reformado trabajaron también al servicio de renombrados obispos castellanos como don Juan de Muñatones, obispo de Segorbe y participante en las últimas sesiones del Concilio de Trento en el caso de Gámiz y los primados de Pamplona, don Antonio Manrique de Valencia y don Pedro Lafuente, verdadero artífice de las constituciones promulgadas en 1590, principalmente en lo concerniente a materia artística.

Entre los clientes particulares destacan los nombres de don Pedro Vélez de Guevara y doña Mencía de Velasco, hija del Condestable de Castilla y promotora del retablo de Briviesca, mecenas del escultor mirandés, y el noble banquero zaragozano don Gabriel de Zaporta, don Martín de Sarasa y doña María Idiaquez, viuda del tesorero real de Felipe II, autores de encargos a Anchieta para capillas de patronato.

Junto a Pedro López de Gámiz debieron trabajar como *colaboradores* otros grandes maestros del Romanismo norteño como el propio Juan de Anchieta, Juan Fernández de Vallejo o Diego de Marquina para justificar obras de la envergadura del retablo mayor de Briviesca que mereció ser tasado por Juan de Juni; no obstante, tan sólo se pueden asociar documentalmente a su figura los nombres de su maestro Juan de Carranza en Bardauri y el del hijo de éste Juan de Carranza II en Valluércanes. Mejor conocidos son los compañeros de Anchieta, tanto en su etapa castellana al lado de los Gaspar Becerra, Juan de Juni, Inocencio Berruguete, Juan Bautista Beltrán y Francisco de la Maza como en su época fecunda al lado de López de Gámiz los ensambladores Blas y Martín de Arbizu, los escultores Esteban de Velasco y Lope de Larrea y finalmente con la ayuda de primera mano que le prestaron sus oficiales Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro.

Los *plazos de ejecución* previstos para retablos de grandes proporciones en ciudades y villas de cierta importancia, oscilaban entre los cinco años de Estavillo e Irico en el caso de Gámiz a los cuatro años que previo Anchieta para los retablos de Cáseda, Vitoria y Aoiz.

Como resulta lógico en escultores especializados en la talla de bultos redondos, la *madera* más solicitada no sólo por los comitentes sino por los propios artistas, Gámiz y Anchieta, fue la de nogal, seca, cortada en buena luna, de tronco y negra, y de tan excelente acabado que en su caso no precisa del complemento policromo. El vasco utilizó además, debido a su gran movilidad, otras maderas como la de roble delgada y seca o la de tejo que indistintamente se le señalan junto al nogal en ejemplos como los de Zumaya, Aoiz, Sotes, Moneo o Navarrete. Determinados encargos de instituciones y particulares civiles, como escudos pétreos o camas funerarias en el caso de Salinillas de Buradón, obligaron por su tipología al empleo de piedra franca labrada, por lo que Gámiz cobró de sobreprecio en relación con la talla de madera, mientras que el escultor de Azpeitia trabajó en alabastro en algunos de sus encargos para capillas particulares aragonesas como las de Jaca o Zaragoza según las tradiciones y los gustos estéticos del antiguo reino de Aragón.

Hasta que los primicieros locales pudieron satisfacer las elevadas tasaciones de los retablos a Pedro López de Gámiz y a Juan de Anchieta y más frecuentemente a sus

viudas, herederos y cesionarios, transcurrieron largos años marcados por las retasaciones y pleitos, por lo que la *pintura, dorado y estofado* de estas superficies se dilató en la mayor parte de los casos hasta dos siglos. Son excepcionales los retablos clasicistas o las esculturas romanistas que muestran una policromía coetánea como los de Vallarte o Vileña en el caso de Gámiz o los de Zaragoza (Juan de Ribera), Zumaya (Juan y Antonio Elexalde), sagrarios de Tafalla y Cáseda y Cristo Crucificado de la última localidad (Juan de Landa), obra policromada a fines del siglo XVI tras la intervención de Anchieta. Más frecuentes son los conjuntos estofados a comienzos del siglo XVII por el pintor de Santo Domingo de la Calzada Lázaro de Urquiaga en Ircio (Gámiz) y Navarrete y Fuenmayor (Anchieta). Sólo en la segunda mitad del siglo XVIII las arcas de las primicias, recuperadas de los grandes gastos por la obra de talla, pudieron afrontar la costosa empresa del dorado de retablos como Estavillo o Bardauri y Cáseda o Aoiz que poco antes había sido reensamblado en un nuevo organismo barroco. No obstante algunos conjuntos como los retablos de Briviesca quedaron sin policromar, circunstancia que, lejos de empobrecer el conjunto, revaloriza los detalles en relación a otras obras repintadas.

TASACIONES Y PERITAJES

A. IMPORTES GLOBALES Y TASACIONES DE LAS OBRAS DE GAMIZ

- 1554 MIRANDA DE EBRO. Escudo de armas.
Fecha: 1554-V-20.
Tasador: Pedro Chabaleta.
Precio de tasación: 99.309 maravedís (265 ducados).
DIEZ JAVIZ, 79.
- 1567 ESTAVILLO. Parroquia de San Martín. Retablo mayor.
Precio de tasación: 1.350.000 maravedís (3.600 ducados).
ANDRÉS ORDAX, El escultor, 161.
- 1571-72 BRIVIESCA. Monasterio de Santa Clara. Retablo mayor.
Fecha: 1571-72.
Tasadores: Juan de Juni (1571); Juan Bautista Pertusian, Juan de Salamanca, Isaac de Juni, Alonso Falcón, Sebastián de Burgos, Antonio de Lejalde, Juan de la Secada, Diego Torre, Rodrigo de la Haya, Juan Ortiz de Espinosa, Francisco Vázquez y Mateo Mingo (1572).
Precio global: 8.250.000 maravedís (22.000 ducados).
SANZ GARCÍA, 115. SAGREDO Y FERNANDEZ, 111-116.
- 1574 BARDAURI. Parroquia de Santa Marina. Retablo Mayor.
Fecha: 1574.
Tasadores: Pedro Arbulo, por el artista. Juan Fernández de Vallejo por la Parroquia.
Precio de tasación: 570.000 maravedís (1.520 ducados).
ANDRÉS ORDAX, El escultor, 159.
- 1575 ZAMBRANA. Parroquia de San Vicente. Sagrario y sotobanco.
Precio global: 75.000 maravedís (200 ducados).
DIEZ JAVIZ, 156-157.
- 1586 IRCIO. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor (parte).
Precio global: 458.625 maravedís (1.223 ducados).
DIEZ JAVIZ, 158-159.

A. IMPORTES GLOBALES Y TASACIONES DE LAS OBRAS DE ANCHIETA

- 1571 ZARAGOZA. La Seo. Retablo de San Miguel de la capilla Zaporta.
Fecha: 1571-III.
Cantidad: 8.000 sueldos.
Observaciones: Recibo.
SAN VICENTE, 107.
- 1575 ASTEASU. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor.
Fecha: 1575-IV-25.
Tasadores: artista: Juan Fernández de Vallejo, esc. de Logroño.
patronos: Juan de Villarreal, veedor de obras del obdo. de Pamplona.
Cantidad: 1.910 ducados.
INSAUSTI, El escultor, 418.
- 1576 AZCOITIA. Parroquia de Santa María la Real. Retablo de la capilla de los Idiaquez.
Fecha: 1576-IX-2.
Tasador: por ambas partes: Juan de Altuna y Villarreal (Juan de Villarreal),
veedor de obras del obispado de Pamplona.
Cantidad: 750 ducados.
ARRAZOLA, 255.
- 1577 ZUMAYA. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor.
Fecha: 1577-II-28.
Cantidad: 1.658 ducados y 36 maravedís.
Observaciones: ajuste de cuentas, 1.254 ducados y 36 maravedís para Anchieta y
404 ducados para Martín de Arbizu.
CONDE DE VINAZA, II, 17.
- 1581 CASEDA. Parroquia de Santa María. Retablo mayor.
Fecha: 1581-XI.
Tasadores: artista: Pedro Arbulo de Margubete, esc. de Briones.
patronos: Juan de Rigalte, esc. de Zaragoza.
Cantidad: 4.500 ducados.
Observaciones: Rebaja de 300 ducados por dictamen del Hospitalero de la
catedral de Pamplona (1582-I-31).
HUARTE, 11-12.
- 1583 TAFALLA. Parroquia de Santa María. Sagrario del retablo mayor.
Fecha: 1583.
Cantidad: 260 ducados.
Observaciones: Carta de fin de pago.
CABEZUDO ASTRAIN, 278.
- 1589 TAFALLA. Parroquia de Santa María. Sagrario. Banco e imágenes del retablo mayor.
Fecha: 1589-X-2.
Tasadores: artista: Juan Fernández de Vallejo, esc. de Logroño.
patronos: Diego de Marquina, esc. de Miranda de Ebro.
Cantidad: 20.765 reales (1.887 ducados).
Observaciones: «en razón del Reliquiario y pedazo de Retablo que hizo» con el
«maderaje e y magines que abía dexado principiadas».
AGN. Proc. Serie 2.^a, s.º XVII, n.º 7.553.

B. ACTIVIDAD COMO TASADOR DE GAMIZ

- 1561 TORRE (Condado de Treviño. Burgos). Parroquia de N.^a S.^a de la Asunción. Retablo mayor.
Fecha: 1561.
Tasadores: por ambas partes (Iglesia y Francisco de Ayala), López de Gámiz.
Dato facilitado por DIEZ JAVIZ y que incluye en su trabajo «*Homenaje a Pedro López de Gámiz*».
- 1565 PIEDRAMILLERA. Parroquia de Santa María. Retablos mayor y colaterales y obras varias (andas, bancos y facistol).
Fecha: 1565-X-11.
Tasadores: artista (Martín Gumet): López de Gámiz.
patronos: Juan de Villarreal, veedor de obras del obispado de Pamplona.
Cantidad: 1.253 ducados.
Observaciones: 1.085 ducados el retablo mayor y 168 otras obras menores.
ECHEVERRÍA GOÑI, 1.377.
- 1565 ALDEANUEVA DE EBRO. Parroquia de San Bartolomé. Retablo mayor.
Fecha: 1565-XI-7.
Tasadores: artista (Pedro de Troas): López de Gámiz.
patronos: Martín de Bandoma, esc. de Sigüenza.
Cantidad: 4.456 ducados.
Observaciones: 4.150 ducados la obra del entallador de Estella y 306 las historias Arnao de Bruselas.
GUTIÉRREZ, 32. VICUÑA, 49-77.
- 1578 BUJEDO. Monasterio de Santa María. Retablo mayor.
Fecha: 1578-XII-24.
Tasadores: por ambas partes (el capítulo y Diego de Marquina) López de Gámiz.
Cantidad: 1.300 ducados.
PESCADOR, 106.
- 1578 BUJEDO. Monasterio de Santa María. Reja de madera y cancel.
Fecha: 1578-XII-24.
Tasadores: por ambas partes (el capítulo y Diego de Ayala): López de Gámiz y Diego de Marquina, esc. de Miranda de Ebro.
Cantidad: 280 ducados.
PESCADOR, 106-107.
- 1580 VALTIERRA.
- 1581 OCHAGAVIA. Parroquia de San Juan Evangelista. Retablo mayor.
Retasación: 1581-11-13.
Tasadores: artista (Miguel de Espinal): Martín de Elordi, ent. de Arazuri.
patronos: Juan de Troas, ent. de Estella.
Cantidad: 4.300 ducados.
Observaciones: López de Gámiz, tasador designado, no pudo acudir y fue sustituido por Elordi.
GARCÍA GAINZA, Miguel de, 343-344.
- 1586 BURGOS. Catedral metropolitana de Santa María. Silla arzobispal del coro. Fue nombrado tercer tasador por los artistas García de Arredondo y Luis Gadeo.
MARTÍNEZ SANZ.
- 1591 TOLOSA. Parroquia de Santa María. Sagrario.
Fecha: 1591-11-13.

- Tasadores: Lope de Larrea y Ercilla, esc. de Salvatierra. Jerónimo de Larrea y Goizueta, esc. de Tolosa.
Cantidad: 802 ducados.
INSAUSTI. El retablo mayor, 399.
- 1592 TAFALLA. Parroquia de Santa María. Retablo mayor.
Fecha: 1592-VII-27.
Tasadores: artista: Juan Imberto, esc. de Estella.
patronos: Diego de Marquina, esc. de Miranda de Ebro.
Cantidad: 5.114 ducados.
Observaciones: es la obra ejecutada por Juan de Anchieta y sustituido por Pedro González de San Pedro, siguiendo traza de su maestro. Se excluye el sagrario.
CABEZUDO ASTRAIN, 279-280.

B. ACTIVIDAD COMO TASADOR DE ANCHIETA

- 1578 OCHAGAVIA. Parroquia de San Juan Evangelista. Retablos mayor y colaterales y otras obras (sillas, facistol y escaños).
Fecha: 1578-XII-6.
Tasadores: por ambas partes: Juan de Anchieta.
Andrés de Lasaga, ens. de Pamplona.
Juan de Villarreal, maestro mayor y veedor del obispado de Pamplona.
Cantidad: 4.150 ducados.
GARCÍA GAINZA, Miguel de, 343-344.
- 1580 VALTIERRA. Parroquia de Santa María. Retablo mayor.
Fecha: 1580-XII-9.
Tasadores: artista: Pedro López de Gámiz (viuda de Salamanca).
patronos: Juan de Anchieta (alcalde, regimiento y primicieros).
Cantidad: 2.400 ducados.
Observaciones: 1.700 ducados por la obra ya asentada y 700 por la depositada en el taller.
ZAPATERO, 125-130.
- 1583 EL ESCORIAL. Monasterio de San Lorenzo. Estatua del titular en la fachada principal.
Fecha: 1583.
Tasador: artista (Juan Bautista Monegro): Juan de Anchieta.
Cantidad: 1900 ducados.
PÓRTELA SANDOVAL, La escultura en el Monasterio, 100.
- 1586 SAN SEBASTIAN. Parroquia de San Vicente. Retablo mayor.
Fecha: 1586.
Tasadores: Juan de Anchieta.
Lope de Larrea y Ercilla, esc. de Salvatierra.
Fray Juan de Beauves, imag.
CAMINO YORELLA, 227.
- 1588 BEIZAMA. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor.
Fecha: 1588-VII-13.
Tasadores: artista (Pedro de Goicoechea): Lope de Larrea, esc. de Salvatierra).
patronos: Juan de Anchieta.
Cantidad: 867 ducados.
AD. Pamplona. Garro. C/ 243, n.º 19.

