La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid

JUAN JOSÉ MARTIN GONZÁLEZ

La importancia del escultor Juan de Anchieta dentro del arte romanista fue hace tiempo resaltada por el gran historiador de nuestra plástica Georg Weise[1]. Lo hizo tomando por base el núcleo de Briviesca, con el formidable impacto que representa el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara. El primer biógrafo de Anchieta, el profesor Camón, recalcando este hecho, potenció a la vez el influjo de Juan de Juni, que consideró prioritario en la formación del maestro y el hallazgo de un estilo propio[2]. Esta aceptación del espíritu de Juni se hace posible por el contacto directo con el maestro, fenómeno que acontece en Valladolid. García Gainza recuerda la estancia de Anchieta en Valladolid y concluye afirmando que es en esta ciudad donde tuvo lugar la formación artística del maestro[3].

Importa considerar los factores que integraban la preponderancia del taller vallisoletano, que sirvan de justificación a la venida del escultor en formación desde su tierra natal en Azpeitia. Es evidente que Valladolid constituía un gran foco de atracción. Dado que los maestros no se planteaban la formación en Italia, sin duda por falta de medios, los mejor inspirados y sanamente ambiciosos habrían de buscar en España la primera alimentación para su arte. En este sentido cabe decir que los maestros se mueven en un radio de acción más grande de lo que se piensa. Valladolid era el centro de producción más desarrollado en la cuenca del Duero. La llegada de vascos, navarros y riojanos fue constante. Pero la potencia de un centro no se mide solamente por lo que absorbe, sino por lo que forma. En rigor lo que pudo dar Anchieta en Valladolid na quedado integrado en la colaboración que prestó a los maestros que le formaron. No hay duda de que cuando sale del foco lleva varios años trabajando, de suerte que las esculturas no pueden desvelar el misterio de la participación del maestro. Pero es el mismo destino que afecta a tantos artistas, ocultos tras el documento que concede la autoría al maestro que contrata.

Analicemos en primer término las citas que muestran los lazos de Anchieta con Valladolid, que han sido ya recordadas por los autores que se han ocupado del escultor. Todas las referencias proceden de Martí y Monsó[4]. En 14 de enero de 1565 consta el bautizo de «Juan, hijo de Juan de Anchieta y de Catalina de Aguilar», especificándose que no estaban casados y que él era natural de Vizcaya y ella de

1. Georg WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten,* tomo II, parte primera, Gryphius Verlag, Reutlingen, 1927. Lo trata en el capítulo sobre los Romanistas, página 217.
2. José CAMÓN AZNAR, *El escultor Juan de Ancheta,* Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1943, página 8.
3. Concepción GARCÍA GAINZA, *Escultura,* en Historia del Arte Hispánico, vol. III, *El Renacimiento,* Editorial Alhambra, Madrid, 1980, pág. 146.
4. José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos,* Valladolid, 1901, páginas 146, 194, 365, 484 y 485.

Burgos. Este tipo de relaciones entre Anchieta y Catalina de Aguilar hace presumible la estancia del primero en Valladolid al menos durante el año 1564.

El 7 de agosto de 1568 Juan de Anchieta otorgaba un poder a «a vos Francisco de la Maça, ansimismo escultor», declarándose «estante en esta villa de Valladolid». El término estante se usa cuando no se reside habitualmente. El lugar de afincamiento se expresa en calidad de vecino. Pero el vocablo suele tener una gran ambigüedad, pues este carácter de estancia afecta con frecuencia a períodos largos. Hay que añadir que a quien da el poder es a Francisco de la Maza, uno de los más acreditados seguidores de Juan de Juni.

En 20 de agosto de 1569 otorgó testamento el escultor Juan Bautista Beltrán, consignando esta cláusula: «me debe Juan de Ancheta noventa y seis reales que le presté quando se fue agora la postrera vez a Birbiesca y ansimismo que pagué por él a Peldro de Bárbara veynte y siete reales por yr a buscar la mula que avia llevado el dicho Juan de Ancheta». Otra relación con el escultor Juan Bautista Beltrán, quien por otro lado también mantiene lazos con el escultor Francisco de la Maza, que actúa de testigo en el testamento. La expresión «se fue agora» indica inmediatez, es decir, afirma la permanencia de Anchieta en Valladolid durante este año. Pero llega más atrás, porque habla de que fue otras veces de Valladolid a Briviesca.

