

Estudio histórico-artístico de la Parroquia de San Pedro de Mendigorría

III. Pintura IV. Orfebrería

MERCEDES DE ORBE SIVATTE

Escasas son las obras de pintura con que cuenta la iglesia de Mendigorría, consistentes en dos retablos y algunos lienzos.

A. Retablo de la Virgen del Rosario

Se trata de un pequeño retablo de pintura sobre tabla, cuya traza manierista hace juego con la del Cristo Resucitado, obra de Bernabé Imberto, pues éste debía de imitar a aquél.

Fue contratado en 1621 por el pintor de Estella Diego de Olite, quien se obligó a hacerlo «con ocho columnas, coniforme a la traça y patrón que a lebantado ..., para que coniforme a él se haga con sus traspilares y cartelas y cajas y cornisamiento, todo dorado, aforrado en tabla y estoffado, los frisos y coloridos, las cartelas y todo de oro fino y colores finos, coniforme arte, hecho y derecho, con los quinze Misterios del Rosario al olio fino». Según el mismo documento, al pintor se le pagarían por la obra 4.000 reales y 50 cántaros de vino¹, siendo numerosos los documentos referidos a los distintos plazos en que se satisficieron los pagos². Además de esta obra el pintor Diego de Olite doró y estofó el retablo de Cristo Resucitado en 1626. En el siglo XVIII el retablo del Rosario sufrió alguna modificación, pues en 1792 «tres quadros» del pedestal de este retablo estaban rotos, de cuyo arreglo se encargó Juan José del Rey, maestro pintor y dorador vecino de Tafalla⁴, al cual se deben los dos lienzos que en la actualidad ocupan el banco.

1. Ap. doc, Doc. 1.

2. AGN. Prot. Not. Mendigorría. Martín Salvador. 1621, n.º 319, C/76; 1622; n.º 376, C/76; 1624, n.º 118, C/76.

3. AGN. Prot. Not. Mendigorría. Martín Salvador. 1626, n.º 522, C/77.

4. AGN. Prot. Not. Mendigorría. Miguel V. Paulorena. 1792, n.º 94, C/113.

Tanto la traza como la iconografía se ajusta a lo estipulado en el contrato, de tal modo que la primera se resuelve en banco, dos cuerpos de tres calles articuladas por columnas de fuste entorchado y capitel jónico las del primero, y fuste estriado y capitel compuesto las del segundo, que dan paso a un sencillo ático recto. Los dos frontones con que cuenta el retablo son triangulares, uno sobre la caja principal del primer cuerpo y otro partido rematando el ático.

La iconografía desarrollada en el retablo refiere los distintos Misterios del Rosario, si bien falta la Visitación de la Virgen a Santa Isabel. La agrupación de los Misterios no sigue un orden sino por el contrario se distribuyen anárquicamente mezclando los Dolorosos con los Gozosos y Gloriosos. Diego de Olite ante el reducido tamaño del retablo para contener los quince Misterios se vió obligado a reunir las escenas de manera poco usual, ya que los calles laterales las subdivide en dos partes. Las del primer cuerpo presentan una tabla de tamaño regular y sobre ellas otra apaisada y sensiblemente más pequeña y al segundo cuerpo se le añade un reducido basamento figurado.

Las tablas mayores del primer cuerpo están dedicadas a los Misterios Gloriosos, narrándose la Venida del Espíritu Santo y la Asunción que centran a la titular, la Virgen del Rosario, en donde María orante aparece rodeada de ángeles (Fig. 1.). Sobre éstos se sitúan dos Dolorosos: la Coronación de espinas

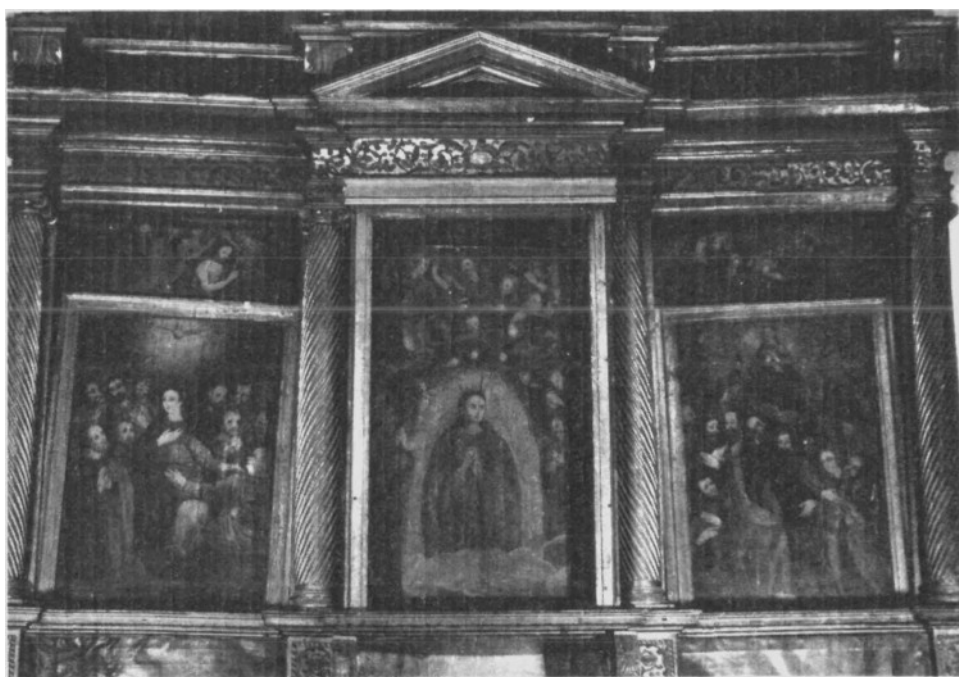


Fig. 1. Retablo del Rosario.

y Jesús camino del Calvario se encuentra con la Verónica, escenas carentes de sentimiento dramático. El segundo cuerpo lo ocupa la Presentación de Jesús y Jesús perdido en el Templo, pintados en pequeño tamaño en el basamento y en las tablas principales la Resurrección, la Muerte de Cristo en la calle central representada con el tradicional Calvario con la Virgen y San Juan de perfil

lineal y la Ascensión. Encima de las escenas laterales se representa la Oración en el Huerto y la Flagelación. Finalmente, en el ático se aloja el último de los Misterios Glorioso, La Coronación de la Virgen. Para terminar con la iconografía hay que señalar que los lienzos del banco, añadidos posteriormente, narran la Anunciación y el Nacimiento de Cristo, envueltos en una atmósfera dorada.

Diego de Olite se manifiesta como un artista conocedor de los recursos manieristas tanto al alargar el cánón de las figuras y situarlas de espaldas al espectador como al dotarles de actitudes grandilocuentes, abriendo los brazos y ponerlas en posiciones forzadas. Con todo su mediana calidad se observa en la poca habilidad compositiva superponiendo los personajes como en Pentecostés o la Asunción y pintar unos rostros repetitivos, carentes de expresión, por lo demás, en cuanto al tipo físico, sobre todo masculino, sigue un modelo bastante conocido entre los pintores navarros de este período, de cara alargada, pómulos agudos y ojos saltones⁵. En el colorido sin embargo no emplea la rica gradación tonal propia del momento manierista, reduciendo su gama a los rojos, azules oscuros y ocre con algún toque de amarillo.