- 1588 ALZO DE ABAJO. Parroquia de San Salvador. Retablos mayor y lateral de la Virgen y obras varias (monumento y candelabros).
Fecha: 1588-VII-14.
Tasadores: artista (Pedro de Goicoechea): Lope de Larrea.
patronos: Juan de Anchieta.
Cantidad: 473 ducados.
INSAUSTI, El retablo, 398. ARRAZOLA, 445-446.

TASACIONES Y PERITAJES

Las claves del Romanismo norteño se encuentran tanto en los orígenes formativos y en la obra de Pedro López de Gámiz y Juan de Anchieta como en los peritajes y tasaciones que permiten la relación e intercambios entre artistas imbuidos de un mismo ideal estético y de pareja categoría. Por los datos que poseemos, la definición del Romanismo tiene como principales protagonistas a los compañeros que tasan obras con Gámiz y a los tasadores de la producción de Anchieta como Juan de Villarreal, Juan Fernández de Vallejo, Pedro Arbulo, Diego de Marquina y Lope de Larrea principalmente.

El único dato documental que testimonial el encuentro de estos dos grandes protagonistas del Romanismo es la *tasación del retablo mayor de Santa María de Valtierra*, llevada a cabo el diez de diciembre de 1580 en plena madurez artística de ambos escultores. Este magno retablo de transición, que requeriría hasta su conclusión el concurso de un buen número de entalladores y escultores, permitió durante varios días el contraste de impresiones entre dos interpretaciones complementarias de concebir el Manierismo romano. Por su ocupación Gámiz y Anchieta, designados respectivamente por la viuda de Juan Martínez de Salamanca y por los patronos, percibieron 32 y 28 ducados a razón de dos ducados de jornal diario. La cantidad establecida no satisfizo a los patronos por lo que se realizó una nueva tasación en 1581 a cargo de Pedro Arbulo y Diego de Marquina, los dos escultores más acreditados para suceder a los grandes maestros en este cometido.

Importes globales y tasaciones de sus obras

Poseemos una información exhaustiva sobre todas las circunstancias que rodean las tasaciones de la obra del escultor de Azpeitia que en el presente trabajo se enriquece con una nueva, la llevada a cabo en 1589 sobre su trabajo en el retablo de Santa María de Tafalla por Juan Fernández de Vallejo y Diego de Marquina que cifraron su valor en 20.765 reales, anterior a la ya conocida tasación global de este conjunto en 1592. En el caso de Gámiz únicamente se conocen con precisión los datos de tres tasaciones de sus obras y los importes finales de algunas más, pero sin embargo los nombres de los artistas que valoraron los retablos de Briviesca y Bardauri resultan por sí mismos altamente reveladores.

Parece lógico que las estimaciones debieran no distar muchos años de la finalización de las obras y esto es cierto en el caso de Gámiz que vio tasadas todas sus obras en vida, por haber dedicado sus últimos años a otros menesteres, en tanto que las postreras empresas de Anchieta, además de quedar inconclusas debieron ser tasadas por encargo de su viuda Ana de Aguirre.

Entre los importes de todas las obras aquí estudiadas sobresale sin discusión el del retablo de Santa Clara de Briviesca, obra estimada por destacados escultores vallisoleños y burgaleses en cerca de 22.000 ducados, cantidad que se justifica por la magni-

tud de la obra de talla en madera de nogal, la ocupación de varios artistas y la propia calidad del trabajo. Pese a ello todavía se encuentra lejos de los 40.000 ducados en que se estimó el retablo del altar mayor de la catedral burgalesa.

No obstante, la cantidad más elevada en la que se estimaba un retablo de gran calidad en la segunda mitad del siglo XVI raramente rebasaba los 5.000 ducados. Así la obra de Anchieta en Cáseda fue valorada en 4.500 ducados, rebajada posteriormente en 300 ducados y el retablo ejecutado en Santa María de Tafalla a partir de un proyecto suyo se evaluó en 5.114 ducados. El precio del retablo mayor de Estavillo, obra significativa en la producción de Gámiz y comparable a los retablos de Cáseda y Aoiz de Anchieta, fue fijado en 3.600 ducados, por lo que, al igual que estos retablos navarros, tardaría en ser policromado dos siglos.

Otros retablos de menores dimensiones fueron estimados en cantidades cercanas a los 1.500 ducados y así mientras el retablo de Bardauri, obra de Gámiz, importó 1.520 ducados, el de Zumaya y el desaparecido de Asteasu del escultor vasco, fueron evaluados respectivamente en 1.254 y 1.910 ducados. Partes de retablos inacabados como el sagrario e imágenes de Ircio y los bancos y el sagrario de Tafalla se tasaron en 1.223 y 1.887 ducados respectivamente, cantidad elevada que sólo se justifica por la notable calidad de estas piezas en relación con los ejemplos citados.

El precio de los sagrarios oscilaba entre los 200 ducados, suma en que se concertó el desaparecido de Zambrana, y los 802 en que se evaluó la monumental arquitectura en tres cuerpos del sagrario de Tolosa. De Anchieta, verdadero escultor de imágenes, conocemos importes de tallas como Nuestra Señora del Rosario de Navarrete (506 reales) y los grandiosos grupos de la Asunción y Coronación de la Virgen de la catedral de Burgos (4.848 reales).

Actividad como tasadores

López de Gámiz desarrolla una intensa actividad como tasador que por sí sola le acredita como uno de los más peritos escultores del Romanismo; así como el radio de acción de su obra se ciñe a la comarca natural de Miranda, sin embargo, su concurso como tasador fue solicitado por localidades muy distantes de las diócesis de Pamplona, Calahorra-La Calzada y Burgos. A Juan de Anchieta se le documenta un menor número de tasaciones concentradas en la última década de su existencia. A las estimaciones ya conocidas del artista burgalés hay que añadir la inesperada intervención en 1565 en Piedramillera (Navarra), junto al veedor Juan de Villarreal para tasar el retablo mayor realizado por el entallador Martín Gumet. A los exiguos datos conocidos sobre las tasaciones de Anchieta, se viene a sumar aquí el nuevo dato documental de la estimación junto a Lope de Larrea el 13 de julio de 1588 del retablo de San Pedro de Beizama, obra de su discípulo Pedro de Goicoechea, en 867 ducados.

La intervención como tasador del maestro de Briviesca se desglosa en dos momentos perfectamente definidos, los que van de 1561 a 1565 y los diez últimos años de su vida. En unos años en los que Gámiz está plasmando los primeros prototipos miguelangelescos en Estavillo y Briviesca, no debe de sorprender que se ocupe de la tasación de conjuntos del expresivismo vasco y navarro-riojano de Piedramillera, Aldeanueva de Ebro y Torre (Treviño), obras de Arnao de Bruselas, Martín Gumet y Juan Ruiz de Heredia y Francisco de Ayala, en localidades próximas al Ebro de las diócesis de Calahorra-La Calzada y Pamplona y donde coincidió con el escultor de Sigüenza Martín de Bandoma y el veedor del obispado de Pamplona Juan de Villarreal.

En 1578 y 1580 se le documentan unas nuevas tasaciones en el período que coincide con un notable vacío de obra, en el cercano monasterio de Bujedo y el desplazamiento más significativo a la lejana localidad del Reino de Navarra para valorar una monumental empresa del período de transición del Primer Renacimiento

al Romanismo, el retablo de Valtierra en 1580, junto a Juan de Anchieta. A partir de esta fecha, prácticamente deja no sólo de trabajar sino que se inhibe de acudir a las tasaciones para las que había sido propuesto en Ochagavía, donde Anchieta había realizado una primera valoración, y en Burgos.

En relación con la distribución homogénea de su obra a lo largo de su época fecunda, Juan de Anchieta actúa como tasador en obras y monumentos muy señalados, en 1578-80 en los retablos de transición de Ochagavía y Valtierra que necesitaron retasaciones y al final de su vida entre 1586 y 1588 en retablos guipuzcoanos realizados por Ambrosio Bengoechea en San Sebastián y Pedro de Goicoechea en Beizama y Alzo, teniendo como compañero de tasación en los tres casos al escultor de Salvatierra Lope de Larrea. Un artista de la categoría, ocupaciones múltiples y tan viajero como el escultor vasco era reclamado por parroquias, conventos y particulares para tallar las piezas señeras de los retablos más que para tasarlas, pues su calidad y sus compromisos con tantos colaboradores no le permitieron prodigarse en esta actividad. Por el contrario se contratan varias intervenciones como asesor en materia artística.

Son los contactos y relaciones mutuas habidas entre López de Gámiz, Anchieta y los más grandes escultores del Manierismo romano en tasaciones de grandes empresas, lo que nos permite dar con algunas de las *claves del Romanismo en el cuadrante norteño*. De esta gran amalgama de datos documentales que figura en los cuadros precedentes, se saca a la luz la intensa relación entre un selecto grupo de artistas entre los que destacan los nombres de cinco maestros que coincidieron y fueron dignos de éstos en expertizajes junto a Gámiz y Anchieta. La cronología aproximada de sus intervenciones nos presenta a Juan de Villarreal, Juan Fernández de Vallejo, Pedro de Arbulo, Diego de Marquina y Lope de Larrea y con actuaciones más esporádicas a Martín de Bandoma, Juan de Rigalte, Andrés de Lasaga, Pedro de Goicoechea, Jerónimo de Larrea y Goizueta y Juan Imberto.

El nombre de un sorprendente por desconocido *Juan de Villarreal* († 1588), se viene a añadir en la diócesis de Pamplona, al de los otros grandes protagonistas del nacimiento de este estilo en el resto de las regiones del cuadrante norte. Su papel como veedor de obras del obispado de Pamplona, con una intensa actividad, centrado principalmente en la década de lo setenta, tasando y suministrando trazas para parroquias, pórticos, sacristías y retablos no ha recibido una valoración global. Es el único maestro entre los citados cuya biografía coincide con las de Gámiz y Anchieta con quienes coincidió en las tasaciones de Piedramillera y Ochagavía respectivamente. Su papel de supervisor artístico queda comprendido y manifiesta una clara evolución desde las primeras trazas en 1571 para la parroquia de Ciga del Baztán, hasta 1583 en que suministra el condicionado para el retablo mayor de San Vicente de San Sebastián.

El Romanismo del norte peninsular tiene una importante deuda con La Rioja donde se desarrolla uno de los focos más activos con las personalidades artísticas bien diferenciadas de *Juan Fernández de Vallejo* († 1600) y *Pedro Arbulo de Margubete* († 1608). Una fecha referencial para el desarrollo de este estilo es el 1571 que debe coincidir con la ruptura de la escritura de compañía de ambos maestros y la repartición del mercado artístico riojano, con el establecimiento de los talleres en Logroño y Briones respectivamente. Este foco como otros de filiación burgalesa aunque autónomos, recibe en fechas avanzadas de la centuria la dinamización del potente heroísmo anchietano a través de la amistad y la relación profesional con Vallejo. A mediados de la década de los sesenta cuando Gámiz se encuentra en el cénit de su obra y Anchieta permanece todavía en tierras castellanas, Arbulo pone los cimientos de la nueva estética e iconografía en la capilla de los Ircio de Briones (1564), y un cada día mas revalorizado Juan Fernández de Vallejo nos muestra en Lanciego (1567) una obra plenamente romanista. Por Pórtela sabemos que a los cinco años de la muerte de los escultores aquí confrontados Pedro de Arbulo tasaba, junto al vallisoletano Esteban Jordán, las estatuas de los Evangelistas de El Escorial.

El sucesor de Pedro López de Gámiz en el taller de Miranda de Ebro es indiscutiblemente, *Diego de Marquina* (1542-1604) y como tal es solicitado en las tasaciones de importantes conjuntos de la transición y el Romanismo navarro como Valtierra y Tafalla. En el primer caso, junto con Arbulo sustituye en la retasación a Gámiz y Anchieta y en el segundo, en 1589 es elegido junto a Juan Fernández de Vallejo para tasar la obra cumbre del escultor azpeitiano en dato que aparece a la luz por vez primera y que se viene a unir a la segunda tasación más conocida de 1592 del resto del retablo realizado por Pedro González de San Pedro. Ilustrativas de las conexiones entre los grandes artífices del Romanismo norteño pueden ser las actuaciones que rodean la adjudicación del retablo mayor de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Pangua en el Condado de Treviño, obra de Esteban de Velasco y donde se dieron cita Marquina, Vallejo y Gámiz.