De esto se deduce que Anchieta permaneció en Valladolid como mínimo entre 1564 y 1569, unos cinco años.

Como quiera que de Valladolid sale perfectamente formado, quiere decirse que en esta ciudad le conocen por sus obras. Y de este conocimiento participa Juan de Juni, bien por el trato que mantendría con él en Valladolid, o porque luego supo de sus obras cuando se marchó de esta ciudad. Al hacer testamento, el 8 de abril de 1577, Juni hace constar que en el caso de que por su muerte no pudiera hacer la obra del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco, «la encargen y den hazer a Juan de Ancheta, escultor, residente en Vizcaya, que es persona muy perita y suficiente y de los más esperitos que ay en todo este reino de Castilla, para acabar y proseguir la dicha obra, y que conforme a la calidad della, a lo que Dios me da a entender, no ay otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra, si no es del dicho Juan de Ancheta, lo qual digo y declaro por descargo de mi conciencia».

Pocos testimonios más valiosos que este fragmento, fruto de las fecundas investigaciones de Martí y Monsó.

Del análisis del texto se deduce que Juni conocía perfectamente a Juan de Anchieta. Juni aprecia su propio arte, y tiene miedo de que la obra tenga infeliz prosecución. Defiende su arte, pero también a la obra y al cliente, y por eso aclara que lo manifiesta en descargo de su conciencia. Pero si Juni tiene este conocimiento de él, es porque ha habido relaciones profesionales, que no pueden ser otras que la comunidad en el taller. De alguna manera hay que imaginar a Anchieta en el taller de Juni. Piénsese en la relación que mantiene con Francisco de la Maza, que es un gran seguidor de Juni. Por eso insistimos en que la gubia de Anchieta ha actuado en obras que tenemos a la vista y pertenecen al círculo vallisoletano.

Tres factores han de ser tenidos en cuenta para valorar el ambiente de Valladolid en la época en que reside Juan de Anchieta. Por un lado los seguidores de Alonso Berruguete; por otro el círculo creado por Gaspar Becerra, y por último el entorno de Juan de Juni.

Aunque Alonso Berruguete conservaba su condición de vecino de Valladolid, de hecho su residencia en Toledo era fija, absorbido sobre todo por los encargos de la catedral. Incluso a Toledo se desplazaron sus colaboradores y discípulos de Avila y Palencia. A esto hay que agregar el establecimiento de Francisco Giralte en Madrid, tras la derrota que sufrió, al no conseguir arrebatar el retablo mayor de la iglesia de la

Antigua a Juan de Juni, como reconoce Parrado del Olmo[5]. Giralte tenía su taller en Palencia, pero poseía notable clientela en Valladolid. El taller de Palencia era un poderoso reducto del arte berruguetesco, mermado con la marcha de Giralte.

Manual Alvarez era otro de los socios de Berruguete que acudieron a ayudarle en Toledo, pero al término de las obras regresó a Palencia. Sin embargo, el eclipse palentino estaba motivado por el alza de la cotización vallisoletana. En 1577 traslada su residencia a Valladolid, donde va a encontrar influyente clientela. Este afincamiento coincide con el fallecimiento de Juan de Juni. La entrada en la escena vallisoletana de Manuel Alvarez se produce cuando ya ha partido Juan de Anchieta. Todo esto supone que, cuando permanece Anchieta en Valladolid, de Berruguete queda la fama, pero su arte no indicaba el momento presente. ¿Cuál era éste?