La mazonería del retablo conserva la policromía primitiva, decorándose los entablamentos y ménsulas del banco con motivos vegetales rojos, azules, verdes y dorados.

B. Retablo de Santiago

El retablo de Santiago Matamoros ocupa el muro testero del crucero del lado de la Epístola y pertenece al estilo barroco tanto la mazonería como el hermoso lienzo que encierra, si bien cronológicamente éste corresponde al último tercio del siglo XVII mientras que aquella fue realizada por el maestro arquitecto de Estella Juan Ángel de Nagusia en 1716, por un total de 205 ducados⁶.

Estructuralmente, el retablo consta de un pequeño pedestal cubierto de decoración, un cuerpo de columnas salomónicas también decoradas y enmarcadas por nerviosos aletones y, finalmente un ático. La decoración que, aún siendo profusa no llega a ocultar totalmente la estructura del retablo, se va haciendo cada vez más menuda y rizada, siendo el motivo más empleado el vegetal, ya sea hojarasca ya floral, que se plasma en los pinjantes, ménsulas, cartela central o en los aletones laterales. También aparecen pequeños querubines que se convierten en atlantes en los extremos exteriores del pedestal, o en cabecillas coronadas con guirnaldas, surgiendo del follaje lazado, en las columnas salomónicas. Todo lo cual es propio del Barroco que se da en los primeros años del siglo XVIII, en el que todavía no se ha cuajado plenamente lo churrigueresco pero en el que ya se advierten muchos detalles anunciadores del mismo⁷. Nagusia se muestra hábil en el tratamiento de la talla.

5. CASADO ALCALDE, E. *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*. Pamplona, 1976.

6. Ap. doc, Doc. 2.

7. GARCÍA GAINZA, M.^a C. *Notas para el estudio de la escultura barroca navarra*. Letras de Deusto, n.º 10, 1975, págs. 138 y ss.

Un magnífico lienzo de Santiago Matamoros se aloja en el único cuerpo del retablo (Fig. 2), y en el ático otro mucho más pequeño y sin calidad, en el que se representa la escena del martirio del santo.

Como es sabido, la iconografía de Santiago ofrece tres variedades, así en ocasiones se le representa como Apóstol, en otras de Peregrino y por último, a caballo luchando contra los moros en plena batalla de Clavijo, siendo esta composición precisamente la que nos interesa. Este tipo iconográfico es el más tardío de los tres, debiéndose su propagación a la Reconquista y a la Orden de Santiago; ahora bien, del mismo existen dos versiones «según el Santo cabalque sobre la tierra o en el cielo»⁸. El Santiago de Mendigorria sigue la primera variante, representándose al Santo vestido de negro y cabalgando en una corbeta de sabor velazqueño sobre su hermoso caballo blanco, éste en posición escorzada. Ambas figuras, como centro principal de la acción, surgen del fragor de la batalla donde aparecen en gran confusión moros y cristianos, caballos derribados y otros galopando, así como pendones y capas arremolinadas. Quizá convenga señalar por su interés religioso, que en uno de los estandartes del ejército cristiano se representa a la Virgen bajo la advocación de la Inmaculada, uniéndose de esta forma en un mismo cuadro dos devociones de gran tradición y arraigo en España, las cuales, por otra parte, han llegado a ser sus Patronos.

Sin duda, nos encontramos ante un pintor de gran calidad, que se muestra capaz en la composición manejando con habilidad un gran número de elementos, y brillante en el tratamiento de la luz, de modo que ambos puntos y aún otros los resuelve de acuerdo con la estética barroca del último tercio del siglo XVII, cuando por un lado, el movimiento por influencia de Rubens se hace trepidante, y por otro, siguiendo a la escuela veneciana, la técnica va adquiriendo caracteres pictóricos. Sin embargo, no hay que olvidar que ambas conquistas ya habían sido abordadas en los años anteriores por Carducho, Velázquez y Francisco Rizzi.

En el Santiago Matamoros de la Parroquia de Mendigorria impera un intenso dinamismo, traducido por una parte, en el movimiento que se desprende de los elementos y recursos compositivos empleados, tal el galopar de los caballos, el agiarse los pendones, las crines y las capas, así como el revolcarse de los vencidos, todo lo cual da lugar en ocasiones a violentos escorzos. Por otra parte contribuye a aumentar el dinamismo de la escena el uso de la diagonal como línea compositiva, una de las cuales parte del sarraceno caído en primer término y continúa hacia el lado izquierdo del lienzo hasta casi su mitad. Esta diagonal se halla remarcada además por la luz, que en esta zona se transforma en penumbra; no obstante la línea vertical, símbolo del orden y de la armonía, también está presente en la composición, aunque, eso sí, cambiando totalmente su significación. Efectivamente, la figura del Santo con la cabeza del moro caído marcan un hipotético eje de simetría que a la vez que realza los personajes principales de la escena se convierte en una fuente de contrastes, muy del gusto barroco, ya que a la izquierda de ella la acumulación de personas revueltas con caballos, lanzas y pendones resulta verdaderamente agobiante, mientras que a su derecha, aun apareciendo, lo hacen en menor número, pudiéndose apreciar el cielo de azul veneciano. De manera que el interés de la

8. REAU, L. *Iconographie de l'art Chretien*. París, 1958, T. III, pág. 698 y 700.



Fig. 2. Lienzo de Santiago

composición se concentra en el lado izquierdo del Apóstol, a donde éste dirige toda su acción.

Otra nota relevante en el lienzo de la iglesia de San Pedro es el tratamiento de la luz, que envuelve en una atmósfera dorada, muy ticianesca, al Santo y gran parte del lienzo, entre el que se encuentra el campo cristiano, y por el contrario la oscuridad se concentra en el tercio inferior del ángulo izquierdo, donde se acumulan los moros vencidos. A esta distribución lumínica cabe encontrarle un sentido teológico, por lo demás, muy conforme con la idea del Barroco. Así, la luz invadiendo el campo cristiano capitaneado por Santiago simbolizaría la luz de la Fe y, contrariamente la penumbra del de los moros, la tiniebla espiritual de los infieles.

Lo mismo que la luz, el colorido del cuadro es de tipo veneciano, tanto en el azul del cielo como en los ocre, negros, rojos y blancos repartidos por el lienzo, todos ellos levemente transformados por una suave luz dorada.

Técnicamente el autor se muestra muy pictórico, empleando una pincelada suelta y otorgando al conjunto del cuadro un ambiente etéreo y atmosférico.

Durante el Barroco español el tema de Santiago Matamoros ha sido tratado por las diferentes escuelas artísticas, pues no deja de ser el Patrón de España, a quien tradicionalmente se le atribuye su evangelización, y la Fe, con todo lo que ella supone, es uno de los principales temas del repertorio de la época. En el primer tercio del siglo XVII en Valencia Ribalta pintó un Santiago Matamoros para el retablo de Algemesí y en Sevilla Roelas otro que se encuentra en la Catedral; en los dos destaca la figura del Santo sobre su caballo en posición escorzada, que emerge del campo de batalla donde yacen abigarradamente numerosos personajes revueltos con caballos, espadas, etc. En líneas generales éste es el esquema que prevalece en el último tercio del siglo, si bien el dinamismo y la complicación de la escena se acrecienta, como muy bien se ve en el Santiago que pintó Rizzi para la parroquia de este nombre de Madrid, del cual es deudor el de Mendigorriá⁹.