Lope de Larrea (1540-1623) manifiesta en su abundante producción una evolución que, por su longevidad, va desde la herencia del expresivismo hasta el naturalismo protobarroco, pasando por un romanismo ortodoxo y un clasicismo idealista que lo distingue de los otros artistas de este movimiento. Desde su taller de Salvatierra se ocupó no sólo de la ejecución de retablos e imágenes sino también de monumentos funerarios y escudos pétreos. Sus primeros contactos con Juan de Anchieta son muy tempranos y datan de 1572 en Asteasu a la sombra de Pierres Picart y 1578 en el contrato conjunto del retablo de San Miguel de Vitoria, pero las relaciones más intensas tienen lugar en los últimos años de existencia del escultor de Azpeitia quien elogia a Larrea en un informe sobre la traza del retablo de Santa María de Salvatierra; los dos escultores tasarían entre 1586 y 1588 varias obras en Guipúzcoa realizadas por discípulos de Anchieta como Ambrosio de Bengoechea y Pedro de Goicoechea y en 1591 el artista alavés estimó el monumental sagrario labrado en Pamplona por el maestro de Azpeitia para la parroquia de Tolosa.

OTRAS RELACIONES PROFESIONALES

La introducción y consolidación del Manierismo romano en el norte de la Península se debe de asociar a las figuras de Pedro López de Gámiz en el taller de Miranda de Ebro y a Juan de Anchieta con su taller en Pamplona. No se pueden comprender las razones de esta incondicional acogida del Manierismo miguelangelesco sin tener en cuenta las *relaciones profesionales y personales* de estos dos escultores durante su formación y maestría, la composición de sus talleres y, principalmente, los contactos sostenidos en tasaciones, peritajes e informes entre ambos en 1580 en Valtierra y con el veedor Juan de Villarreal, Juan Fernández de Vallejo, Pedro de Arbulo, Diego de Marquina y Lope de Larrea que han sido objeto de valoración en el capítulo precedente.

Un joven *Pedro López de Gámiz* realizó su formación en el temprano y pujante foco artístico de Burgos que en el segundo tercio del siglo XVI aún se mantenía en la herencia de los Vigarney y Siloe. Su aprendizaje se efectuó en el taller de su cuñado Juan de Carranza, imaginero cuyo estilo no ha sido aún bien definido y, sin lugar a dudas, en relación con otros artistas y empresas llevadas a cabo por estos años en la catedral metropolitana. Pueden ser ilustrativos de estos inicios del maestro destinado a perfilar el Romanismo, los contactos de Juan de Carranza con Domingo Amberes en la tasación del retablo de Pampliega, obra representativa del llamado eclecticismo burgalés y la pequeña intervención de Gámiz en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Santa Gadea, realizado por Cornelis de Amberes y Lope de Rueda y, principalmente, la obra del discípulo aventajado y el maestro en Bardauri.

Una vez asentado en Miranda de Ebro mantuvo relaciones profesionales con entalladores como Pedro de la Estrada, vecino de Valpuesta a quien cedió la obra del

retablo de San Martín de Losa e imagineros como Martín de Arúztegui, de quien no se poseen otros datos. Mayor importancia adquieren sus contactos con el escultor Diego Guillén y su obra en Briviesca, pieza referencial en el Romanismo norteño que, una vez concluida por Gámiz, mereció el examen por parte de los escultores castellanos más peritos del momento con Juan de Juni a la cabeza, como Rodrigo de la Haya y Juan de Salamanca con quienes el propio López de Gámiz y Anchieta coincidirían en otras empresas.

El escultor de Miranda tuvo bajo sus órdenes entre 1561 y 1584, a una amplia nómina de aprendices y oficiales (catorce conocidos) de distintas procedencias -burgaleses, cántabros y vascos- que le permitieron llevar a cabo obras de gran envergadura como Briviesca o Estavillo. Entre ellas sobresalen los nombres del imaginero de Uxearre (Junta de Parayas, Cantabria), Pedro del Cerro, el guipuzcoano Martín de Vidaurreta, Hernando Relloso o su sobrino Juan de Carranza, frustrado heredero del taller de Miranda al fallecer prematuramente tras haber recibido de su tío las estampas, el utillaje y los vestidos propios del oficio. Sobre estos discípulos anónimos destaca la figura de Diego de Marquina, cuyo papel relevante en tasaciones de los mejores conjuntos romanistas le coloca como el sucesor natural de Gámiz en el taller de Miranda. En otro plano se encuentra su discípulo de origen cántabro Francisco de Rubalcaba quien con el paso del tiempo llegó a ser un consumado maestro de la talla con interesantes intervenciones en La Bureba y la comarca mirandesa.

Junto a la supuesta formación en el taller de Gaspar Becerra que señala Jusepe Martínez, existen otras referencias documentales más puntuales que demuestran la relación de *Juan de Anchieta* en Valladolid con el francés Juan de Juni y el poco conocido Juan Bautista Beltrán. Los italianismos de primera mano que se detectan en su obra deben proceder más de esta formación junto a los grandes maestros castellanos que de la estancia en Florencia que apunta Ceán Bermúdez. Partícipe de un círculo de escultores que se abren a la nueva estética, el vasco mantuvo además tratos particulares y profesionales con otros escultores como Inocencio Berruguete y Francisco de la Maza y los ensambladores Cristóbal de Umaña y Blas de Arbizu con quienes coincidió en Simancas en la obra del retablo del Salvador.

Entre otros los aprendices y oficiales llegados de varios puntos del norte atraídos por los florecientes talleres y las empresas relacionadas con el arte de la talla, había algunos procedentes del País Vasco, zona con gran tradición en carpintería y entalladura que se especializaban por lo general en los ensamblajes de los retablos. Uno de estos emigrantes con condiciones innatas para la escultura, Juan de Anchieta, llegaría a superar en temperamento a sus coetáneos castellanos. Desapercibida hasta el momento ha pasado la presencia en Valladolid en la década de los sesenta del ensamblador guipuzcoano Blas de Arbizu (c. 1541-1598), quien trabajó junto al de Azpeitia en el retablo de Simancas, figura como testigo en el testamento de María Becerra, la mujer de Esteban Jordán, y en notable paralelismo con nuestro maestro se asentó hacia 1570 en Pamplona, donde coincidirían en distintas ocasiones. Su hermano el ensamblador Martín de Arbizu se ocupó en compañía de Anchieta de las mazonerías, de los retablos de Zumaya y Azcoitia en 1574 y 1575 respectivamente. Hacia 1567 debió conocer asimismo al ensamblador de San Sebastián, Miguel de Echave con quien luego estrecharía lazos de amistad a su retorno a Pamplona.

De la primera década de su asentamiento a temporadas en Pamplona, la de los setenta, datan sus relaciones con el veedor de obras del obispado Juan de Villarreal, los architeros Pedro de Contreras y Antón de Huarte, los entalladores Pierres Picart y Pedro de Moret, el imaginero fray Juan de Beauves y los fusteros Andrés de Lasaga y Juan de Ibiricu. Especialmente relevante nos parece su amistad con Pedro de Contreras, autor entre 1576 y 1577 del ensamblaje del retablo mayor de la Asunción de Añorbe, cuya imaginería romanista en la que sobresalen la Asunción, San Miguel, los telamones del banco y los muchachos desnudos recostados en los frontones puede ser

puesta en relación con las obras más tempranas de Anchieta en el Viejo Reino, siguiendo igualmente modelos miguelangelescos de primera mano, el Padre Eterno que, procedente de un conjunto trinitario, se guarda en la iglesia de Ilundáin, cuyo retablo principal fue ejecutado asimismo por Pedro Contreras en 1575.

El arranque del Romanismo en Vitoria y La Llanada se puede poner en relación con la intervención de Juan de Anchieta en San Miguel de Vitoria y sus sucesivas compañías para afrontar la construcción del retablo principal en 1575 y 1578 con Esteban de Velasco y Lope de Larrea. Los contactos personales y profesionales con este último se mantendrían en la década siguiente para intensificarse en los tres últimos años de la existencia del maestro azpeitiano en tierras guipuzcoanas.

Merecen un comentario aparte las relaciones de amistad con Luis de Suescun, destacado platero pamplonés autor de magníficas cruces procesionales y cismeras punzonadas con la personal marca de su nombre surmontado por un león pasante. En la década de los ochenta se registran una serie de declaraciones, pruebas testificales y fianzas entre ambos artistas no tenidas en cuenta hasta el presente trabajo, como la de la pintura del retablo de Isaba a favor de Simón Pérez de Cisneros (1583), en dato recogido de Uranga, la del retablo de Aoiz (1584) y finalmente, el orfebre figura como albacea en el testamento del escultor (1588).

Entre sus colaboradores y discípulos más cercanos sobresalen los nombres de Ambrosio de Bengoechea (c. 1552-1625), llamado «*El sordo*», natural de Alquiza y vecino de la Tierra de Asteasu y figura del Romanismo en La Provincia, y Pedro González de San Pedro (1560-1608), natural del lugar de su apellido y fundador del taller de Viana-Cabredo, sobre otros muchos que quedarían en un segundo plano como Martín de Ostiza y Juan de Arrola. Entre los continuadores de su obra en el taller de Pamplona hay que citar al ensamblador baztanés Juan de Gastelúzar (c. 1550-1621), colaborador de primera mano de grandes maestros como el propio Bengoechea, Lope de Larrea y Bernabé Imberto, y en Guipúzcoa a los escultores de Tolosa Pedro de Goicoechea y Jerónimo de Larrea y Goizueta (1562-1616).

El riojano Juan Fernández de Vallejo con taller establecido en la ciudad de Logroño y siempre en equipo con su hermano, el pintor Francisco, sirve de eslabón entre los tres artistas y las tres maneras complementarias de entender el Manierismo miguelangelesco, con López de Gámiz en los inicios, formando compañía con Pedro Arbullo antes de 1571 y finalmente solicitando el concurso de Juan de Anchieta como animador del Romanismo riojano.

TRAZA, ESTRUCTURA Y DECORACIÓN

Ante todo López del Gámiz y Anchieta son, como ellos mismos se titulan, escultores imagineros, por lo que su ocupación primordial fue la talla de bultos redondos y también relieves, si bien poseemos constancia documental de la elaboración de *trazas arquitectónicas de retablos* firmadas de sus manos. Pese a que las arquitecturas corrieron a cargo de distintos ensambladores en colaboración con nuestros maestros, se puede afirmar a grandes rasgos que la mayor parte de las obras que aquí se estudian siguen el modelo del retablo de Astorga, de traza manierista y con una compartimentación clara del espacio en numerosas cajas, casas o portadillas.

No obstante, resulta complicado establecer una evolución comparada de las trazas de los retablos de ambos artistas por el desfase cronológico de sus mejores obras conservadas, Briviesca, Estavillo y Vallarria, fechadas en la década de los sesenta y Zumaya, Cáseda y Tafalla en las de los setenta y los ochenta, por la menor magnitud del resto de los retablos de Gámiz y por la dispersión de la obra de Anchieta quien, según la localización geográfica de sus encargos, trabajó con mazoneros en Aragón y

ensambladores y architeros en Castilla y Navarra. Asimismo hay que tener en cuenta que la actividad del escultor guipuzcoano no se limitó en muchas intervenciones a los grupos centrales y que varias de sus obras se encuentran reensambladas en estructuras barrocas, desmontadas o desaparecidas.

Por lo general las trazas de los retablos de Gámiz se presentan ante nuestros ojos menos evolucionadas que las de Anchieta, lo que queda justificado por la temprana cronología de estos organismos manieristas en relación con las obras más viñolescas y académicas de Anchieta en sus años de madurez y también por las características peculiares del eclecticismo de la escuela burgalesa de los Cornelis de Amberes, Virgarny y Siloe donde se formó Gámiz, respecto a la formación vallisoletana de Anchieta en torno a Juni y Becerra.

La mayor parte de los retablos mayores ejecutados por ambos artistas adoptan un plano en artesa, justificado en algunos casos como Briviesca, Cáseda y Tafalla por la cabecera ochavada; en otros, pese a no darse este requisito, propenden a este tipo de planta receptiva en tres paños. En algunos retablos de Gámiz perduran elementos del Primer Renacimiento como columnas de tercio inferior decorado, pulseras, decoración profusa de motivos fantásticos y veneras, junto a otros ya propios de un primer manierismo. Los retablos de Juan de Anchieta han depurado totalmente la ornamentación pagana, sustituida por el nuevo repertorio contrarreformista y constituyen verdaderas máquinas del manierismo académico. En el retablo mayor de Ircio comenzado en 1577, se manifiesta, en atención a la cronología y pese a algunas alteraciones sufridas, un Gámiz más en consonancia con los supuestos de Viñola.

El condicionamiento de las cabeceras de los templos nos permite resaltar que retablos como los de Estavillo y Briviesca se presentan más verticales que las estructuras pesadas y abiertas de Anchieta en Cáseda y Tafalla, lo que les confiere un mayor campo de visión. Tal vez por ello las obras proyectadas por el escultor azpeitiano muestran unos áticos recargados de figuras que refuerzan su impulso ascensional. En general estos retablos son obras de gran claridad de líneas, con unas composiciones ordenadas y limpias que no se ven afectadas ni siquiera en aquellas obras que, como Briviesca, ostentan una profusa decoración. Nos hallamos ante retablos-fachada que tratan cada una de sus unidades como verdaderas portadas. En los conjuntos del artista mirandas predominan las cajas que producen efectos de claroscuro, en tanto que los retablos del vasco presentan abundantes paneles en relieve y en el mismo plano que el resto de la arquitectura. Estos organismos asientan sobre bancos elevados plagados de relieves e imágenes que, en Estavillo o Cáseda, se asimilan a cuerpos y en Tafalla e Ircio además del banco general se repiten en cada cuerpo.