Juni impuso su señorío en Valladolid, tras el ruidoso éxito del retablo de la Antigua. El francés aglutinó un grupo de colaboradores ceñidos dócilmente a su estilo. La densa trama de su empresa escultórica es un hecho que afecta a una gran zona geográfica. Al llegar Anchieta, su predominio es muy grande, y eso tuvo que arrastrar a su voluntad. Pero antes- de valorar estas relaciones, no debemos olvidar un hecho trascendental: la llegada de Gaspar Becerra. En efecto, cuando se contrata en 8 de agosto de 1558 el retablo mayor de la catedral de Astorga, Becerra se declara «vecino y residente en la villa de Valladolid»[6]. El empleo combinado de ambos términos revela que el maestro no estaba de paso. Era pintor y escultor. Era polifacético, como los grandes artífices del Renacimiento. Berruguete amaneció en España como pintor, pero a la postre sería la escultura lo que le encumbró a la fama. Becerra acaba de venir de Italia, y endereza sus pasos hacia Valladolid, sin duda atraído por el renombre de su foco escultórico. Venía a establecerse, como maduro en el oficio, en demanda de clientes, que era dable hallar en Valladolid habida cuenta de su prestigio artístico y su florecimiento económico. Valladolid ha de ser entendido como un centro de producción y de mercado. Es curioso que a la puja concurrieron maestros del foco de Palencia (Manuel Alvarez, Lucas Ortiz y Juan Ortiz) y del de Medina del Campo (Juan Picardo y Pedro Andrés), pero se abstuvo el de Valladolid. Juni no optó, dejando el sitio a Becerra. Era una oferta tentadora: el retablo mayor de una de las catedrales más prestigiosas de la región. Se advierte que el cabildo astorgano sabía de los méritos de Becerra, pues le concede la ejecución del retablo, a pesar de que hacía una oferta más crecida en dinero. Becerra quedaba obligado a montar en Astorga el taller, pero una empresa tan considerable hace pensar que se mantendría en constante contacto con Valladolid. Su obra tuvo que ser conocida en Valladolid y es fácil presumir que en parte se ejecutara en esta ciudad.

Becerra continuó asentado en Valladolid. No se ha conservado un retablo que ejecutó para la localidad vallisoletana de Berceruelo[7]. Aunque la documentación que se cita se refiere al año 1568, se trata de una partición de bienes, rindiéndose cuentas de algo acontecido anteriormente. Pues bien, constan partidas de lo que «costaron dos carretas por ir a Valladolid... por el retablo», de lo que «gasté con Becerra y sus criados mientras le asentaron, en comer nueve días» y de lo que «dióse a Gaspar Becerra por hacer el retablo». De lo que se infiere que el retablo se ejecutó íntegramente en Valladolid. Era obra de talla y pintura.

Pero Becerra entró seguidamente en la esfera cortesana. En 1563 se le despacha

5. Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia,* Universidad de Valladolid, Valladolid, 1981, pág. 118.

6. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo español de arte,* 1969, pp. 327-356.

7. Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla.* II. *Escultores,* Publicaciones del Seminario de Arte y Arqueología, Valladolid, 1941, pág. 67.

cédula como pintor de Felipe II. La corte buscaba pintores y eso determinó su acceso a palacio. En Madrid permanecería hasta su muerte, acontecida en 1568[8].

El retablo de la catedral de Astorga es hito fundamental para explicar la evolución de la plástica y el retablo español del siglo XVI. Ya lo advierte Weise. También Camón Aznar exalta su trascendencia. Este retablo supone para la plástica el comienzo de una nueva etapa: la clasicista. Se eliminan los arrebatos fogosos de Berruguete y Juni. Becerra impone la solemne calma del último estilo de Miguel Ángel. Esto sabía a novedad.

Este giro se adopta en el ambiente vallisoletano en el momento en que gobierna la escultura Juan de Juni. Anchieta percibió la importancia del arte de Becerra, pero no desertó de su filiación juniana. Su pretensión fue la de salvar la fogosa expresividad de Juni dentro de los ritmos más calmados de Becerra.

Anchieta tenía a la vista todo lo que Juni había hecho, pero sin duda había de cautivarle mucho más lo que el propio maestro ejecutaba a la sazón. Es una constante histórica que los maestros procuran atemperarse a lo actual. ¿Y qué hacía Juni por entonces?

Son las obras que corresponden al período final del maestro, de la década del sesenta hasta el año de fallecimiento en 1577[9]. Las esculturas se apaciguan, cede la gestilación. Juni evoluciona en este sentido antes de llegar Becerra, pero a no dudarlo aumentó el apaciguamiento al contacto con este maestro. Juni no podía ignorar a Becerra. Sabía que procedía de Roma, fuente de las últimas novedades. Si Juni había traído de Italia los fundamentos para su arte, ahora que tenía un testigo de las novedades había de abrirse a lo novedoso. No tomó de Becerra elementos formales, pero sí recibió una lección del espíritu interior de la escultura.

El análisis de las obras de este período lo confirma. En 1567 concertaba Juni la obra escultórica del retablo de la capilla de los Alderete, en Tordesillas. Una ojeada al Crucifijo basta para comprender el cambio; Cristo parece haber dejado de sufrir. Junto a él los dos ladrones evitan los tirantes escorzos, recreándose en una anatomía carnosa.