El Santiago de la Parroquia de Mendigorriá hay que relacionarlo con la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII, pues en él se advierte no solo el colorido cálido de la escuela veneciana y el movimiento vibrante de tipo rubeniano, sino también una gran riqueza compositiva a la vez que una técnica desvaída, muy pictórica que infunde a la escena una ambientación etérea y atmosférica. No obstante, no hay que desestimar el parecido existente entre el cuadro de Mendigorriá, y el de Santiago Matamoros de la Parroquia de Funes, pintado en 1665 por el artista navarro Vicente Berdusán, en plena actividad creativa durante el último tercio del siglo XVII.

Este autor se muestra a través de su obra gran conocedor de la escuela madrileña del momento¹⁰. Ángulo lo supone formado en la Corte¹¹, por el contrario, Casado Alcalde, aún admitiendo el viaje a Madrid del pintor, no considera que lo hizo «para formar su estilo, sino para «reformularlo»¹². De

9. ÁNGULO IÑIGUEZ, D. *Francisco Rizzi. Su vida, cuadros religiosos fechados anteriores a 1670*. A.E.A. 1958, pág. 94.

10. GARCÍA GAINZA, M.ª C. HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J., ORBE SIVATTE, M. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona 1980, pág. XXXIX.

11. ÁNGULO IÑIGUEZ, D. *Pintura del siglo XVII*. Ars. Hispaniae. T. XV. Madrid 1971, pág. 332.

12. CASADO ALCALDE, E. *Berdusán*. Príncipe de Viana, 1978, pág. 539.

cualquier manera, es indiscutible la relación existente entre toda la producción de Berdusán y la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII. Este pintor, como ya observó Ángulo, se muestra «en todas sus obras atraído por el dinamismo del último tercio del siglo XVII y con demasiada frecuencia con ese desinterés por la corrección del dibujo¹³», asimismo gusta de «intensos contrastes de luz¹⁴», notas, que como ya se ha visto, están presentes en el cuadro de Mendigorría. Casado Alcalde ve en Rizzi la dependencia más directa de Berdusán «por el dinamismo y la soltura de trazo, aunque haya ecos de Carreño y de Herrera el Mozo¹⁵».

Como se indicó entre el Santiago Matamoros de Mendigorría y el de Berdusán en la Parroquia de Funes se observan interesantes analogías de las que no se puede prescindir (Fig. 3). En efecto, en ambos lienzos se halla marcada claramente y de la misma manera la zona luminosa y la zona más oscura, concentrándose esta última en el tercio inferior del ángulo izquierdo; por otro lado, esta diferenciación viene realzada por la diagonal compositiva que en el mencionado ángulo dibujan los moros caídos. Junto a esto, en los dos cuadros se aprecia el mismo tipo de composición, volcándose la acumulación de personajes al lado izquierdo de la línea formada por el Santo y el sarraceno recostado, mientras que a su derecha el campo aparece más despejado. Tampoco hay que dejar de señalar la repetición en ambos lienzos de dos personajes, uno el moro que ligeramente erguido va a recibir la descarga del Apóstol y el otro el moro que, todavía vivo, está a punto de ser arrollado por el caballo de Santiago, de ahí su dramática expresión; asimismo llama la atención la presencia en ambos lienzos del mismo tipo físico de sarraceno, de cabeza rapada con una brecha ensangrentada en el centro. El colorido empleado en los dos cuadros es de tipo veneciano, abundando los ocres, negros y azules, que se ven realizados por diversos toques de rojos y blancos.

A pesar de todo, entre ambos lienzos también se observan ciertas diferencias, entre las cuales cabe señalar, por un lado, que en el de la Parroquia de Funes aparece una figura celestial además del Apóstol con la presencia del ángel que desciende del cielo para colocar el casco a Santiago, mientras que en Mendigorría no. Por otro lado, también surgen variaciones en el atuendo del Santo, que viste como guerrero con coraza, guanteletes y casco en Funes, y en cambio en el otro de peregrino, con los característicos borlones, si bien en los dos lienzos lleva fajín rojo y una amplia y agitada capa blanca. Además, es de notar que la montura sobre la que cabalga el Santiago de Funes ofrece un aspecto frágil aparte de no estar en posición escorzada, por el contrario, en Mendigorría el caballo, además de tener una vigorosa y potente anatomía, presenta un atrevido a la vez que conseguido escorzo. Finalmente, la técnica en el lienzo de la Parroquia objeto de este estudio muestra mayor despreocupación por el dibujo, es más suelta, más etérea que en Funes, en donde todavía se marcan con bastante nitidez los perfiles de las figuras. En definitiva el Santiago Matamoros de la iglesia de Mendigorría resulta más pictórico y por ello más avanzado que el de la Parroquia de Funes.

Esto puede explicarse por una evolución estilística originada dentro de la obra de un mismo pintor. De modo que, si Vicente Berdusán se presenta con

13. ÁNGULO IÑIGUEZ, D. Op. cit. pág. 332.

14. Ibidem, pág. 333.

15. CASADO ALCALDE, E. *Berdusán*. pág. 539.



Fig. 3. Funes: Santiago Matamoros

cierto linealismo en su Santiago de Funes, pues no deja de ser una de sus primeras obras¹⁶, no es menos cierto que en otras, por el contrario, se muestra resueltamente pictórico. Así, cabe citar a título de ejemplo los lienzos de la Sala Capitular de la Catedral de Tudela y el de la Conversión de San Pablo de la tudelana iglesia de San Jorge, donde se vuelve a apreciar intensos contrastes de luz así como una imponente composición en diagonal¹⁷. En este lienzo el tipo de caballo está más cercano al de Mendigorria que al de Funes.

Respecto al color, Vicente Berdusán utiliza preferentemente en su obra los tonos cálidos de tipo veneciano, azules, ocre y negros que se ven avivados por toques rojos y blancos, por lo demás, es la misma variedad de paleta que se ha visto en el cuadro de Santiago de Mendigorria.

Resumiendo, tenemos que el lienzo de Santiago Matamoros de la Parroquia de San Pedro de Mendigorria, es una magnífica obra totalmente relacionada con la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII, y que hemos atribuido al pintor navarro Vicente Berdusán, con cuyo estilo guarda evidentes similitudes.

C. Otros lienzos

Menor interés ofrecen tres pequeños lienzos guardados en la sacristía, dos de ellos barrocos del último tercio del siglo XVII, figurando uno de ellos la Adoración de los Magos y el otro de tema de difícil identificación debido a su mal estado. El tercer cuadro, ya del siglo XVIII, representa a las Almas del Purgatorio, siendo el de calidad más floja.

IV. ORFEBRERÍA

No desmerece la colección de piezas de plata que conserva la parroquia de Mendigorria, a pesar de que a lo largo del tiempo se han ido fundiendo las más antiguas por encontrarse en mal estado para hacer con el material piezas nuevas. En Mendigorria se tomó esta resolución en 1608, 1772 y 1788¹⁸. Con todo, en 1717, antes de iniciarse esta serie de fundiciones, las parroquiales de Mendigorria San Pedro y Santa María contaban con un elevado número de piezas de orfebrería, según se desprende de un inventario. Entre ellas cabe destacar «una cruz de platta, otra cruz dorada, dos cettros de platta..., dos yncensarios de platta, dos navettas..., más quatro cálices de platta con sus pattenas, más otro cáliz de platta pequeño de dar el beático, más nueve cálices y entre ellos uno sobredorado..., más quattro pares de vinajeras de platta..., más dos custodias, la una dorada y la otra de platta¹⁹». Ni qué decir tiene que la inmensa mayoría de las piezas aquí inventariadas se han perdido, perdurando únicamente cinco de los catorce cálices y una de las dos custodias.