Resulta habitual en los retablos laterales de ambos artistas la distribución en banco, un cuerpo con tres calles y ático, en tanto que en los retablos principales, dependiendo de la magnitud de la empresa, oscilan entre los dos y tres cuerpos y las tres y cinco calles de Anchieta y los dos y cuatro cuerpos de Gámiz. Entre las obras manieristas de estos escultores hay dos que presentan rasgos de identidad bien definidos, los retablos de Jaca y Santa Casilda de Briviesca. En el primer caso, al igual que la Seo de Zaragoza, los impetuosos bultos romanistas, se enmarcan en conjuntos de alabastro y pino con superficies plagadas de decoración según la tradición del Protorenacimiento aragonés y ejecutadas por mazoneros de la tierra.

El *retablo colateral de Santa Casilda de Briviesca* ha merecido por su originalidad la atención de todos los estudiosos del Romanismo norteño desde principios de siglo. Esta obra, que no tiene comparación con casi ningún conjunto coetáneo, tendrá continuidad en arquitecturas de sagrarios en relación con la obra del escultor Diego de Marquina y el arquitecto Lope de Mendieta, como el de Cellorigo y, por el dinamismo de su planta mixtilínea, en los retablos rococós del siglo XVIII. Dentro de la producción de Gámiz se observan semejanzas en el templete del ático y las cornisas extremas del retablo de Santa Clara. Su originalidad se justifica por el mecenazgo del

obispo de Segorbe don Juan de Muñatones, presente en las sesiones de Trento en el año 1556 y fallecido en Valencia, gran centro humanístico del Renacimiento, en 1571. Sabemos por el inventario de sus bienes que el escultor mirandas poseía «*un libro de arquitectura de Sebastián Serlio*», autor traducido por vez primera al castellano en 1552 y, si en alguna obra de Gámiz quedan reflejados los supuestos del Manierismo fantástico del boloñés, ésta es sin duda el retablo de Santa Casilda. Junto a temas miguelangelescos es patente la presencia de esquemas serlianos en la utilización libre de elementos clásicos con fracturas y combinaciones arquitectónicas y en el repertorio ornamental con escudetes, cartelas correiformes y encadenados geométricos. La organización del cuerpo ático a base de templetes de planta circular recuerda los expositores, tanto de los relicarios como especialmente de las custodias de orfebrería.

Van a ser las *columnas* y su cerramiento mediante frontones de distintos tipos y arcos los elementos que doten a las cajas y paneles de esa apariencia de portadas arquitectónicas. Con antelación a 1570 los retablos del maestro de Miranda de Ebro mantienen las columnas de tercio inferior decorado con grutescos en Bardauri, pero incorporan sistemáticamente otras plagadas en todo su fuste de decoración vegetal y humana en Briviesca, Vileña y Valluércanes. Resultan peculiares las columnas al biés de sección ovalada del retablo de Santa Clara. En Estavillo, Briviesca e Ircio se aprecia la estratificación de órdenes toscano y jónico de acuerdo con la tectónica. Cuando Gámiz y sus colaboradores abandonan estos tipos de columnas, incorporan otras de fuste acanalado y capiteles corintios. En San Martín de Estavillo flanquean el retablo, al igual que en Santa María del Palacio de Logroño, dos columnas gigantes de orden corintio. En los áticos se emplean habitualmente pilastras acanaladas de orden corintio en correspondencia con las columnas, y unas características pilastras ganchudas.

Pueden resultar muy ilustrativas las opiniones contrapuestas de los tasadores de la obra de Anchieta en Asteasu que le obligaron a sustituir los órdenes clásicos por fustes decorados, y los peritajes del escultor de Azpeitia, que sugiere en Alquiza sustituir estas columnas por otras jónicas y en Alzo «*que quite las seys columnas questán en la segunda borden jónica y los ponga otras de la borden corintia*». En retablos como el de Simancas o el de Jaca se aprecia la pervivencia de columnas corintias de tercio inferior decorado que ceden paso en otras obras como Zumaya y Cáseda a los órdenes clásicos dispuestos en la consabida superposición de origen romano. En sus retablos adquieren un protagonismo destacado las pilastras ganchudas como soporte habitual de las casas.

Mientras los *frontones* de distintas tipologías son un recurso muy socorrido en las obras de Anchieta, en las de Gámiz aparecen en menor proporción y en formas triangulares, y únicamente en el retablo del Condestable, en Santa Casilda y en el sagrario de Ircio muestran niños recostados. Será en Cáseda y Tafalla donde encontramos todas las combinaciones entre frontones triangulares, curvos, avolutados y mixtilíneos en simétrica alternancia. Además, proliferan en indolentes y contrapuestas actitudes los muchachos desnudos tumbados a la manera de las tumbas de los Médicis.

Nadie discute la claridad de líneas de la estructura arquitectónica del retablo de Santa Clara según el prototipo de Astorga, sin embargo el innegable clasicismo de esta obra ha sido matizado por diversos historiadores del arte, debido a la profusa decoración que lo recubre. Pero lejos de tratarse de unos motivos entroncados en la tradición plateresca o grutescos nos encontramos ante un nuevo repertorio a base de elementos vegetales al natural o rameados, entre los que se incorporan muchachos desnudos y cálices florales como referencias de simetría. Sin perder la profusión ornamental y el ritmo compositivo del grutesco «*a la romana*», es decir, la sintaxis o el principio organizativo, el repertorio del Primer Renacimiento da paso a un nuevo lenguaje, el del rameado contrarreformista. De forma significativa sirven de marco a este nuevo temario las columnas que Gámiz y Anchieta designan en la tasación del

retablo de Valtierra de 1580 como «*labradas y rebestidas de talla*». Así tiene su aparición el segundo gran ornamento articulador de la Edad Moderna, el rameado que, a través de un proceso de engrosamiento, definirá el Manierismo y el Barroco. La fuente gráfica del temprano rameado de Santa Clara podemos asociarla con composiciones de dinámicos tallos cortantes y tipos esbeltos de grabados nórdicos.

La decoración de los retablos manieristas de Juan de Anchieta se basa más que en los motivos superpuestos, en las variaciones de los elementos arquitectónicos. Las columnas de órdenes clásicos, frecuentemente escalonados, son preferidas por el azpeitiano a las recubiertas por ornato vegetal y a las de tercio inferior decorado y se combinan con pilastras ganchudas. Brindan además amenidad a estos conjuntos distintos tipos de frontones, óvalos, encadenados geométricos, frisos con triglifos y metopas y, principalmente, los diáfanos tramos paladianos o serlianas que enmarcan los grupos de la Asunción del escultor vasco a la manera de arcos de triunfo.

En los *dorados, estofados y encarnaciones* de Juan de Landa, pintor y rey de armas de Pamplona, encuentran las esculturas romanistas de Anchieta el complemento idóneo. Aunque a la gubia sucedió este pincel de pareja calidad en Cáseda, Tafalla y Obanos, sólo en marcos señalados podemos admirar actualmente este arte híbrido, especialmente en los sagrarios de Cáseda y Tafalla donde Landa se nos muestra no sólo como un disastro dorador y estofador sino como un interesante pintor de pincel manierista en las escenas de los paneles interiores. Revalorizan los relieves del doble bancal de Tafalla unos estofados en los que se repite la trilogía temática contrarreformista de rameados, aves y niños en la consabida tripleta luminífera de carmín, azul y verde, y el Cristo crucificado se avalora y adquiere ese idealismo clasicista no sólo por su torso apolíneo sino sobre todo por la encarnación a pulimento blanquecina y sin huellas de sangre aplicada por el rey de armas.

Así como los *sagrarios* pétreos o ciborios góticos dieron paso a los relicarios del Protorrenacimiento, éstos cedieron, a su vez, en el último tercio del siglo XVI ante los templetos con expositor de acuerdo con la afirmación trentina de la Eucaristía. Esta pieza se va a convertir en una unidad arquitectónica independiente del retablo, siendo lo primero que se realiza y policroma y, en muchas ocasiones, lo único. Los primeros sagrarios de Gámiz en Bardauri y Estavillo se articulan en forma de templete abierto a la manera de las «*andas*» o custodias procesionales, con dos o tres pisos columnados para dar paso a templetos de planta poligonal con cupulín en Briviesca y a la arqueta eucarística de Ircio. A simple vista, las obras de madurez de Anchieta en los sagrarios de Cáseda (dos cuerpos) y Tafalla y Tolosa (tres) presentan mayor empaque y clasicismo en consonancia con las arquitecturas de los retablos respectivos. Sus plantas poligonales evocan la Cúpula de la Roca y destacan por su visión frontal que llevó al artista vasco a achaflanar los ángulos «*conforme la arte de arquitectura y geometría lo mandaba*». Estos monumentos en pequeña escala se pueden poner en relación con las «*arquitecturas de la plata*» de orfebres coetáneos como las del platero pamplonés Jusepe Velázquez de Medrano.

ESTILO E ICONOGRAFÍA

Con más propiedad que en otros estilos y corrientes artísticas, el Romanismo aglutina de forma inseparable los dos ingredientes de toda creación, *estilo e iconografía*. Hasta tal punto es así, que nos resulta muy difícil disociar los tipos y ciclos sagrados de la Contrarreforma de los esquemas y composiciones del Manierismo romano. El componente internacional del Romanismo viene dado por la utilización sistemática de modelos italianos de Miguel Ángel y otros escultores manieristas, que son adoptados por la iglesia heredera de la Contrarreforma y que, inmediatamente, se

identifican con la sensibilidad popular hispana y sobre todo del cuadrante norte peninsular.

Según el interés que nos mueva a estudiar las obras de Pedro López de Gámiz y Juan de Anchieta, podemos agrupar su obra en bultos y relieves o en tipos iconográficos y ciclos. En nuestro trabajo los temas marianos se refieren a las tallas de la Virgen con el Niño, sedente y erguida, más los grupos de la Asunción y Coronación, los temas cristíferos son los Crucificados, los Cristos resucitados y los Ecce Homo; los bultos de San Sebastián, San Juan Bautista, San Jerónimo y otros, además de los propios Cristos y los telamones se prestan por sus representaciones a la exaltación anatómica, los profetas, singularmente Moisés, jueces, el Padre Eterno y algunos apóstoles permiten bajo sus laocontianas barbas, esas poses de fiera y terribilidad, a ellas se contraponen los tipos calvos de algunos apóstoles y profetas. Entre los relieves narrativos de ritmos envolventes predominan los del Nacimiento de la Virgen, Anunciación y Visitación, Adoración de los pastores y la Epifanía en los ciclos de la Vida de la Virgen y la Infancia de Cristo, la Última Cena y el Lavatorio (a veces la Oración del Huerto), la Piedad y la Deposición en el ciclo de la Pasión; entre los hagiográficos sobresalen los relieves alusivos al ministerio de San Pedro, San Miguel y los Arcángeles y ese santo de devoción tan extendida en estas provincias del norte que es Martín de Tours.

Los *bultos romanistas*, indistintamente de su iconografía, vienen caracterizados por los tipos hercúleos con indiferencia de la edad y del sexo en equiparación a su entidad moral, los ademanes grandilocuentes y heroicos, la fiera de los gestos, visible en sus labios apretados, perfiles adustos y mentones y narices netos, todo ello en actitudes calmadas que se refuerzan mediante pesadas indumentarias de pliegues lanosos. Con estas características se tallaron imágenes de verdaderos atletas acordes con la sensibilidad popular de estas tierras como el San Sebastián de Estavillo, auténticas madonnas clásicas como la Virgen de Las Huelgas, Cáteda o Briviesca y fieros personajes con terribilidad latente como el Padre Trinitario de Jaca o el Salvador de Briviesca. Al igual que ocurría con artistas esclarecidos como Rafael Sanzio, cuyos comitentes estipulaban sobre otras peculiaridades iconográficas que las madonnas fueran pintadas «*de su mano*» es decir, con su euritmia, este requisito se precisa también en los contratos de diversas obras del escultor guipuzcoano cuando se estipula que los Crucificados y las Asunciones han de ser «*de la mano de Anchieta*».

Los *relieves*, que permiten un estudio narrativo del retablo, se articulan en base a composiciones del Manierismo reformado según unas fórmulas trentinas prebarrocas. De acuerdo con la nobleza del mensaje catequista estas escenas se caracterizan por la estética envolvente con figuras que, en la mejor tradición juniana, se desparraman como en los relieves de la Piedad de Ircio y los de la Piedad y el Entierro de Cristo del retablo de Tafalla. El tema principal queda centrado a la manera de un gran escenario mediante la colocación circular de personajes u otros elementos, que Camón calificó de «*distribución circular de las masas*», perceptible en paneles como los de la Última Cena de Zumaya y otros como el de la Adoración de los pastores de Briviesca. Es un recurso habitual entre estos dos grandes escultores del siglo XVI la disposición de personajes en actitudes contrapuestas y enfrentadas como vemos en Vitoria, Aoiz, Zaragoza y Briviesca. En relación con esta contraposición se encuentra lo que Camón denomina los «*diálogos olímpicos*» entre santos en los magníficos relieves de Aoiz. Junto a estos rasgos compositivos cabe significar la presencia de otros comunes al lenguaje internacional manierista como la tendencia al alargamiento o la línea serpentina.

No nos debe de extrañar que los dos jalones más importantes del Romanismo en el cuadrante norte peninsular tengan como asiento geográfico la villa de Miranda de Ebro y la ciudad de Pamplona. Si la obra de arte sacro se estudia en el *contexto diocesano* que le es más propio, parece lógico que los dos momentos cumbres en el

desarrollo del Romanismo se produzcan primero en Miranda de Ebro que dependía alternativamente del Arzobispado de Burgos y Obispado de Calahorra y La Calzada y ya en las últimas décadas del siglo XVI en Pamplona, sede del Obispado de su nombre. Más que a la geografía diocesana, nos estamos refiriendo al marco legal que configuran las Constituciones Sinodales del arzobispo de Burgos Francisco Pacheco de 1575 (impresas en 1577) y del obispo de Pamplona don Bernardo de Rojas y Sandoval de 1590 (impresas en 1591). Estas constituciones, precedidas por las promulgadas en 1553 (impresas en 1555) por Juan Bernal de Luzo y continuadas en 1601 por las de Pedro Manso en el obispado de Calahorra-La Calzada, trasladan al cuadrante norte el espíritu de las sesiones de Trento, precisando no tanto la iconografía y cuestiones de estilo, sino aspectos técnicos de la ejecución de las obras, su finalidad doctrinal y, especialmente, todo lo relativo al control legal del proceso de ejecución de un retablo.