En el retablo de San Francisco, de la iglesia de Santa Isabel de Valladolid, la misma arquitectura se organiza como si fuera a servir de marco a la escultura del santo. Si en el retablo de la Antigua los intercolumnios oprimen a las figuras, que se sublevan contra el angosto espacio, en este retablo San Francisco se ha recogido íntimamente. Viene a ser como un altorrelieve, en que el rostro, la mano y el pie acaparan la atención. El oleaje de pliegues no desborda del marco arquitectónico.

Un ritmo palladiano de verticales y horizontales, con base en el cuadrado, impera en el retablo del Entierro de Cristo, de la catedral de Segovia. La distribución de las figuras en el Entierro es reticular, con fidelísima simetría. Y en la parte superior el Padre Eterno se acomoda al marco del medallón.

El retablo de la capilla Avila Monroy, en la iglesia del Salvador, de Arévalo, no puede evidenciar de forma más patente su clasicismo. La arquitectura ha quedado desnuda y rígida, mientra que las figuras se adaptan a tableros, nichos y hornacinas con espíritu sosegado.

Becerra estaba muy cerca, a la vera de Juni. Hay prueba documental. El 23 de abril de 1573, Juan de Juni firmó el contrato para ejecutar el retablo mayor de la iglesia de Santa María, en Medina de Rioseco. Gaspar Becerra había elaborado la traza del retablo y redactado las condiciones, seguramente porque pensaba hacer la obra. Pero falleció en 1568. Cuando la parroquia acudió a Becerra es porque conocía su valía. Por

8. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, «El Palacio de El Pardo en el siglo XVI», *BSAA,* 1970, pág. 20.

9. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ *Juan de Juni. Vida y obra,* Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974.

esa misma razón exige a Juni que se sujete a la traza de Becerra, cosa que él acepta sin resistencia. Las trazas van cobrando un protagonismo creciente en la estructura de los retablos. Cambiaban a la vez la escultura y la arquitectura. En 1573 se entregó a Juni la traza de Becerra para que iniciara la obra. El maestro moriría sin haber hecho más que los relieves de San Pedro y San Pablo, suficientes para acreditar el retorno al clasicismo. Por esta razón, cuando hace testamento manifiesta que si la muerte le impide concluir su obra, que se encargue de ello Juan de Anchieta como la persona más apta. Luego no hay duda, son estos dos relieves el enlace directo entre Juni y Anchieta.

Juan de Juni en su último momento y Gaspar Becerra con el alba del clasicismo romanista constituyen la fórmula en que se debate la formación de los maestros aglutinados en el núcleo vallisoletano. Cada mestro tratará de obtener un estilo propio dentro de esta fórmula. Unos se inclinarán más hacia el expresivismo de Juni; otros se decantarán en la corriente serena del romanismo de Becerra.

Entre los componentes de este cenáculo se halla Esteban Jordán. Se inclina del lado de Becerra, lo cual pesaría a favor suyo cuando la parroquia de Santa María de Medina de Rioseco le escoge para que termine el retablo que no acabara Juan de Juni. El parecer de éste de que lo continuara Juan de Anchieta fue desoído. No hay duda de que el hermanamiento de la sobria arquitectura y de la plástica atemperada de Jordán es perfecto. Algunos gestos revelan cierta concesión hacia Juni, pero por lo demás Jordán ha apostado decididamente por la nueva manera. Esto supone que no hay coincidencia estilística con Anchieta.

Juan Bautista Beltrán, según prueba la documentación, estuvo relacionado con Anchieta. Ya es buen indicio de amistad el que le prestara dinero para que pudiera efectuar viaje a Briviesca. Es préstamo insignificante, lo que señala la precariedad de medios económicos de Anchieta. Pero por eso mismo la gratitud había de ser mayor, porque hacía posible un viaje en el que tenía que ir mucho. El estilo de Beltrán lo conocemos con precisión a través del retablo mayor de la iglesia parroquial de Simancas. Lo concertó en 1563 con Inocencio Berruguete, pero como los pagos fundamentalmente se verifican a su favor, es fácil deducir que es su mano lo que predomina en la escultura del retablo[10]. Es un retablo que tuvo que ver ejecutar Anchieta en Valladolid durante su estancia. Existe un gran paralelismo con su estilo, como cabe apreciar en la escena de la Pentecostés.