16. Ibidem, pág. 507 y ss.

17. GARCÍA GAINZA y otros, Op. cit. págs. 273 y 318. *Jusepe Martínez y su tiempo*. Catálogo de la exposición. Museo Camón Aznar. Zaragoza 1982, pág. 46.

18. AGN. Prot. Not. Mendigorria. Martín Martínez. 1608, n.º 38, C/21. En esta ocasión se fundió un cáliz. Arch. parroq. Mendigorria. Libro de Acuerdos, fols. 24 y 78. Esta vez fueron tres y dos cálices.

19. AGN. Prot. Not. Mendigorria. Andrés Sumbil. 1717, n.º 16, C/112.

Asimismo, es conveniente señalar que la documentación se presenta más sustanciosa con relación a la orfebrería que la propia realidad, pues además del citado inventario existen varios documentos en los que aparecen nombres de diversos plateros que trabajaron para la iglesia de Mendigorria, aunque en gran parte sus obras no se conservan. De todos modos se citarán los nombres más relevantes para ir perfilando de esta forma su trayectoria artística.

En primer lugar cabe mencionar al maestro platero vecino de Estella, Alonso de Samaniego quien se obligó a hacer una cruz parroquial de plata para la iglesia de Santa María en 1590²⁰, pieza que no ha llegado a nosotros; años más tarde, en 1608, es el platero de Pamplona Hernando de Marban el encargado de realizar entre otras cosas dos crismas, una naveta y un vaso para la comunión²¹, que tampoco se conservan. Durante el siglo XVIII se eleva el número de orfebres que efectuaron algún trabajo para la parroquia de Mendigorria. De entre todos ellos cabe destacar a Antonio Ripando, platero de Pamplona, cuya actividad abarcó de 1738 a 1771²², al también platero de Pamplona Martín de Lizasoain, quien realizó cuatro pares de vinajeras de plata²³, y finalmente a Francisco Antonio de Montalbo, cuya obra, el dorado de dos coronas, data de 1770²⁴.

Tras el análisis documental, llega el momento de examinar las piezas de orfebrería que en la actualidad posee la iglesia de San Pedro de Mendigorria, pudiéndose agrupar la inmensa mayoría en dos series, las pertenecientes al siglo XVII y las del siglo XIX; lógicamente el estudio se comenzará por el primer grupo. No obstante antes de abordarlo es preciso mencionar un pequeño cáliz de plata liso, del siglo XVI, con base circular y nudo esferoide.

Al siglo XVII y más concretamente a su primera mitad pertenecen dos cálices y un ostensorio, adscribiéndose las tres piezas desde un punto de vista estilístico al Purismo. Los cálices presentan similar estructura, con el basamento plano, cilindro inferior en el astil, nudo semiovoide con toro, y finalmente copa abierta; ahora bien, la diferenciación surge en la ornamentación, pues mientras que uno carece totalmente de ella el otro se decora a base de cabujones de esmalte sin policromía, distribuidos en el basamento, nudo y subcopa y enmarcados por temas cincelados y punteados ya muy perdidos (Fig. 4). (Dimensiones: 1.º base 15,5 cm., copa 9 y alto 24,5; 2.º 14,5 de base, 8,5 de copa y 25,5 de alto).

Otra pieza de estilo Purista es uno de los dos ostensorios que posee la iglesia de San Pedro (Fig. 5). Es dorado y consta de basamento circular poco elevado, cilindro inferior en el astil, nudo semiovoide con toro muy moldurado y taza con asas; en el viril presenta rayos de sección romboidal, alternando lisos con flameados y se remata el conjunto con una cruz también de sección romboidal. El ostensorio se decora muy sobriamente con una serie de costillas dobles, de puntas de diamante o ligeras molduraciones, todo ello distribuido entre el basamento y astil; el sol por su parte, tiene unas cabecillas de ángeles. (Dimensiones: 18 cm. de base, 63 de alto y 29 de sol).

20. AGN. Prot. Not. Mendigorria. Martín Martínez. 1590, n.º 62, C/18.

21. Ibidem. 1608, n.º 38, C/21.

22. AGN. Prot. Not. Mendigorria. Joaquín López. 1738, n.º 262, C/118. Arch. Parroq. Libro de acuerdos ... fol. 22.

23. AGN. Prot. Not. Mendigorria. Pedro V. Paulorena. 1753, n.º 55, C/118.

24. AGN. Prot. Not. Mendigorria. Miguel V. Paulorena. 1770, n.º 79, C/123.



Fig. 4. Cáliz.



Fig. 5. Ostensorio.

Todavía quedan por examinar tres piezas del siglo XVII: dos cálices y dos crismas. Su interés estriba en que por medio de ellas se puede ir siguiendo la evolución estilística que el siglo XVII ofrece tras el agotamiento de las fórmulas manieristas de su primera mitad, que por otra parte se acaban de tratar. En efecto, hacia mediados del siglo XVII puede adscribirse uno de los dos cálices y las dos crismas, en ellos se observa el paso del estilo Purista al Barroco, mientras que, por el contrario, el otro cáliz se muestra ya plenamente barroco, pudiéndose fechar a finales del siglo XVII.

Comenzando el análisis pormenorizado por las piezas de transición, se advierte que el cáliz de plata (Fig. 6) mantiene todavía un esquema bajo renacentista, aunque revisado, pues su base circular se va elevando, el cilindro inferior del astil adquiere mayor dinamismo con la complicación de sus molduras, sin embargo, el nudo sigue siendo semiovoide con toro y la copa, a su vez abierta, si bien con más vuelo que el usual en las de tipo manierista. El cáliz aparece prácticamente cubierto de decoración cincelada y repujada, en la que también se manifiesta la indecisión y el tanteo propio de los momentos de transición, ya que los motivos de tipo geométrico, los óvalos puristas, convi-

ven con otros vegetales en forma de ces y cardina, que son característicos del Barroco. (Dimensiones: 13 cm. de base, 8 de copa y 23 de alto). También de mediados del siglo XVII y de comienzos del Barroco son dos crismas de plata (Fig. 7), con forma de arqueta que apoyan en patas de garra y se cubren a cuatro vertientes; la cruz de remate de la mayor es la primitiva, de sección romboidal, por el contrario la de la pequeña es plana y añadida posteriormente. Sus caras se decoran con un óvalo central resaltado, a cuyos lados se distribuyen grandes hojas en forma de ces cinceladas y punteadas, muy poco carnosas todavía. La crisma de mayor tamaño lleva la burilada y una P, marca de la ciudad de Pamplona. (Dimensiones: 8x6x13 y 10x7x5).