Algunas fórmulas miguelangelescas fueron aportadas de primera mano por artistas hispanos que estuvieron en Italia en el segundo tercio del siglo XVI, pero sólo a partir de los años centrales de la década de los sesenta se configura una escuela romanista en el norte de España. Llama poderosamente la atención que en torno al año 1564, fecha de la muerte de Miguel Ángel Buonarrotti, se estén construyendo en la zona que nos ocupa los primeros conjuntos que se asoman a la estética romanista como los de Astorga (1558-62), Briviesca (1560-70), Estavillo (1561-67), Estella (15630, Briones (1564) y Lanciego (c. 1565). Los condicionados de algunas de estas obras estipulan que no se representen temas paganos fantásticos o deshonestos sino otros que inspiren a devoción como serafines.

Como señala García Gaínza los modelos y el estilo de las esculturas romanistas son italianos pero la temática es sacra, contrarreformista y adaptada a los gustos estéticos hispanos dentro de los retablos. Como hemos dicho anteriormente en nuestro estudio se complementan los aspectos estilísticos e iconográficos por lo que, teniendo siempre presente esta interrelación, procederemos a sistematizar nuestro estudio según los ciclos iconográficos de la Pasión, Vida de la Virgen e Infancia de Cristo, Patrística, Apostolados y Hagiografías y, paralelamente, los pondremos en relación con su localización en el retablo, aspectos que nos permitirán establecer una catequesis doctrinal. Este marco nos permitirá precisar las fuentes gráficas en dibujos, grabados, pinturas o esculturas de cada tema para, a continuación, realizar una valoración, comparaciones e influencias posteriores.

Independientemente de su advocación, el *retablo*, *mueble litúrgico* por excelencia, alberga de forma sintetizada y simétrica en relieves y tallas, la historia de la redención del género humano que se sustenta en escenas de la Pasión de Cristo dispuestas en el banco y culmina con el Calvario. Los netos y las hornacinas del banco y los intercolumnios de las calles albergan a padres de la iglesia, evangelistas y apóstoles, depositarios y transmisores de la verdad revelada en clara alusión a su función de sustentadores de la doctrina cristiana. El grupo de la Asunción se dispone siempre entre el titular y el crucificado del ático, en situación que alude a su papel de intermediaria, en tanto que abundan también las imágenes de profetas del Antiguo Testamento como Moisés y David, que ratifican con su presencia la continuidad de los dos Testamentos como muy bien ha observado el profesor Martín González. Si el primer cuerpo se reserva a la imagen del titular flanqueada por escenas alusivas a su vida y martirio, en el segundo cuerpo escoltan a la Asunción relieves de la vida de la Virgen y la Infancia de Cristo. El sagrario, monumento autónomo y pieza esencial de la liturgia, sirve de marco de acuerdo con su finalidad a relieves de Cristo Resucitado y la Piedad en la puerta, flanqueados por los Príncipes de los apóstoles y, en ocasiones, por prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento. Estas iconografías se diversifican en los sagrarios de tres pisos y en el expositor.

Tanto los patronos de los templos como nuestros dos escultores romanistas mos-

traron su predilección entre los *temas de la Pasión* por la combinación formada por la Última Cena y el Lavatorio de los pies que son pasajes próximos y complementarios en los evangelios y por la Piedad y la Deposición de Cristo en el sepulcro. En la Cena y el Lavatorio de retablos como los de Briviesca y Estavillo de Gámiz y Zumaya y Cáseda de Anchieta, se afirma de forma sintética, frente al protestantismo la fe con obras en el misterio principal de la iglesia que es la Eucaristía y en la virtud de la Caridad en el servicio al prójimo. Se trata de cenas pascales en donde los apóstoles se encuentran en actitudes contrapuestas como reacción a las palabras de Cristo, en contrastes que no son sólo de actitudes sino también entre cabellos y barbas laocinuos, calvos que derivan, como observó Weise, del levita del baptisterio de Florencia de Rustici y en última instancia del Zuccone de Donnatello. Si las composiciones de las Cenas son similares en ambos artistas, no ocurre lo mismo con los Lavatorios, que en el artista vasco se disponen en dos grupos unidos por la figura de Cristo con ademanes y efectos ilusorios manieristas, mientras que en Briviesca aparece una composición más unitaria en torno todavía a la mesa del cenáculo. Aunque se encuentran representados en algunos retablos de Gámiz y Anchieta otros pasajes del ciclo de la Pasión de Cristo, a partir de los cuales se van a fijar los prototipos romanistas, merece ser destacado el relieve de la Flagelación de la parroquia de San Miguel de Vitoria, en composición inspirada en un dibujo de Sebastiano del Piombo que va a crear escuela entre los seguidores y discípulos de Juan de Anchieta. Atado a una columna alta, un Cristo de potente anatomía es azotado por dos sayones en actitudes contrapuestas, que junto con otros dos forman un esquema circular.

Dos artistas especializados en imágenes como López de Gámiz y Anchieta no podían omitir en su obra las tallas de los *Crucificados*, única representación inevitable en el culto cristiano, si bien el verdadero especialista fue el vasco, quien, además de los proverbiales Calvarios, realizó Cristos en la cruz para capillas particulares y titulares de retablos. Todas las representaciones de ambos artistas (Vallarta, Vileña, Estavillo y Briviesca por un lado y Zaragoza, Zumaya, Pamplona, Jaca, Aoiz y Cáseda por otro) nos presentan a Cristo muerto con la cabeza inclinada, asido a la cruz por tres clavos y con paño de pureza corto en las imágenes del azpeitiano y más amplio en los del mirandés. Sus potentes estudios anatómicos con poco aparato de sangre y esbeltas proporciones se deben de poner en relación en última instancia con los dibujos de las Crucifixiones de Miguel Ángel custodiados en el Museo Británico. El clasicismo de los Cristos de Anchieta, reforzado por sus pálidas encarnaciones llega a sus puntos culminantes en el majestuoso Cristo del Calvario de Zumaya, en el del facistol del coro del convento pamplonés de agustinas recoletas, en el crucificado de Aoiz, en el llamado Cristo del trascoro de la catedral de Pamplona, desde siempre atribuido a Bazcardo, y sobre todo en el Cristo del Miserere de Tafalla. Los Cristos de Gámiz se encuentran siempre en los cuerpos ático, con la calavera de Adán a los pies, la Jerusalén celestial y con María y San Juan que en Briviesca se completa con los ladrones, Moisés y un profeta; sin embargo, la talla a destacar por el tratamiento de su anatomía es el Crucificado de Vallarta, precisamente el más desprovisto de añadidos. Obra de gran calidad es el grupo del Calvario de un altar portátil firmado por Anchieta y recientemente adquirido por el Museo de Bilbao que muestra a Cristo entre Dimas y Gestas, figuras con retorcidos esquemas miguelangelescos y resabios expresivistas en recuerdo de su formación vallisoletana.

Siempre a partir de dibujos y modelos de Miguel Ángel, los dos grandes escultores del Romanismo norteño, elaboraron algunas de las composiciones de la *Piedad* más efectistas del arte de la Contrarreforma. Así aquel que a partir del dibujo de la colección Vittoria Colonna y los grupos escultóricos de la catedral de Florencia y Palestrina muestra un esquema de Cristo muerto derrumbado con los brazos en U y con disposición manierista en S, fue adaptado por Pedro López de Gámiz en la puerta del sagrario de Ircio, en el ático del retablo de Vileña y en los bancos de los retablos de

Santa Casilda de Briviesca y Vallarta; esta composición, ejecutada tempranamente por Gaspar Becerra en Astorga, será repetida con maestría por distintos artistas del Renacimiento y del Barroco como El Greco. El escultor guipuzcoano Juan de Anchieta, siguiendo modelos próximos a los dibujos de Miguel Ángel del Cristo muerto de la colección de Viena y del de la Piedad del Museo Británico, elaboró unas composiciones de silueta triangular en los relieves del retablo mayor de Cáteda y, de forma más simplificada, en la puerta del sagrario de Moneo. El relieve con el grupo de la Piedad de Tafalla se aproxima por sus formas ampulosas, estética envolvente y actitudes declamatorias, a conjuntos junianos. El tema paralelo a la Piedad es el *Santo Entierro o Deposición de Cristo en el sepulcro* por José de Arimatea y Nicodemo, plasmado por Anchieta en Cáteda y Tafalla y por Gámiz en Vallarta a partir de estudios de Miguel Ángel como el del Cristo muerto del Louvre. De la mano del escultor Gaspar Becerra se conserva un dibujo de la Deposición de estirpe miguelangelesca.

Si bien la representación cristífera por excelencia viene a ser como hemos visto el Cristo crucificado, tanto Gámiz como Anchieta nos sorprenden con otros temas de Cristo menos frecuentes en la iconografía renacentista. Los *Cristos resucitados* aparecen con cierta frecuencia en las portezuelas de los sagrarios como Tafalla y Santa Clara de Briviesca, portando la cruz, mostrando los estigmas y junto a otros motivos eucarísticos, pero son más excepcionales las representaciones exentas como la del magnífico varón del retablo de Santa María de Tafalla del guipuzcoano en iconografía que, como ha observado García Gaínza, deriva del Cristo de la parroquia de Santa María de Sopra Minerva de Roma. Si bien el modelo más parecido, por sus líneas abiertas, debió ser otro estudio previo que ha sido reconstruido en base a un San Juan Bautista de la misma iglesia. El apolo miguelangelesco desnudo que se abraza a la cruz, se convierte en la talla de Anchieta en un grave personaje barbado envuelto en un ampuloso manto que oculta su desnudez según los dictados de la Contrarreforma. Nuestros dos artistas, al igual que el imaginero y pintor Alonso Berruguete, también realizaron representaciones del Ecce Homo en iconografías que tendrán mayor acogida en los siglos del Barroco. Resulta excepcional en la obra del imaginero mirandas la representación de un Cristo majestuoso que corona a la Asunción en el último cuerpo del retablo de Briviesca, en esquemas que recuerdan modelos de la Sixtina como el propio Cristo del Juicio Final.

De los *ciclos de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo*, de los que poseemos secuencias tan completas como las del retablo de Briviesca vamos a destacar los episodios en relieve de la Anunciación y Visitación tanto por su significación moral como por sus calidades formales. En una estancia ambientada por un cortinaje a modo de dosel, la Virgen es sorprendida por la irrupción del arcángel Gabriel, así nos lo representan López de Gámiz en Briviesca y Anchieta en Cáteda y Tafalla en donde ya aparece el jarrón de azucenas. Esta iconografía, que será ampliamente repetida en la segunda mitad del siglo XVI y en el XVII, tiene su origen próximo en la obra de ese gran renovador iconográfico que es el pintor Correggio, quien asimismo nos brinda los primeros modelos de presentación del Niño por la Virgen a los pastores y los Magos en escenas tan conseguidas como la de la Adoración de los pastores del bancal del retablo mayor de Tafalla o los relieves de Santa Casilda de Briviesca. Es una constante en estos relieves anchietanos la presencia en la parte superior de querubines que, mediante su vuelo marcan el ritmo de las escenas. Asimismo las actividades declamatorias, altamente efectistas y al servicio de los textos evangélicos, nos muestran en las Visitaciones de Jaca y Tafalla, el encuentro sorpresivo de María e Isabel, que pone la mano en el vientre de su prima, y la incredulidad de Zacarías que en el primer caso tiene el dedo índice en la boca y en el segundo se rasca.

Al igual que sucedía con los Cristos crucificados, muchos de los contratos suscritos por Anchieta especificaban que la *Virgen*, en distintas representaciones, fuera de la mano del escultor guipuzcoano. Así ejecutó verdaderas matronas clásicas con un niño

hercúleo como las de Aoiz y Las Huelgas de Burgos, Vírgenes del Rosario como la recientemente documentada de Navarrete y otras sedentes que compendian el estilo y la iconografía romanistas como la titular del retablo de Cáseda. Nuevamente la posición del Niño en actitudes comunicativas deriva de modelos de Correggio y muestra una especial afinidad con bocetos de Miguel Ángel como el dibujo de la Virgen de la colección Victoria Colonna. En la calle central del retablo de Santa Clara de Briviesca sobresale un bellissimo grupo de Gámiz de la Virgen con el Niño acompañada por San Juanito y ángeles, obra de gran clasicismo, ademanes heroicos, pero menos adusta en su rostro que las madonnas de Anchieta.

En la mayor parte de los retablos romanistas, si no como titular, sí en una posición de privilegio, se sitúa el grupo de la *Asunción* de la Virgen como intercesora en iconografía que deriva de modelos italianos concebidos por Jacoppo Sansovino y sobre todo del monumental grupo de Fontana que preside el retablo mayor de la catedral de Milán. El tipo más clásico nos presenta a la Virgen sentada en un trono de nubes, izada por una piña de ángeles y orlada por angelitos que la coronan. Mientras que en los primeros ejemplos hispanos como son los grupos de Astorga y Briviesca, obras de Becerra y Gámiz respectivamente, la Virgen se representa con los brazos abiertos y ladeados, en actitud declamatoria, en otras posteriores del propio artista mirandés como Estavillo y Vileña y de Anchieta como las de Zumaya, Burgos y tal vez Obanos (actualmente en Arnotegui), María adopta una disposición de manos unidas y ladeadas. La Asunción de Cáseda rodeada de ángeles asciende de pie a los cielos y en este retablo como en el mayor de la catedral de Burgos se complementa en el cuerpo del remate con la escena también apócrifa de la Coronación por el Padre y el Hijo. Entre los relieves procedentes del retablo capitular del monasterio de Las Huelgas de Burgos sobresale, pese a su repinte, el relieve que representa la leyenda toledana de la Imposición de la casulla a San Ildefonso cuyos personajes y ángeles visten pesadas indumentarias de pliegues curvos y algodonosos que derivan en última instancia de los relieves de Jacoppo della Quercia.