También está documentado que tuvo trato con Francisco de la Maza, ya que en 1568 le daba un poder. Maza es maestro del círculo de Juan de Juni. Las obras que conocemos de Maza se contratan en marzo de 1571, cuando todavía es posible que estuviera Anchieta en Valladolid. Se trata de un relieve de la Piedad, para la iglesia parroquial de Simancas, y del retablo mayor de la parroquial de Villabáñez . El citado relieve es de armoniosa composición, inspirada en Juni. La escultura del retablo de Villabáñez muestra un afianzamiento del influjo de Becerra.

Esteban Jordán, Juan Bautista Beltrán y Francisco de la Maza son los maestros que están preparando el relevo de Juni. Con ellos convive Anchieta. Naturalmente el maestro ha completado su formación y tiene que actuar como oficial en algún taller, ya que carece del propio. Por eso insistimos en que su trabajo se ha aplicado a obras que están bajo la autoría de los maestros con taller abierto. Las concomitancias que con su estilo guardan algunas de las obras mencionadas afirman esta idea. ¿Cómo explicar si no los viajes que hace desde Valladolid a Briviesca?

10. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histérico-artísticos,* ob. cit., pág. 190. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Antiguo partido judicial de Valladolid,* tomo VI del *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid,* Valladolid, 1973, pág. 98.

11. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Antiguo partido judicial de Valladolid,* ob. cit. páginas 100 y 138.

De este retablo de Briviesca hay que ocuparse asimismo. Constituye uno de los pilares decisivos de la escultura castellana del siglo XVI, como todos los críticos han reconocido. Gracias a un pleito gozamos de la mayor información documental[12].

En 1517 redactó su testamento doña Mencía de Velasco, hija de Don Pedro Fernández de Velasco, condestable de Castilla, y de Doña Mencía de Mendoza, condesa de Haro. A sus expensas se estaba edificando en Briviesca el monasterio de Santa Clara, adonde ordena que fuera enterrada. Deja cuantiosos fondos para concluir la edificación y proceder a su equipamiento con altares y otras obras. El retablo mayor responde, por tanto, a los fines de la fundación. El condestable heredero, Don Iñigo Fernández de Velasco, ejecutor del testamento, desvió la aplicación de los bienes para sus fines particulares, de forma que las obras del convento quedaron desatendidas. Al autor del retablo mayor se le debían numerosas cantidades. El convento acude al rey pidiendo justicia ante el incumplimiento del testamento.

De los datos consignados en el pleito se deduce que el retablo fue comenzado en 1551 y finalizado en 1569. En una primera fase actuó el escultor Diego Guillén, pero en su parte principal hasta el fin fue ejecutado por Pedro López de Gámiz. La cantidad desembolsada se aproxima a los 22.000 ducados, entrando sólo ensamblaje y escultura, ya que el retablo quedó sin recibir la policromía. Estamos ante las cifras más elevadas en esta clase de obras. Bastará recordar que el retablo mayor de la catedral de Astorga fue concertado en 3.000 ducados.

Para examinar el estado de cuentas se hace el cargo y descargo a partir de 1560. Como quiera que se adeudaban cantidades a López de Gámiz por el retablo, hubo de procederse a la tasación. Obra tan dispendiosa requirió la concurrencia de numerosos maestros, que tasaban unos designados por los acreedores, otros por el demandado (el condestable). Se paga a «Juan de Juni, escultor y vecino de Valladolid, por lo que se ocupó... en ir desde la villa de Valladolid a la villa de Briviesca». Fue acompañado de un mozo y permaneció haciendo su tasación del retablo por espacio de veinte días, lo que da idea de la relevancia de la obra. Actuaba de parte del monasterio. Pero a su vez el condestable eligió a Juan Bautista Portigiani[13], escultor florentino, que trabajó en Asturias y Madrid. A juzgar por la obra conservada en Salas y Pravia (Asturias) es figura secundaria en el panorama escultórico, lo que significa que el condestable no disponía de escultores importantes en quien confiar.

En otra partida se hace constar abono por el viaje a Briviesca a Juan de Juni, Isaac de Juni, Alonso Falcón, Juan de Salamanca y Sebastián de Burgos, «escultores vecinos de Valladolid»; Juan de Juni recibe tres ducados al día y los otros, dos ducados y medio.

De Burgos vinieron a Briviesca los escultores Antonio de Lejalde, Juan de la Secada, Diego de Torres, Rodrigo de la Haya y Juan Ortiz de Espinosa. De la villa de Belorado acudió el escultor Francisco Vázquez.