Mayor interés ofrece un cáliz de plata dorada que se debe incluir dentro del estilo barroco peruano de los últimos años del siglo XVII, y que guarda estrecha relación con un cáliz de la parroquia de San Cernin de Pamplona²⁵ (Fig. 8). En su estructura aun es posible apreciar cierto sabor manierista, con su base circular ya elevada, cilindro inferior en el astil, nudo semiovoide con toro y copa muy abierta. Sin embargo, este esquema se ve totalmente cubierto, no anulado, por una rica ornamentación aplicada, en la cual aparecen cabecillas de querubines sobre la base y astil, en éste a su vez alternando con óvalos; el nudo por su parte se halla decorado por cardina así como la subcopa donde la hojarasca se traduce en cintas exentas, lográndose con todo ello un hermoso y vistoso conjunto. (Dimensiones: 15,5 cm. de base, 8,5 de copa y 27 de alto).

Además del cáliz del siglo XVI existe otra pieza que cronológicamente se sale de aquellos dos grupos que se hicieron al inicio de este estudio. Se trata de un ostensorio dorado del siglo XVIII, de estilo barroco, el cual sufrió una importante transformación en el siglo XIX al añadirse el astil. Del primitivo se conserva la base lobulada en la que también aparecen puntas de estrella así como el viril. En éste los rayos son lisos y alternan los flameados con los rectos, ambos ofrecen la peculiaridad de estar calados, a la vez que se encuentran recorridos exteriormente por una aureola de querubines. Por su parte el astil se presenta muy moldurado con el característico nudo troncocónico del siglo XIX. Los motivos decorativos de la peana y del viril adquieren especial relevancia, así, la primera se adorna a base de cabecillas de ángeles y diversos temas vegetales propios del barroco, como son la cardina, la hojarasca, y el viril, como ya se indicó, lo recorre una aureola de querubines. El interés se cifra en el tratamiento que adquieren estos motivos, de manera que los angelillos, además de poseer facciones marcadamente indianas, aparecen coronados, concretamente en el basamento, por curiosos y exóticos penachos; junto a esto la interpretación de la cardina posee un carácter muy peculiar y está realizada toscamente (Fig. 9). Todo lo cual, unido al esquema que presentan estas dos partes del ostensorio, peana y sol, hace pensar en un posible origen americano de esta pieza²⁶. (Dimensiones: 31 cm. de base, 62 de alto y 35 de sol).

El otro gran conjunto de piezas lo constituyen las pertenecientes al siglo XIX, muchas de las cuales llevan punzón. Debido a que todas ellas ofrecen un estilo muy semejante y uniforme, para estudiarlas será conveniente seguir más un criterio tipológico que cronológico. Este grupo lo forman dos cálices, un copón, una cruz parroquial, dos pares de relicarios y tres juegos de vinajeras.

25. HEREDIA MORENO, C. *Cálices peruanos en Navarra*. Príncipe de Viana, 1980, pág. 569.

26. HERNÁNDEZ PEREDA, J. *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, pág. 185 y fig. 58.



Fig. 6. Cáliz.



Fig. 7. Crismeras.

MERCEDES DE ORBE SIVATTE



Fig. 8. Cáliz.



Fig. 9. Ostensorio.

De los dos cálices uno es de plata liso y consta de base circular bastante elevada, cilindro inferior en el astil poco destacado, nudo periforme y copa abierta (Dimensiones: 14 cm. de base, 8 de copa y 24,5 de alto). Por el contrario, el otro cáliz (Fig. 10) es de plata sobredorada y sigue un esquema



Fig. 10. Cáliz.

similar al neoclásico madrileño, con el basamento circular, nudo troncocónico coronado por una moldura circular y copa abierta; su decoración es a base de troquelado de pequeñas perlas en las aristas y en la subcopa, mediante la técnica de estampillación, hojas de vid y espigas de trigo, símbolos ambos de la Eucaristía. Esta pieza posee los punzones del platero PÉREZ, la doble PP de la ciudad de Pamplona y la cifra 816 (1816). (Dimensiones: 13,5 cm. de base, 8 de copa y 26,5 de alto).

En el año anterior al cáliz -1815- se data un copón de plata, también de estilo neoclásico. Estructuralmente se encuentra formado por un basamento circular muy elevado y nudo acampanado; se decora con motivos neoclasicistas de guirnaldas y hojas lanceoladas. Por sus punzones se sabe que se hizo en Pamplona en 1815, sin embargo el del platero se lee con dificultad () ASA().

La cruz parroquial es plateada y en algunas zonas aparece sobredorada. De estilo neoclásico, su esquema sigue los modelos usuales del siglo XIX en Navarra, con su base en forma de templete cúbico y ciego, en cuyas caras se alojan los relieves de los Evangelistas; dicho templete se corona por una gruesa

MERCEDES DE ORBE SIVATTE

muldura semiesférica, a manera de cúpula. En la parte anterior de la cruz aparece un Cristo crucificado y bajo él un relieve de San Pedro, en la posterior y en forma de tondo otro con la Dolorosa. Los brazos de la cruz se decoran con roleos y en sus extremos con hojas y piñas doradas²⁷. (Dimensiones: 98x50).

La Parroquia de Mendigorriá cuenta con dos pares de relicarios (Fig. 11), una de las parejas la forman el de Santa Serena y San Patiens y la otra el de Santa Blanda y Cecilia. Los cuatro se componen de una finísima chapa de plata aplicada a una estructura de madera. La primera pareja se puede fechar a comienzos del siglo XIX, pues todavía se aprecia el perfil ondulante del



Fig. 11. Relicarios.

27. La cruz carece de punzón, sin embargo en el Arch. Parroq. Libro de las cuentas... principio en el año de 1840, fol. 59 v. se lee en una partida de 1846: «Ytem, da en data quinientos reales fuertes pagados a Valentín Domingo Echeverría, artífice platero de la ciudad de Vitoria, por una cruz parroquial e ysopo de bronce plateado y dorado». Esta fecha de 1846 encaja con el estilo que ofrece la cruz examinada.

rococó, así como motivos de rocalla si bien tratada muy esquemáticamente (Dimensiones: 48 cm. de alto). El otro juego es algo más avanzado, advirtiéndose en él un sabor más clasicista. (Dimensiones: 52 cm. de alto).

Para dar por finalizado el análisis que se viene haciendo sobre la orfebrería de la parroquia de Mendigorria, únicamente queda por tratar los tres juegos de vinajeras. Dos de ellos son iguales entre sí y totalmente lisos; llevan los punzones del orfebre YRA/ZIBAR, las dos PP coronadas de la ciudad de Pamplona y el año 817²⁸. (Dimensiones: 21x13,5 la bandeja; 12 de alto los recipientes). El tercer juego de vinajeras es de plata sobredorada, de estilo neoclásico, con bandeja ovalada de pestaña troquelada, vasijas estampilladas y campanilla. Ostentan la marca de la ciudad de Pamplona-PP-, la cifra 818 y la del platero VIC/SASA²⁹. (Dimensiones: 28x19,5 la bandeja; 14 cm. de alto los recipientes y 13 de alto la campanilla). Sin duda, este platero formaría parte del activo taller familiar que inundó la región navarra con sus piezas, pero más concretamente se sabe que un Vicente Sarasa trabajó entre 1818 y 1836 para la iglesia de San Lorenzo de Pamplona³⁰.

CONCLUSIONES

En estos tres artículos dedicados a la iglesia de San Pedro de Mendigorria se ha logrado dar a conocer su trayectoria artística a lo largo de los diferentes períodos, trayectoria que por lo demás abarca tanto la arquitectura como la escultura, pintura y orfebrería.