Las hornacinas y casas de los retablos de Gámiz y Anchieta albergan una galería completa de *bultos y relieves hagiográficos*. Su elección y ubicación dentro de los conjuntos se debe a razones de afirmación de tipo espiritual y devocional. Sin embargo si atendemos a criterios de tipo estilístico todo este abundante repertorio puede ser agrupado en atención a algunos modelos italianos de Miguel Ángel y otros maestros manieristas seguidos por nuestros escultores en los personajes maduros y ancianos de espectaculares barbas y gestos adustos que derivan del Moisés de la tumba de Julio II, los exponentes de la exaltación anatómica de Miguel Ángel que se asimila a la entidad moral contrarreformista en los que vamos a incluir no sólo a santos sino también a los jóvenes desnudos que recalcan elementos estructurales del retablo y, finalmente otros esquemas heroicos del Manierismo romano puestos al servicio de la exaltación de los santos, apóstoles y profetas frente al protestantismo. En línea con lo expuesto hasta aquí aprovecharemos estos moldes estilísticos para analizar las distintas iconografías. Llama la atención en el conjunto de la producción de Anchieta su especialización en retablos dedicados a San Pedro (Astearu, Zumaya y Moneo) y San Miguel (Zaragoza, Vitoria y Aoiz), junto a los presididos por la Virgen en distintas advocaciones en tanto que en Gámiz son estos últimos los más numerosos, se da una mayor diversificación de titulares (San Martín, Santa Marina y Santa Casilda) y cuenta asimismo con intervenciones en retablos dedicados al primer Papa (Ircio y Valluércanes) y al Arcángel (Vallarta).

Pese a que la tumba de Julio II en San Pietro in Vincoli quedó inconclusa, sería suficiente la herencia dejada por la majestuosa imagen del *Moisés* que, junto a los esclavos, ha sido una de las iconografías más repetidas en la Historia del Arte. La terribilidad de este profeta y juez del pueblo judío que Miguel Ángel expresa no sólo en su escultura sino también en sus obras pictóricas como en los profetas Isaías y

Ezequiel de la Sixtina, se traslada a esta zona del norte de España de la mano de Anchieta en una amplia serie de personajes. Sin alterar su iconografía, este modelo de agitadas barbas, gesto huraño y pliegues voluminosos fue reproducido por Gámiz en imágenes de Briviesca (Santa Clara y Santa Casilda), Estavillo y el relieve de Ircio y por Anchieta en el bulto de Aoiz y los relieves de San Miguel de Vitoria y del sagrario de Tolosa. El modelo del santo Moisés fue utilizado también para otras iconografías por Gámiz como las del profeta David de Ircio, el Jacob del relieve de Santa Clara y el exótico rey moro de Toledo Aldemun de la historia de Santa Casilda en Briviesca, y por el escultor vecino de Pamplona en el extraordinario *Padre Eterno* del grupo de la Trinidad de Jaca -tal vez por su factura en alabastro- y el altivo San Pablo del retablo de Cáseda. Otra imagen de carácter en la producción de Anchieta es el San Pedro en cátedra con la tiara de triple corona y bendiciendo, en un esquema con la rodilla izquierda levantada como se puede ver en Zumaya, Asteasu y Vallarria, que creará escuela en los retablos guipuzcoanos de seguidores del de Azpeitia como Pedro de Goicoechea y sobre todo en el Barroco. Otro personaje barbado aunque de muy distinta iconografía es el Jesé de Briviesca del que parte el árbol de la Genealogía de Cristo que muestra una gran afinidad en su disposición con el sueño de David de Juni.

El pretexto que tiene un escultor de imágenes de la Contrarreforma para plasmar los *estudios anatómicos* y el desnudo se encuentra en los episodios de la vida y martirio de determinados santos como San Sebastián, San Juan Bautista, San Miguel, San Jerónimo y los ángeles y arcángeles y además, reforzados por la autoridad moral de los grandes maestros del Alto Renacimiento italiano como Miguel Ángel, Gámiz y Anchieta se sintieron animados a realzar los elementos estructurales de sus retablos con temas anticlásicos como los telamones, atlantes, muchachos recostados en los frontones y jóvenes tenantes de escudos. No cabe duda que el mejor estudio anatómico corresponde al desnudo del inestable *San Sebastián* del retablo de Estavillo, inspirado por su disposición de brazos abiertos en un ignudi de la Sixtina (usado también por Gámiz en el Cristo de Santa Clara) que ya fuera reproducido con antelación por Alonso Berruguete. La iconografía romanista de San Juan Bautista con un brazo desnudo que cruza el torso y señala la cruz con la filacteria en paralelismo con la iconografía del Cristo resucitado, tiene sus jalones en bocetos de Miguel Ángel y réplicas hispanas como las tallas de Juni y los dibujos de Becerra, y fue plasmada por Gámiz y Anchieta en los retablos de Bardauri y Zumaya y Aoiz respectivamente. Presiden los retablos de Vallarria y San Miguel de la Seo de Zaragoza, dos excelentes imágenes de un *San Miguel Arcángel* joven alanceando al diablo en bello contrapunto y con armónico juego de brazos que recuerdan los David donatellianos y miguelangellescos. No podía faltar entre éstos sanios de vida ejemplar el *San Jerónimo* penitente con todos sus aditamentos de padre de la iglesia, ermitaño y asceta; a los modelos tan conocidos de Torrigiano, Si-locé y Berruguete se deben añadir por su calidad los conjuntos de Gámiz en Santa Clara de Briviesca y de Anchieta en la Seo de Zaragoza y en el museo de Navarra. Algunos temas, principalmente los relacionados con la *angeología*, sirvieron como excusa a nuestros escultores para representar verdaderos atletas olímpicos, como el ángel apolíneo de la Anunciación de Santa Clara de Briviesca y el muchacho desnudo de la escena del milagro de Santa Casilda de Gámiz y como los más rudos y hercúleos ángeles de Jaca y Zaragoza y los de los relieves de San Pedro y la Anunciación de Zumaya. Hay que hacer notar que precisamente esta escena de la Liberación de San Pietro in Vincoli, narrada en la Leyenda Dorada de S. de la Voragine, es la más repetida por Anchieta con ejemplos en Zumaya, Cáseda y Moneo.

Esas fuentes de inspiración inagotables que son la Capilla Sixtina y las tumbas medicas de Miguel Ángel ofrecieron también a partir de su difusión en estampas y grabados los modelos de telamones y atlantes, ignudis, virtudes al modo de Sibilas, jóvenes recostados sobre los frontones y otros portadores de escudos. Simulan soste-

ner toda la mole del retablo los telamones que, si en Briviesca (Santa Clara y Santa Casilda) y Vallarta son adultos masculinos y femeninos y simulan derrumbarse bajo el peso de las estructuras, en las obras anchietanas de Cáseda y Añorbe adoptan la forma de robustos putti erguidos en iconografía mucho más romanista, a la manera de los Esclavos. Indudablemente la transcendencia de las figuras alegóricas de la noche y el día y la aurora y el crepúsculo de los monumentos funerarios de los Médicis fue tal que sirvió de modelo aunque sin su significación para las *figuras de jóvenes recostados sobre los frontones* de retablos como los de Santa Clara y Santa Casilda de Briviesca y los de Cáseda y Añorbe, obra relacionada con Anchieta. La disposición indolente de virtudes y muchachos desnudos de paneles en relieve se inspiran nuevamente en los frescos y dibujos preparatorios de Miguel Ángel para la Sixtina y de ello tenemos ejemplos en Aoiz y Zumaya y Vallarta y Valluércanes. Finalmente en los remates de algunos retablos como los de Santa Casilda de Briviesca y Cáseda aparecen *jóvenes portadores de óvalos y escudos* correiformes que, si en Gámiz presentan actitudes forzadas e inestables de un manierismo fantástico, en Anchieta se calman en contrapuestos más clásicos.

Si nos ceñimos a los aspectos estilísticos de los bultos de santos, éstos deben mucho en sus esquemas y actitudes, tanto en Gámiz como en Anchieta a los grupos escultóricos de profetas, levitas y apóstoles de Nanni di Banco, Francesco Rustici y Bandinelli en Florencia y de Antonio Begarelli en Módena. Evocan el prototipo del levita calvo del baptisterio de Florencia de Rustici, tallas como el San Iñigo de Santa Casilda, legendario fundador del Monasterio de Oña o el Apóstol de los gentiles, y Pablo en el ático del retablo de Zumaya, cuyas iconografías habituales se ajustan a ese modelo de *calvos barbados*. El San Lucas de Or San Michele de Florencia nos brinda el modelo de estatua de *ademán heroico* con el brazo cruzado sobre el pecho y la cabeza al lado contrario como el San Lucas de Bardauri o la estatua con la alegoría de la Esperanza de la capilla de Jaca. El grupo escultórico de San Pedro de Módena con los príncipes y dos padres de la iglesia, puede servir como ejemplo de los tipos en *actitudes declamatorias* y con el rostro altivo que son los más repetidos en los retablos de los escultores mirandas y vasco, con ejemplos notables como el San Mateo de Santa Clara de Briviesca, el San Pedro de Estavillo o el San Mateo de Ircio de Gámiz, el San Benito de Las Huelgas de Burgos, los santos obispos de Jaca y Aoiz, el San Antonio de Zumaya y los apóstoles de Obanos de Anchieta. Si Gámiz coloca como pilares simbólicos del retablo a Evangelistas en bulto redondo en las hornacinas de Estavillo, Bardauri y Briviesca, el escultor de Azpeitia nos mostrará al menos en una ocasión, el banco del reensamblado retablo de Aoiz, a los evangelistas Lucas y Marcos en altorrelieves sedentes que, a partir de modelos de profetas de la Sixtina, se convertirán en una de las iconografías más repetidas entre sus seguidores.

La presentación de *santos emparejados dialogando*, según una vieja tradición española, es retomada por cualificados artistas del último tercio del siglo XVI como el pintor Domenico Theotocopuli «El Greco» o el escultor Juan de Anchieta quienes, al igual que otros artistas escurialenses al servicio de Felipe II, utilizan estas iconografías en perfecta sintonía con el espíritu trentino. Resulta llamativo que es en los períodos finales del Románico, Gótico y Renacimiento hispanos, en momentos tendentes hacia un mayor naturalismo, cuando se generalizan este tipo de conversaciones sagradas, como los apostolados en parejas de fines del siglo XII y comienzos del XIII de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago y el de San Vicente de Avila y, las tablas hispanoflamencas de los bancos de los retablos de fines del siglo XV como los de Berruguete y el más cercano a nuestro ámbito de Marañón y los cuadros y relieves del Bajo Renacimiento en pleno ambiente contrarreformista. Es esta última la época en la que se nos presentan con toda naturalidad parejas de santos fundadores de órdenes, apóstoles, evangelistas y padres de la iglesia entremezclados, como el San Andrés con San Francisco del pintor de Candía

El Greco o los santos emparejados del retablo de la Magdalena de Valladolid de Esteban Jordán, en la misma línea se encuentran los relieves de los retablos de San Miguel en La Seo de Zaragoza y el mayor de Aoiz, obras documentadas de Juan de Anchieta y el de Añorbe relacionado con su estilo. En inspiradas palabras el historiador aragonés Camón Aznar ha calificado los paneles de Aoiz en los que se encuentran San Jerónimo y San Lucas, San Marcos y San Francisco y otros apóstoles emparejados como «*diálogos olímpicos*» con personajes que avanzan o se contraponen en actitud coloquial, en una argumentación plástica de la doctrina contrarreformista. Mayor empaque si cabe presentan los altorrelieves del retablo de la capilla Zaporta de Zaragoza con acaloradas conversaciones entre San Juan Evangelista y San Lucas, y San Marcos y San Mateo en composiciones en las que destacamos nuevamente la distribución circular de las masas y la contraposición formal entre figuras de espalda y figuras de frente, y poderosos doctores calvos y barbados frente a los jóvenes doctos en rebuscadas actitudes sacadas de la Sixtina.

La obra de estos dos escultores tendrá una enorme repercusión en todo el norte de la Península, en donde una legión de artistas navarros, riojanos, burgaleses, vascos, aragoneses y cántabros seguirán los modelos italianos directamente a través de estampas o bien tras la contemplación de imágenes y relieves tallados por Gámiz, Anchieta o sus discípulos. Es tal la identificación de estas tierras con el Manierismo romano que Camón Aznar ha señalado que aquí se desarrolla una de las mayores escuelas miguelangelescas de Europa, hasta tal punto que Juan de Anchieta, su jefe de filas indiscutible y el artista español con más seguidores e imitadores en palabras del historiador aragonés, fue solicitado en 1583 para tasar la estatua de San Lorenzo que, labrada por Juan Bautista Monegro, preside la portada de El Escorial. La huella del castellano y del vasco la encontramos en iconografías, fórmulas compositivas y trazas de retablos, no sólo del siglo XVI, sino que se prolongará, dependiendo de las zonas, hasta bien entrada la centuria siguiente. Tendremos que esperar hasta la aparición del navarro Juan Bazcardo en este escenario artístico para encontrar un digno sucesor en el Barroco de estos dos geniales escultores romanistas.