Pedro López de Gámiz vivía en Miranda de Ebro. El pleito se resolvió a su favor. En 1575 se le abonaban trescientos ducados «para en cuenta de lo que ha de haber el dicho retablo, que le fue adjudicado por ejecutoria de Valladolid». Según la carta ejecutoria despachada por la Chancillería de Valladolid, el Condestable quedaba obligado a pagar diez mil ducados a Pedro López de Gámiz.

12. Juan SANZ GARCÍA, «El retablo de Santa Clara de Briviesca (estudio documental)», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos histórico-artísticos de Burgos,* tomo IV, 1934-37, págs. 114, 140, 176, 225, 266, 319 y 346.

Félix SAGREDO Y FERNÁNDEZ, *Un siglo de oro en Briviesca. 1568-1668. Arte e historia,* Burgos, 1968.

13. Javier GONZÁLEZ SANTOS, «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias», *BSAA,* 1986, pp. 297 a 310.

MEDINA DE RIOSECO. Iglesia de Santa María. San Pablo, por Juan de Juni.

En los descargos no se menciona a Juan de Anchieta. Esto se deberá a que no se le llama expresamente a declarar, sin duda porque no era escultor con taller abierto, sino meramente oficial. Hay que pensar que acudiría en el séquito de otro maestro. Pero lo importante es que en estos años anteriores a sus primeros encargos tuvo ante sus ojos el retablo de Briviesca. Valladolid era su centro.

La excepcional categoría del retablo de Santa Clara de Briviesca crea la cuestión del origen de López de Gámiz. Tenía el taller en Miranda de Ebro, pero se trata de un lugar de destino, no de formación. Una carga tan sólida de clasicismo sólo puede explicarse partiendo del contacto con una fuente adecuada. Cronológicamente precede al de la catedral de Astorga, pero el clasicismo de éste se explica porque Becerra lo trae directamente de Italia. Tiene que haber habido un contacto de López de Gámiz con Astorga, que es la fuente bien conocida del romanismo. Y en este sentido Valladolid puede haber sido el núcleo de enlace, como sospecha Andrés Ordáx[14]. La personalidad de López de Gámiz ofrece su pieza cimera en el retablo de Briviesca; no obstante en las otras obras que le corresponden, según los datos aportados por Andrés Ordáx, hay esculturas muy estimables, como la Asunción del retablo de Estavillo.

La primera obra que contrata Juan de Anchieta es el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria[15]. García Gainza ha documentado la obra y hecho el estudio de lo que representa. Es un retablo de grandes proporciones, lo que acredita que Juan de Anchieta era un maestro plenamente formado. Del retablo sólo se conservan los relieves de la Flagelación y la Coronación de espinas. Se advierte en ellos un estilo próximo al de los retablos de Villabáñez y Torrelobatón. El primero está documentado de Francisco de la Maza, y en el segundo se ve la mano de éste y de Isaac de Juni. Los encargos posteriores corresponden a localidades navarras y vascongadas. Sin embargo, le reclamó la clientela burgalesa. Sabido es que realiza un retablo para el monasterio de las Huelgas, del que se conservan tres relieves; y los grupos de la Asunción y de la Coronación de la Virgen, en el retablo mayor de la catedral de Burgos. El resto de este retablo corresponde a Martín de la Haya y Rodrigo de la Haya, a quien hemos visto intervenir en la tasación del retablo de Briviesca. En 1588 concertó el retablo mayor de la iglesia parroquial de Moneo (Burgos)[16].

La formación de Juan de Anchieta en Valladolid está avalada por datos documentales y raíces estilísticas. El itinerario de Anchieta supone el enlace de puntos dispersos: Azpeitia, Valladolid, Vitoria, Burgos, Pamplona, y localidades donde hay obra pero no fue lugar de residencia.

Valladolid y Pamplona constituyen los puntos extremos de su actividad. Esta movilidad de Anchieta, que es propia de los grandes artífices, es un síntoma de perspicacia, por cuanto había de redundar en beneficio de su arte.

14. Salvador ANDRÉS ORDÁX, «El escultor Pedro López de Gámiz», en *GOYA,* 1975, número 129, pp. 156-167.

15. María Concepción GARCÍA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra,* Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1969, pág. 62.

16. Salvador ANDRÉS ORDÁX, «El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)», *BSAA,* 1977, pp. 437.444.