1.-A través de lo visto en cada uno de los diferentes artículos, queda de manifiesto que el aspecto que actualmente ofrece la Parroquia de San Pedro de Mendigorria se debe principalmente a dos grandes impulsos creativos, algunos de los cuales afectaron tanto a la arquitectura, escultura y pintura como a la orfebrería; de manera que el primero de ellos corresponde a la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, y el segundo al último tercio del siglo XVIII.

2.-De modo que Diego de Areso construyó durante la segunda mitad del siglo XVI la iglesia gótico-renacentista para la que el escultor Bernabé Imberto hizo entre 1594 y 1610 el hermoso retablo mayor, dedicado al Apóstol San Pedro, de estilo romanista, lo cual demuestra una vez más que la arquitectura durante este período se mantiene anclada en moldes más arcaizantes que la escultura. No obstante este primer ímpetu constructivo no se limitó a la realización del templo y su retablo mayor sino que también incluyó dos retablos colaterales manieristas, uno el de la Virgen del Rosario pintado por Diego de Olite en 1621 y el otro el de Cristo Resucitado, contratado por

28. Este platero se puede identificar con VRI/ZIBAR, orfebre que trabajó por estos años y que aparece así denominado en la obra de GARCÍA GAINZA, M.^a C. y HEREDIA MORENO, C. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona 1978, pág. 26 y 133.

29. Según noticias documentales del A. Parroq. M. Libro sin título, fols. 138 vito y 139 al «platero Vicente Sasa» se le abonaron en 1817 4.200 reales fuertes «por ciertas obras trabajadas para esta iglesia» y, finalmente en 1818 2.093 reales fuertes, según el Libro de Autos de saca del Archivo de la Parroquial de la villa de Mendigorria desde el año de 1818, fol. 1 vito. En ningún caso se especifica lo que hizo, sin embargo por las fechas puede ser que se le estuviera pagando el juego de vinajeras.

30. GARCÍA GAINZA y HEREDIA MORENO, Op. cit. pág. 132-133.

MERCEDES DE ORBE SIVATTE

Bernabé Imberto en 1623. A lo que se añaden las piezas de orfebrería que se necesitaban para la nueva iglesia, de las que se conservan dos cálices y un ostensorio, todo ello de estilo purista.

3.-El último tercio del siglo XVIII supone el otro gran momento de actividad por el que atravesó la iglesia de San Pedro, pues a la vez que el cantero tolosano Úzcudun la alargaba, le adosaba dos capillas y le construía la grandiosa fachada con la torre, siguiendo para ello la traza de Juan Antonio Oteiza, el arquitecto Miguel de Garnica con la ayuda de dos maestros escultores se dedicaba a la sillería rococó y al órgano, entre otras cosas.

4.-Otros aspectos a destacar después de concluido el estudio sobre la parroquia de San Pedro es que en ella la arquitectura adquiere relevancia especial, si no analizando estética y aisladamente cada una de las partes correspondientes a las diferentes fases constructivas, sí, al menos, en la monumentalidad y grandiosidad que ofrece todo el conjunto del edificio, tanto en el interior-cuerpo del templo, sacristía, etc.- como en el exterior-fachada, torre, pórtico-, aparte la copiosa, a la vez que interesante documentación que se ha conservado acerca de todo ello, todo lo cual ha obligado a confeccionar un primer artículo realmente extenso y más, si se compara con los restantes.

5.-No obstante, aplicando un criterio estético, sin duda hay que mencionar por su relevancia en el campo de la escultura el hermoso retablo mayor, realizado por el escultor romanista Bernabé Imberto, y por otra parte, la bella talla barroca de la Inmaculada que se venera en su correspondiente retablo, obra de Juan Bautista de Suso. En el campo de la pintura destaca el interesante lienzo barroco de Santiago Matamoros, mientras que entre las piezas de orfebrería sobresale el cáliz barroco de origen peruano, de fina ejecución.

6.-Para terminar con el comentario de los aspectos más destacables logrados en este trabajo, únicamente hacer notar el gran número de maestros que por primera vez aparecen mencionados, sobre todo en el campo de la arquitectura, y además se han documentado con el nombre del artista y la fecha de realización prácticamente todas las obras de interés que posee la iglesia de Mendigorriá. Todo ello lo ha hecho posible un exhaustivo examen de la documentación existente en el Archivo Parroquial, en el de Protocolos de Pamplona y en el Diocesano, también de Pamplona, que se concretiza en partidas de pagos, cartas de obligación, pleitos, proyectos, tasaciones, de todo o cual se aportan documentos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1.

ESCRITURA DE CONVENIOS CON DIEGO DE OLITE PARA LA REALIZACIÓN DEL RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO. 1621.

Sean quantos la presente escritura de combenios verán et oyeran como en la villa de Mendigorriá a veynte y seys días del mes de marzo del año mil seyscientos y veynte y uno, ante my el escribano y testigos infraescritos, constituidos en persona de la una parte el Licenciado D. Miguel Marín, Vicario, D. Pascoal Pérez, D. Pedro Martínez, D: Joan de Ciordia y D. Herónimo Ximeno, Veneficiados de la Parroquial de la dicha villa; Fernando Ximeno, teniente de alcalde, Pedro Salvador, Martín de Amadoz y Joan Martínez Castel, regidores della y Miguel de Rieçu, mayordomo al presente de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, y de la otra parte Diego de Olite, pintor vezino de la ciudad de Estella; los quales certificados de sus derechos en la mejor vía, forma y manera que podían y devían, dixeron que oy este día se han

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA PARR. DE S. PEDRO DE MENDIGORRÍA

allanado, combenido y concertado todas las dichas partes, los dichos Vicario, Veneficiados, Alcalde y Regimiento haciendo por si mismos y por todos los demás confrandres de la dicha villa, entre los quales y el dicho pintor se an compuestos y an dado en hazer un retablo para la capilla que está en la iglesia Parroquial de Sr. Sant Pedro de la dicha villa y a la parte del Evangelio de la forma y manera y traças siguientes.

Primeramente el dicho Diego de Olite se obliga de hazer el retablo de madera de pino, con ocho columnas conforme a la traça y patrón que a lebandado, que es el que tiene assentado, testimonio a las espaldas del dicho patrón por el escribano infraescrito para que conforme a él se haga con sus traspilares y cartelas y cajas y cornisamiento, todo dorado aforrado en tabla y estofado los frissos y coloridos; las cartelas y todo de oro fino y colores finos, conforme arte, hecho y derecho. Con los quinze Misterios del Rosario al olio fino, según y de la manera y a lo práctico y más fino que otro official perito en el arte lo pueda hazer y travajar sin que en él se ponga tacha ni nota considerable.

Ytem, asi vien se obliga de hazer la dicha obra en la manera dicha y la mitad donde el pedestal del primer blanco y banco hasta el pontispicio de la caja de la Virgen con todos los Misterios consecutivos de los lados, para el día y fiesta de Nuestra Señora de Agosto primero viniente, y la otra mitad y fin del dicho retablo para el día de Todos los Santos siguiente deste presente año. Y que si en este tiempo no lo pussiere y assentare es combenio de las dichas partes que por cada mes que lo dilatare se descuenten diez ducados de la cantidad que se le a de dar, coniforme abajo se dirá.