BIBLIOGRAFÍA

Siglas:

AËA	Archivo Español de Arte.
BMB	Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos.
BSAA	Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
BSV	Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.
CIHA	Congreso Internacional de Historia del Arte.
PV	Príncipe de Viana.
RÍE	Revista de Ideas Estéticas.

ANDRÉS ORDAX, S.: *La escultura romanista en Álava*. Vitoria, 1973.

«*El escultor Pedro López de Gámiz*». Goya (1975), 156-167.

El escultor Lope de Larrea. Vitoria, 1976.

«*Dos nuevos relieves de Anchieta en San Miguel de Vitoria*». BSAA (1976), 469-472.

«*El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)*». BSAA (1977), 437-444.

«*Juan de Anchieta en Burgos: Dos nuevas esculturas en Las Huelgas*». BSAA (1983), 464-467.

El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro. Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina. Valladolid, 1984.

País Vasco. Arte. Barcelona, 1987.

AROCENA, F.: «*Ensayo de filiación de Juan de Anchieta*». BSV (1952), 123-124.

ARTECHE, L.: «*Anchietta y no Ancheta*». BSV (1949), 275-276.

ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Escultura del siglo XVI*. Ars Hispaniae, XIII. Madrid, 1958.

«*La influencia miguelangelesca en la escultura española*». Goya (1966), 104-121.

LÓPEZ DE GAMIZ Y ANCHIETA COMPARADOS. LAS CLAVES DEL ROMANISMO NORTEÑO

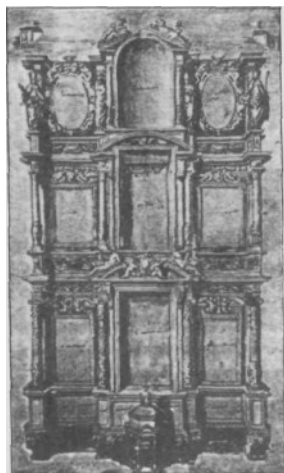
- BARRIO LOZA, J. A.: *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, 1981.
- BARRÓN GARCÍA, A. y otros: *El altar mayor de San Pedro en Santa Gadea del Cid, modelo de retablo renacentista*. Miranda de Ebro, 1988.
- BERRUEZO, J.: «*La última y hasta ahora ignorada— obra de Anchieta*». BSV (1948), 116.
«Un Crucifijo de Juan de Anchieta». BSV (1949), 425.
- BIURRUN SOTIL, T.: *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935.
- BORRAS GUALIS, G. M.: *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Arazón*. Zaragoza, 1983.
- CABEZUDO ASTRAIN, J.: «*La obra de Anchieta en Tafalla*». PV (1948), 277-287.
- CAMINO Y ORELLA, J.: *Historia civil, diplomática, eclesiástica antigua y moderna de la ciudad de San Sebastián*. San Sebastián 1892.
- CAMÓN AZNAR, J.: «*La significación artística de Anchieta*». PV (1941), 6-10.
«*Dos retablos de Juan de Anchieta*». AEA (1942), 237-243.
El escultor Juan de Anchieta. Pamplona, 1943.
«*El estilo trentino*». RIE (1945), 429-442.
«*La iconografía en el arte trentino*». RIE (1947), 387-394.
«*Un crucifijo de Juan de Anchieta*». PV (1947), 145.
«*La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Summa Artis, XVIII. Madrid, 1967.
Miguel Ángel. Madrid, 1975.
- CANTERA BURGOS, F.: *La historia de Miranda en sus hijos más ilustres*. Burgos, 1952.
- CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.
- CONDE DE LA VINAZA: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1889.
- DÍEZ JÁVIZ, C.: *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro, 1985.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: «*Orígenes y proyección del Manierismo romano navarro*». Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae. Vitoria (1985), 1371-1382.
- FERNANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950.
- GARCÍA GAÍNZA, M.^a C.: «*Miguel de Espinal y los retablos de Ochagavía*». PV (1967), 339-351.
La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta. Pamplona, 1969 (reed. 1986).
«*Navarra entre el Renacimiento y el Barroco*». XXIII CIHA. T. II. Granada, 1973, 290-293.
Escultura, en El Renacimiento T-III de Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1980.
- GÓMEZ MORENO, M.^a E.: «*El retablo de Vileña*», Actas del XXIII CIHA (1973). T. II. Granada, 1977, 304-313.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los obispos de Pamplona. S.º XVII. T. V*. Pamplona, 1980.
«*La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona*». Hispania christiana. Homenaje a J. Orlandis (1988), 685-718.
- GUTIÉRREZ LASANTA, F.: *Boceto histórico de Aldeanueva de Ebro*. Logroño, 1950.
- HAUSER, A.: *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte europeo*. Madrid, 1965.
- HUARTE, J.M.^a de: «*Juan de Anchieta, sus retablos y los de sus discípulos*». Euskalherriaren alde (1925), 3-19.
- INSAUSTI, S.: «*El retablo mayor de Santa María de Tolosa*». BSV (1956), 397-407.
«*El escultor Joanes de Anchieta en Asteasu*». BSV (1957), 415-428.
«*Lope de Larrea y Ercilla y el Archivo Provincial de Guipúzcoa*». BSV (1961), 165-177.
- ISASTI, L. DE: *Compendio historial de Guipúzcoa* (1625). T. V. P. I. Bilbao, 1985.
- LECUONA, M.: «*Esculturas anchetanas en Guipúzcoa. El escultor Hierónimo de Larrea y Goizueta*». BSV (1955), 47.
- MARTÍ Y MONSO, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Esteban Jordán*. Valladolid, 1952.
«*El Manierismo en la escultura española*». RÍE (1960), 301-312.
«*Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*». BSAA (1964), 5.
Juan de Juni. Vida y obra. Madrid, 1974.
- MARTÍNEZ SANZ, M.: *Historia del Templo Catedral de Burgos*. Burgos, 1886.
- MONTEVERDE, J. L.: «*Esculturas de Anchieta en Las Huelgas de Burgos*». AEA (1955), 77-79.
Monumentos Nacionales de Euskadi. T. II. Guipúzcoa. Bilbao, 1985.
- OMEÑACA, J. M.^a: «*La casa de Anchieta en Pamplona*». Bol. Oí. Dioc. Pamplona y Tudela 91976), 95-97.
- PACHECO, Francisco: *Constituciones Synodales del Arzobispado de Burgos*, copiladas, hechas y ordenadas, agora nuevamente conforme al sancto Concilio de Trento. Burgos, 1577.
- PESCADOR DEL HOYO, M. C.: «*Diego de Marquina, y los retablos de Bujedoy Retuerta*». BSAA (1956), 93-108.
- PÓRTELA SANDOVAL, F.: *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977.
«*La escultura en el Monasterio de El Escorial*». Fragmentos 4-5 (1985), 97-114.
- PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. T. III. Ciudad de Vitoria. Vitoria, 1971.

- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: «LOS colaterales de Sotes». Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja (1985). V. III. Logroño, 1986, 153-168.
 «Homenaje al escultor Juan de Anchieta en el cuarto centenario de su muerte. Las Virgenes del Rosario de Navarrete y Fuenmayor, dos obras suyas en La Rioja». El Correo Español. El Pueblo Vasco (24-XII-1987), 6.
 «Escultores romanistas riojanos». Antiquaria (1988), 36-40.
- REAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*. París, 1955-59.
- ROJAS Y SANDOVAL, B. DE: *Constituciones Synodales del obispado de Pamplona, hechas y ordenadas*. Pamplona, 1591.
- SAGREDO Y FERNÁNDEZ, F.: *Un siglo de oro en Briviesca (1568-1668)*. *Arte e Historia*. Burgos, 1968.
- SAN VICENTE, A.: «La capilla de San Miguel del Patronato de Zaporta en la Seo de Zaragoza». AEA (1963), 99-119.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. T. III. Madrid, 1934.
- SANZ GARCÍA, J.: *El retablo de Santa Clara de Briviesca (Estudio documental)*. BMB (1934), 114-121, 140-147 (1935), 170-181, 225-230, 266-269 y 319-323 y (1936), 346-356.
- SEGOVIA VILLAR, M.^a del C.: «El convento de agustinas recoletas de Pamplona». BSAA (1985), 255-276.
- SHEARMAN, J.: *Manierismo*. Prol. A Propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI por Fernando Marías. Madrid, 1984.
- TABAR DE ANITUA, F.: «Del retablo de San Miguel de Vitoria: una escultura inédita de Juan de Anchieta». AEA (1974), 328-330.
- TOLNAY, Ch. DE: *Miguel Ángel escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, 1980.
- URANGA GALDEANO, J.E.: *Retablos navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947.
- VARGAS PONCE: *Correspondencia epistolar*. Madrid, 1900.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.: «El retablo mayor de Ircio. De Pedro López de Gámiz a Hernando de Murillas y Bernardo Valderrama». Berceo (1986), 189-207.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DíEZ JÁVIZ, C.: «El escultor romanista Esteban de Velasco en Pangua». López de Gámiz (1985), 26-36.
- VICUÑA RUIZ, F. J.: «La iglesia parroquial de San Bartolomé de Aldeanueva de Ebro y su retablo mayor». Berceo (1982), 49-77.
- VILA JATÓ, M.^a D.: *Escultura manierista*. Santiago de compostela, 1983.
- VORÁGINE, S. DE: *La Leyenda Dorada*. Madrid, 1982.
- WEISE, G.: «La scultura spagnola del Rinascimento e l'infusso italiano». L'Arte (1940), 159-172.
Die plastik der Renaissance und des frühbarock in nördlichen Spanien (Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja). Tübingen, 1959. Resumen en castellano de 1960.
 «La sculpture espagnole du temps de la Renaissance et le problème du Manierisme». L'information d'Histoire de l'Art (1964), 104-117.
- ZAPATERO PÉREZ, F.: *Monografía de la villa de Valtierra*. Pamplona, 1935.

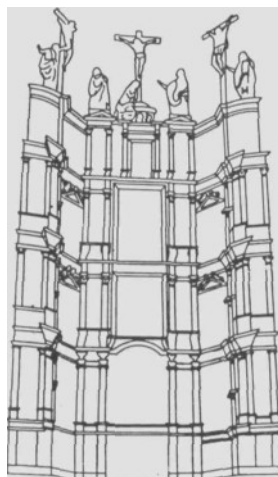
APÉNDICE DE LAMINAS

Siglas:

- AÓ: ANDRÉS ORDAX. El escultor Pedro López de Gámiz.
 CS: ÁNGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ. Corpus Spanish Drawings.
 DJ: Carlos DíEZ JÁVIZ.
 GC: GÁLVEZ CAÑERO. Briviesca, el retablo del monasterio.
 IPV: Archivo Institución Príncipe de Viana.
 JO: Jesús OMEÑACA.
 MA: MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA.
 MG: MARTÍN GONZÁLEZ. Tipología e Iconografía del retablo.
 MN: MUSEO DE NAVARRA.
 UF: URREA FERNÁNDEZ. La catedral de Burgos.



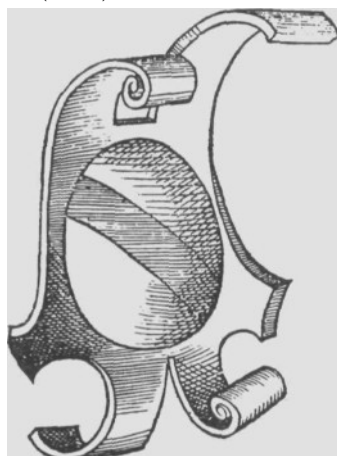
Traza original para el retablo de las Descalzas reales de Madrid por Gaspar Becerra (C.S.).



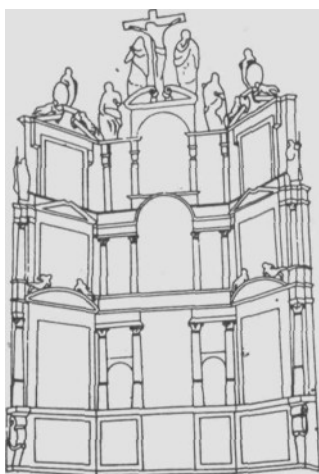
BRIVIESCA. Traza del retablo mayor de Santa Clara (M.G.).



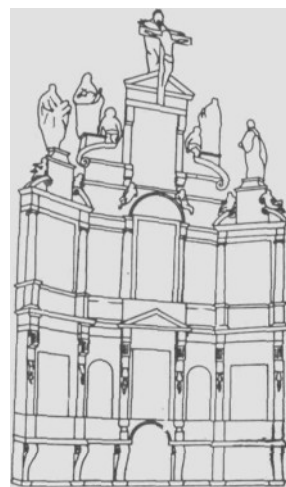
BRIVIESCA. Ático del retablo de Santa Casilda.