Ytem fue tratado entre las dichas partes y el dicho Diego de Olite dixo que para esté dicho retablo coniforme a la dicha traça y raçones arriba capituladas por la summa de quatromil reales y cinquenta cántaros de vino; y este dicho pagamiento lo recibe y lo rescibirá de la manda voluntaria que todos los vecinos, conffredes del dicho Rosario han hecho este presente año como los que aldelante se harán en cada un año, y rescibirá a la dicha quenta y paga el dinero, trigo y vino de las dichas limosnas por precio savido que suba o bage los frutos en cada un año, como es el trigo a precio de seys reales el robo, y el vino a precio de tres reales el cántaro por las menguas de noviembre o Henero, con esto que el mayordomo que es y fuere de la dicha confradia sea obligado de tener a su costa y quenta y recoger todo el dicho trigo y el vino de las dichas mandas que hizieren los dichos conffrandes en cada un año. Y el vino encubándolo en buenas cubas con mucha curiossidad y entregárselo el dicho trigo por todo el mes de Agosto y el dicho vino a las menguas dichas; y el dinero luego que se cobrare dentro del dicho mes de Agosto, con esto que corra por daño y riesgo del dicho Olite, el dicho vino no llevándolo a las dichas menguas y lo aya de rescivir tal qual se hallare, que lo aya rescivido el dicho mayordomo.

Ytem, assí vien el dicho Diego de Olite dixo y da a escoger hecho y derecho el dicho retablo y les pareciere que aquel no vale tanto como la cantidad que le dan, quiere y consiente que aquel se estime por oficiales peritos en el arte puestos por ambas partes, y de lo que ellos estimaren perderá el tercio de la dicha estimación, y en la dicha cantidad de los quatromil reales y cinquenta cántaros de vino se incluye la obra y pintura que ha hecho en la Virgen del Rosario y sus andas, que ya las a entregado.

Ytem, que en el nombramiento que se hiziere de mayordomos o mayordomo del Rosario en cada un año, antes que entre a exercer su oficio se aya de obligar a recoger y recobrar de todos los conffrades, todas las dichas mandas que en cada un año se han de hazer por todos los vezinos y conffrades para este pagamiento, y se lo aya de dar y pagar como lo a de hazer este presente año el dicho Miguel de Rieçu, mayordomo presente, con que los dichos del cabildo, alcalde y regimiento en cada un año sean obligados de estar juntos y congregados, señalando día en que se haga la dicha manda, esforcándola y animándola en que fuere de su parte para que se acabe de hazer el pagamiento más presto.

Ytem, assí vien fue tratado entre las dichas partes y los dichos del cabildo, alcalde y regimiento, azeptaron esta escritura por si y sus conffrades, y prometieron los del dicho cabildo de la observar ellos y sus sucesores, y los dichos alcalde y jurados de la hazer loar a los conffrades, vezinos y concejo y sus mayordomos o la mayor parte dellos, dentro de quinze días data desta escritura... Siendo a ello presentes por testigos llamados y rogados y ellos por tales otorgados Nicolás Osses y Hernando Martínez de Oteyza, vezinos de la dicha villa, y los que sabían scribir firmaron y por los demás firme yo el dicho escribano como sigue: Licenciado Miguel Marín, Diego de Olite. D. Juan de Ciordia el Abbad de Sarria, Hernando Ximeno, Pedro Salvador, D. Pedro Martín, J. Martínez Castel, Martín de Amadoz y Miguel de Rieçu, Hieronimo Ximeno, Nicolás Osses.

Ante my: Martín Salvador, escribano.

AGN. Prot. Not. Mendigorría. Martín Salvador, 1621, n.º 267, C/ 76.

2.

ESCRITURA DE CONVENIO DEL RETABLO DE SANTIAGO, POR EL MAESTRO ARQUITECTO JUAN ÁNGEL DE NAGUSIA. 1716.

En la villa de Mendigorria, a veinte y un días de el mes de abril de el año mil settecientos diez y seis. Antte mi el escribano y testigos abajo nombrados, parecieron presenttes, de la una parte el Bachiller D. Francisco Marttín de Goñi, Vicario de las Parrochiales de dicha villa y poder ouiente berval que dixo ser de los Patronos eclesiásticos y secular de dichas Parrochiales, y de la Cofradía y cofrades de el apóstol Santiago de dicha villa; y de la otra, Juan Ángel de Nagusia, maestro arquitecto vezino de la ciudad de Stella. quien certificado de su derecho promette y se obliga con su persona y vienes muebles y raíces auidos y por auer, de hacer un retablo de nogal de la vocación de el dicho apóstol Santiago, para el día de el apóstol San Pedro, primero viniente del año mil settecientos y diez y siete. Según y en la conformidad que demuestra la traza que por dicho Juan Ángel de Nagusia se le a enseñado a dicho Vicario y ba firmada de su mano de dicho Vicario. En el qual rettablo se a de colocar el quadro de el mismo apóstol Santiago que se alla en la Parroquia de el apóstol San Pedro de esta dicha villa, sin más dilación, con las costas y daños que de lo contrrario resultasen. El qual dicho rettablo se an conbenido y concerttado el haverlo de acer para dicho día dicho Juan Ángel de Nagusia, en la cantidad de ducientos y cinco ducados y a quenta de dicha cantidad confiesa haver rezivido el expresado Juan Ángel de Nagusia de dicho Bachiller D. Francisco Martín de Goñi en el nombre referido antes de el otorgante de esta escritura, cientto ochentta y cinco ducados, dos reales y medio en esta forma: cien reales de a ocho en dinero y mil ducientos y siete reales y medio en especie de vino a respecto de a quatro reales menos quarttillo cada cántaro de cuias cantidades ottorga cartta de pago en favor de dicho Vicariio en forma deuida de derecho, con obligación expresa y ace de su persona y vienes auidos y por aver de no bolver a pedir más la referida cantidad en ttiempo alguno y porque de presente no parece la real entrega de dichos cien reales de dárselo en dinero y vino expressado en presencia de mi el dicho escribano y testigos, de lo que doi fee por confesar como confiesa tienen los rezividos antes de el ottorgamiento desta escritura de su favor renunció la excepción de la non numeratta pecunia... Y dicho bachiller D. Francisco Martín de Goñi dixo promette y se obliga en el nombre referido de tal poder ouiente de ambos cauildos y cofradía de dar y pagar y que dará y pagará a dicho Juan Ángel de Nagusia o a quien en su derecho y poder tenga los diez y nueve ducados, ocho reales y medio resttanttes, fin de pago de dichos doscientos y cinco ducados, para el dicho día de el Apóstol S. Pedro de dicho año de mil settecientos y diez y siete, entregado que aia y puestto dicho rettablo en su puestto dicho Juan Ángel de Nagusia, siendo aquel visto y reconocido por maestros peritos en vista de dicha traza, para ber y declarar si se alla trauajada conforme dicha traza lo a de demostrar, para lo qual y maior firmeza de esta escritura dicho Vicario renunció de su favor los capítulos... Y dicho Juan Ángel de Nagusia dio y presenttó por su principal pagador llano, cumplidor y fiador a Josseph González, asi vien maestro arquitecto vecino de dicha ciudad de Estella, que siendo presente y certificado de el efecto riesgo y peligro de la presentte fianza dixo que tomando deuda, carga y obligación ajena por su ia propia por tal principal pagador llano, cumplidor y fiador de dicho su principal constituie y obliga con sus personas y vienes muebles... Testigos D. Gregorio Pérez, clérigo de Evangelio y Veneficiado de estas Parrochiales y Alexoi de Subija, vecino de dicha villa. Firmaron: Francisco Martín de Goñi, Juan Ángel de Nagusia, Gregorio Pérez, Joseph González.

Ante mi Juan Andrés Sunbilla.

AGN. Prot. Not. Mendigorria. Juan A. Sumbilla. 1716, n.º 28, C/112.

ÍNDICE DE ARTISTAS

ARESO, Diego. Cantero, 23.
 BERDUSÁN, Vicente. Pintor, 12, 13, 15.
 CARDUCHO, Vicente. Pintor, 10.
 CARRENO, Juan. Pintor, 13.
 DOMINGO ECHAVARRI, Valentín. Platero, 22.
 HERRERA EL MOZO, Pintor, 13.
 GARNICA, Miguel. Maestro arquitecto, 24.
 IMBERTO, Bernabé. Escultor, 7, 23, 24.
 LIZASOAIN, Martín de. Platero, 16.

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA PARR. DE S. PEDRO DE MENDIGORRIA

MARBAN, Hernando. Platero, 16.
MONTALBO, Francisco Antonio. Platero, 16.
NAGUSIA, Juan Ángel. Arquitecto, 9, 26.
OLITE, Diego de. Pintor, 7, 8, 9, 23, 24.
OTEIZA, Juan Antonio. Maestro de obras, 24.
PÉREZ. Platero, 21.
REY, Juan José. Pintor, 7.
RIBALTA, Francisco. Pintor, 12.
RIPANDO, Antonio. Platero, 16.
RIZZI, Francisco. Pintor, 10, 12, 13.
ROELAS, Juan. Pintor, 12.
RUBENS, Pedro Pablo. Pintor, 10.
SAMANIEGO, Alonso. Platero, 16.
SASA, Vicente. Platero, 23.
SUSO, Juan Bautista. Escultor, 24.
UZCUDUN, Juan Antonio. Cantero, 24.
VELÁZQUEZ, Diego. Pintor, 10.
YRAZIBAR. Platero, 23.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTADILL, J., *Geografía General del País Vasco Navarro. Provincia de Navarra*. T. II. Barcelona.
ÁNGULO INÍGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura Madrileña, primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.
ÁNGULO INÍGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento*, Col. Ars. Hispaniae, T. XII, Madrid, 1954.
ÁNGULO INÍGUEZ, D., *Pintura del siglo XVII*. Col. Ars. Hispaniae, T.XV. Madrid, 1971.
ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A., *El Renacimiento en Guipúzcoa*. T. I y III, San Sebastián, 1967.
ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, 1963.
BLUNT, A., *Arte y Arquitectura en Francia. 1500-1700*. Ed. Cátedra, Madrid, 1977.
CAMÓN AZNAR, J., *El escultor Juan de Ancheta*. Pamplona, 1943.
CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVII*. Col. Summa Artis, T. XXV, Madrid, 1977.
CASADO ALCALDE, E., *La Pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*. Pamplona, 1976.
CASADO ALCALDE, E., *Berdusán*, Príncipe de Viana (1978) 507 y ss.
CASTRO, J.R., *Cuadernos de Arte navarro. Pintura*. Pamplona, 1944.
CASTRO, J.R., *Catálogo de la Sección de Comptos del AGN. Documentos*. T. XXV, Pamplona, 1960 y T. XXIX, Pamplona, 1962.
CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos en la arquitectura española*. Madrid, 1971.
CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del siglo XVI*. Col. Ars. Hispaniae, T. XI, Madrid, 1953.
CHUECA GOITIA, F. y DE MIGUEL, C., *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949.
DÍEZ y DÍAZ, A. *Mendigorría*, Col. Temas de Cultura Popular, Pamplona.
ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M.^a J., EGUIA LÓPEZ, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. La Llanada Alavesa*. T. IV, Vitoria, 1975.
FATAS, G. y BORRAS, G., *Diccionario de Términos de Arte*. Zaragoza, 1973.
FERRANDIS, P., *Salzillo*, Goya, n.º 50-51, (1962) 158.
GARCÍA GAINZA, M.^a C., *La Escultura Romanista en Navarra*. Pamplona, 1969.
GARCÍA GAINZA, M.^a C., *Navarra entre el Renacimiento y el Barroco*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, T. II, pág. 292.
GARCÍA GAINZA, M.^a C., *Notas para el estudio de la Escultura Barroca navarra*. Letras de Deusto, n.º 10, (1975) 127.
GARCÍA GAINZA, M.^a C. y HEREDIA MORENO, C., *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978.
GARCÍA GAINZA, M.^a C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. ORBE SIVATTE, M. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980.

MERCEDES DE ORBE SIVATTE

- GARCÍA SALINERO, I., *Léxico de los Alarifes de los siglos de Oro*. Real Academia Española, Madrid, 1968.
- GAYA NUÑO, J.A., *Arte del siglo XIX*. Col. Ars. Hispaniae, T. XIX, Madrid, 1966.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, C., *Documentos para la Historia del Arte en Cantabria* (Escultores, entalladores y pintores de los siglos XVI al XVIII). 2 T. Santander 1971.
- GOÑI GAZTAMBIDE, *La Fachada Neoclásica de la Catedral de Pamplona*. Príncipe de Viana (1970) 5-64.
- HERAS GARCÍA, R., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva Diócesis de Valladolid*. Valladolid, 1975.
- HEREDIA MORENO, M.^a del C., *Cálices peruanos en Navarra*. Príncipe de Viana, 1980, págs. 160-161.
- HERNÁNDEZ PEREDA, J., *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955.
- IBÁÑEZ MARTÍN, J., *Gabriel Yoly*. Madrid, 1955.
- Jusepe Martínez y su tiempo*. Catálogo de la exposición. Museo Camón Aznar. Zaragoza, 1982.
- KAUFMANN, E., *La Arquitectura de la Ilustración*. Barcelona, 1974.
- KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Col. Ars. Hispaniae, T. XIV, Madrid, 1957.
- LECUONA, M., *La Parroquia de Santiago de Calahorra*. «Berceo», n.º 24, (1952) 469-490.
- MADOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. T. XI, Madrid, 1850.
- MADRAZO, P., *Navarra y Logroño*. T. III, Barcelona, 1866.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Tipología e Iconografía del retablo español del Renacimiento*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, T. XXX, Valladolid, 1964.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Arquitectura, Barroca vallisoletana*. Valladolid, 1967.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Historia de la Arquitectura*. Madrid, 1973.
- MERINO URRUTIA, J., *Artífices Vascos en ja Rioja*. Bilbao, 1976.
- MOLINS MUGUETA, J.L., *Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona, 1974.
- MOYA VALGANÓN, J.G. y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. 2 T. Madrid, 1975.
- NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura Barroca*. Madrid, 1972.
- PARDO CANALIS, L., *LOS registros de matrícula de la Academia de San Fernando. 1752-1815*. Madrid, 1967.
- REAU, L., *Iconographie de Vart Chretien*. 3 T. París 1958.
- SEBASTIAN LÓPEZ, S., *Espacio y símbolo*. Córdoba, 1977.
- VALDIVIESO, E., *Juan de Roelas*. Sevilla, 1978.