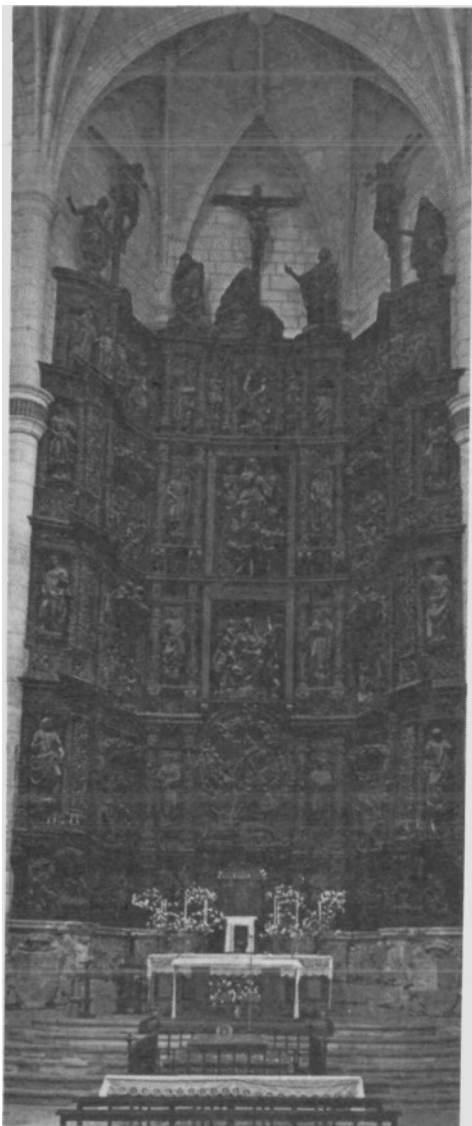
Diseño de escudete con cartela según Sebastián Serlio.



CASEDA. Retablo mayor de Santa María (IPV).



TAFALLA. Traza del retablo mayor de Santa María (M.G.).



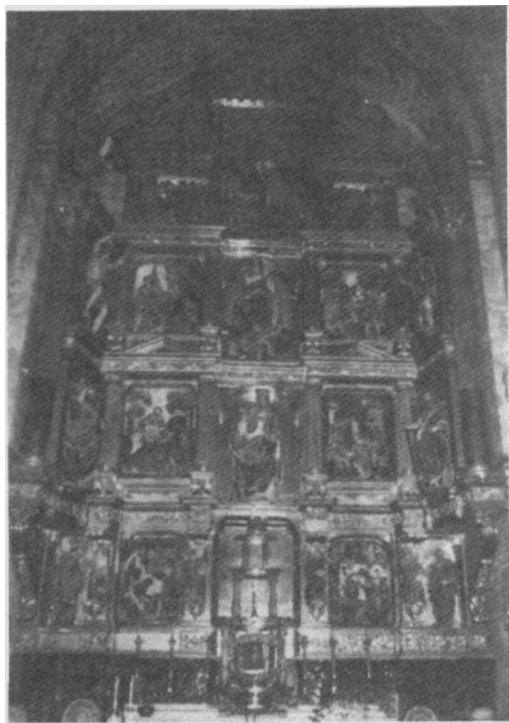
BRIVIESCA. Retablo mayor de Santa Clara.



TAFALLA. Retablo mayor de Santa María (IPV).



ASTORGA. Retablo mayor de la Catedral.



ESTAVILLO. Retablo mayor de San Martín.



CASEDA. Telamón del Retablo mayor (JO).



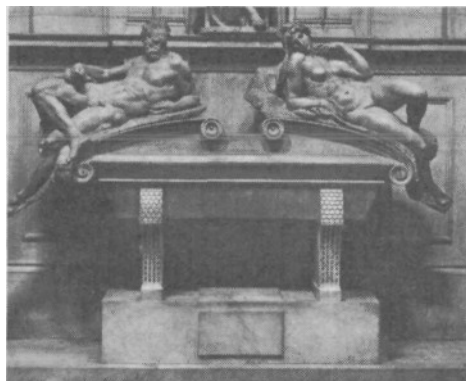
VALLARÍA. Retablo lateral de San Miguel.



ZUMAYA. Retablo mayor de San Pedro.



BRIVIESCA. Retablo lateral de Santa Casilda.



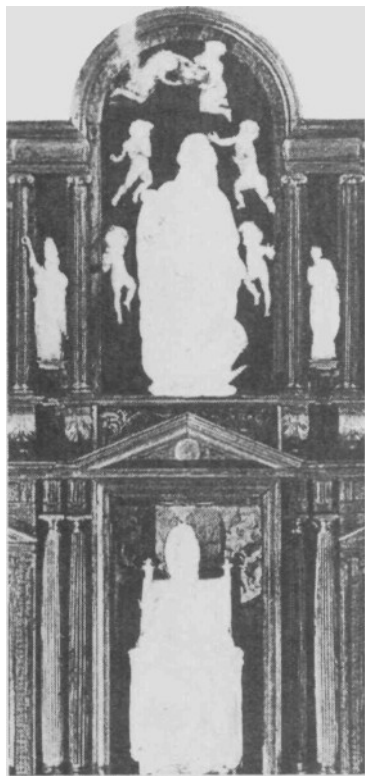
FLORENCIA. Tumba de Lorenzo de Médicis. El Crepúsculo y la Aurora.



JACA. Retablo de la Trinidad en la Catedral.

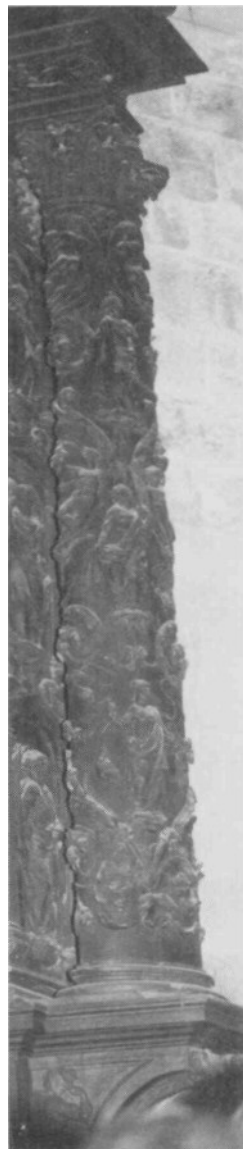


AÑORBE. Retablo mayor de la Asunción (JO).



ZUMAYA. Superposición de órdenes clásicos y tramo palladiano en el retablo Mayor.

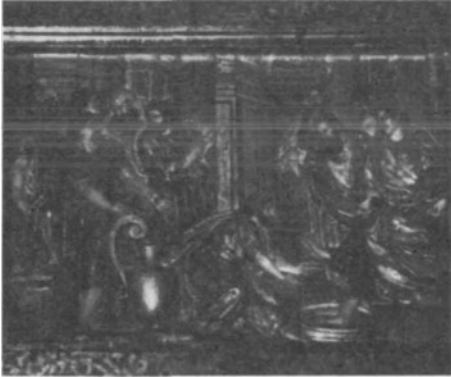
BRIVIESCA.
Columna revestida
de talla (GC).



CASEDA. Sagrario del retablo Mayor (JO).



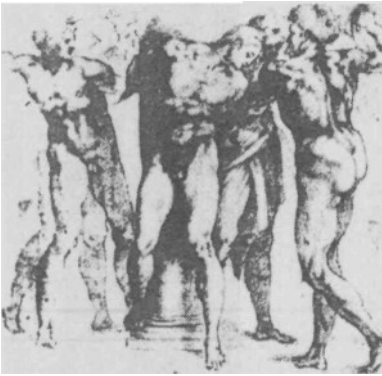
IRCIO. Sagrario del retablo Mayor.



BRIVIESCA. Relieve del Lavatorio en el retablo Mayor.



ZUMAYA. Relieve del Lavatorio en el retablo mayor.



Dibujo de la Flagelación por Miguel Ángel. Castillo de Windsor.

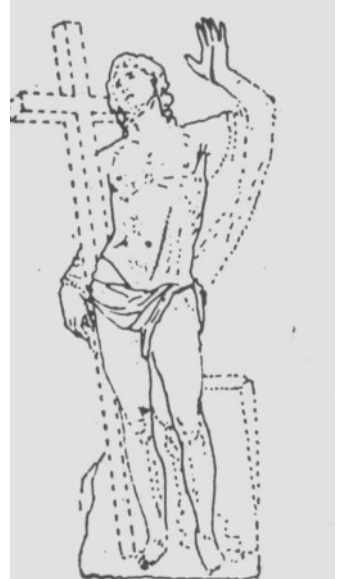
VITORIA. Relieve de la Flagelación en la sacristía de la parroquia de San Miguel.



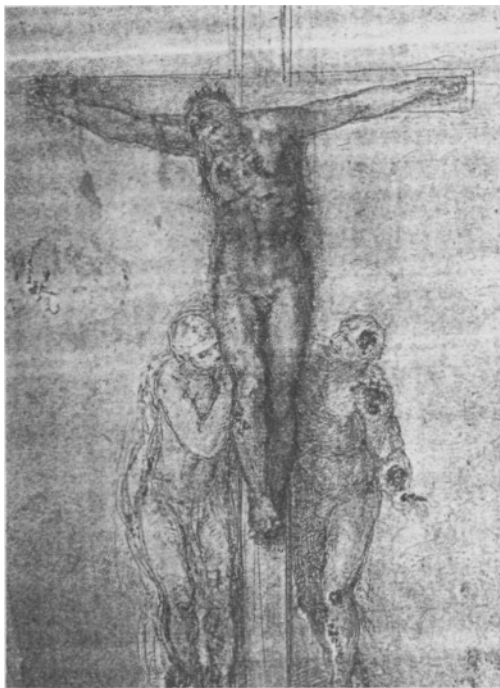
TAFALLA. Relieve de Cristo resucitado en el sagrario del retablo mayor.



ROMA. Estatua de Cristo resucitado de la parroquia de Santa María de Sopra Minerva por Miguel Ángel.



Reconstrucción ideal del primer Resucitado de Miguel Ángel para la parroquia romana a partir de una imagen del San Sebastián de N. Cordier.



Boceto de la Crucifixión por Miguel Angel.
Museo Británico de Londres.



Pamplona. Cristo crucificado de la
Catedral.



TAFALLA. Cristo del Miserere en su
retablo de la Parroquia de Santa María
(JO).



VALLARTA. Cristo crucificado del retablo
mayor (DJ).



ESTAVILLO. Calvario del retablo mayor (DJ).



Dibujo de la Piedad de Vitoria Colonna por Miguel Ángel. Museo Isabella Stewart de Boston.



IRCIO. Relieve de la Piedad en el sagrario del retablo Mayor.



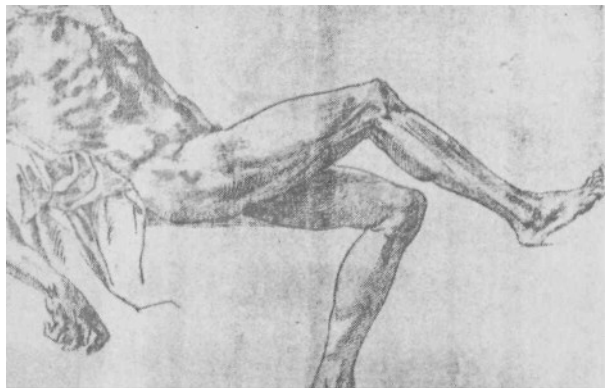
Estudio para Cristo muerto por Miguel Ángel. Museo del Louvre de París.



CASEDA. Relieve de la Deposición en el retablo Mayor (JO).



CASEDA. Relieve de la Piedad en el retablo Mayor (JO).



Dibujo de Cristo muerto por Miguel Ángel. Colección particular de Viena.



Estudio para la Virgen con el Niño por Miguel Ángel. Museo Británico de Londres.



TAFALLA. Relieve de la Adoración de los Pastores en el retablo Mayor (IPV).



BRIVIESCA. Grupo de la Virgen con el Niño, San Juanito y ángeles del retablo mayor.



CASEDA. Talla de la Virgen con el Niño, en el retablo mayor (JO).



BURGOS. Talla de la Virgen con el Niño del Monasterio de las Huelgas.



AOIZ. Talla de la Virgen con el Niño.



ASTORGA. Grupo de la Asunción del retablo Mayor de la Catedral.



BRIVIESCA. Grupo de la Asunción del retablo Mayor (GC).



BURGOS. Asunción de la Virgen del retablo Mayor de la Catedral (UF).



ESTAVILLO. Asunción del retablo Mayor (AO).



VILEÑA. Grupo de la Asunción del retablo Mayor (MA).



CASEDA. Grupo de la Asunción del retablo Mayor (JO).



ROMA. Moisés de Miguel Ángel para la tumba de Julio II.



BRIVIESCA. Talla de Moisés del retablo de Santa Casilda (DJ).



JACA. Grupo de la Trinidad, titular de su retablo en la Catedral.



ZUMAYA. Relieve de la Liberación de San Pedro en el retablo Mayor.



ZUMAYA. Talla de San Pedro, en cátedra, titular del retablo Mayor.



VALLARÍA. San Miguel, titular del retablo de su advocación.



ZARAGOZA. Grupo con San Miguel en el retablo para la Capilla de los Zaporta de la Seo.



ILUNDAIN. Talla del Padre Eterno.



ROMA. Ignudi de la Capilla Sixtina por Miguel Ángel.



ESTAVILLO. Talla de San Sebastián del retablo Mayor (AO).



AOIZ. Relieve con joven desnudo recostado del retablo Mayor.



BRIVIESCA. Traza del retablo mayor de Santa Clara (M.G.).



PAMPLONA. San Jerónimo Penitente, procedente de la Catedral. Museo de Navarra. (M.N.).



ROMA. Telamones pintados por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina.



CASEDA. Traza del retablo mayor de Santa María (M.G.).



BRIVIESCA. Eva como tenante en el Retablo Mayor.



FLORENCIA. Estatua de San Lucas en la Iglesia de Or San Michele.



Dibujo de San Juan Bautista por Gaspar Becerra.



BRIVIESCA. Talla de San Felipe apóstol en el retablo mayor.



BARDAURI. Talla de San Lucas en el retablo mayor (DJ).



ZARAGOZA. Relieve de San Juan y San Lucas en el retablo de San Miguel de la Seo.



AOIZ. Talla de Santo Obispo (JO).



AOIZ. Santos, Evangelistas y Apóstoles emparejados en paneles del retablo mayor (JO).