

Santo Cristo del Miserere, por Juan de Anchieta  
(1588), iglesia de la Asunción, Tafalla  
(Navarra)

## Indice

### **BECERRA, ANCHIETA Y LA ESCULTURA ROMANISTA** Por José Javier Vélez Chaurri.

*Profesor Titular de Historia del Arte.  
Universidad del País Vasco. Vitoria.*

<b>6</b> La renovación artística y la configuración del estilo	<b>22</b> Esteban Jordán. Puente de oro en la escuela de Valladolid
<b>8</b> Un nuevo marco. Traza y decoración en el retablo romanista	<b>23</b> Pedro López de Gámiz y el problemático retablo de Briviesca
<b>12</b> La nueva imagen. Estilo e iconografía	<b>26</b> Juan de Anchieta y su obra
<b>18</b> La policromía contrarreformista	<b>30</b> Pedro de Arbulo y Juan Fernández de Vallejo
<b>18</b> Gaspar Becerra y la introducción del romanismo	<b>31</b> Bibliografía

# Becerra, Anchieta y la escultura romanista

Por José Javier Vélez Chaurri.  
*Profesor Titular de Historia del Arte.*  
*Universidad del País Vasco. Vitoria.*

**L**A escultura del Renacimiento español que se desarrolla en el último tercio del siglo xvi y sucede al expresivismo de mediados de siglo, sigue siendo un arte manierista aunque de distinto signo al anterior. Claras diferencias se manifiestan si comparamos las obras de la corte, relacionadas con el manierismo aristocrático europeo, y las del resto de la Península, de carácter más popular. Estas últimas se han definido en algunas regiones como romanistas, adecuado término que hace referencia a la influencia determinante de las formas y modelos de Miguel Ángel y los círculos manieristas romanos formados en su estela. Estos aspectos por sí solos no caracterizan este arte, pues hay que tener presente la propia evolución de la escultura hispana precedente, así como la importancia de la Iglesia surgida del Concilio de Trento que utilizó, popularizó e hizo suyo este estilo. Es, en definitiva, una escultura de carácter religioso, popular aunque de gran calidad técnica y muy uniforme estilística e iconográficamente, lo que se traduce en la inexistencia de variaciones regionales reseñables.

La crítica siempre estuvo de acuerdo en señalar el retablo mayor de Astorga, construido entre 1558 y 1562 por Gaspar Becerra, como la obra representativa del nuevo estilo tanto en su estructura arquitectónica y sus motivos decorativos como en el estilo e iconografía de sus imágenes y relieves. También ha ocupado lugar de privilegio en el desarrollo de la escultura romanista otro retablo paradigmático, el mayor del convento de Santa Clara de Briviesca, realizado por Pedro López de Gámiz entre 1566 y 1570. A partir de los años setenta, este arte asiste a un desarrollo espectacular conviviendo en el tiempo con el manierismo aristocrático que tiene lugar en la corte de Felipe II, con cuyo reinado y con obras tan universales como El Escorial marcha en paralelo, aunque con contactos de relieve. Todo el norte peninsular, desde Galicia a Aragón pasando por Castilla, se adhiere con fuerza al Romanismo y también otras zonas en menor medida. La actividad de Gregorio Fernández a comienzos del siglo xvii supone la llegada del realismo barroco, aunque en zonas del País Vasco, Navarra o La Rioja la escultura romanista perdura hasta mediado el siglo, integrada en estructuras arquitectónicas del barroco clasicista.

Las líneas que siguen tienen como objetivo el estudio de la escultura romanista en su conjunto. En ellas intentamos poner en relación aportaciones que por sí solas habían quedado infravaloradas y señalar la importancia de las relaciones profesionales entre artistas de las procedencias más dispares mediante aprendizajes, tasaciones o compañías. Algunas de estas tasaciones como las llevadas a cabo por Anchieta, Arbulo y Jordán en El Escorial, ponen en contacto la escultura de la corte con el Romanismo periférico y *popular*.

El último tercio del siglo xvi asiste a una serie de transformaciones que incidirán en mayor o menor medida en las artes y en concreto en la escultura.

*Retablo de la capilla de Santa Casilda,  
en la iglesia de Santa María de Briviesca  
(Burgos), por Pedro López de Gámiz  
(hacia 1567-1570)*

Bibliot. Serv. Restauración DFA  
Becerra, Anchieta y la escultura



2460618  
SR M 1498



La renovación eclesiástica tan necesaria después de la Reforma, la propia evolución artística propiciada por la llegada de nuevos modelos y formas de ver el arte italiano y, asimismo, el papel de clientes y mecenas que junto a los propios artistas divulgaron las formas y contenidos de la *alta maniera*, fueron sin duda los agentes que propiciaron el cambio y uniformaron en gran parte de la Península la dirección de las artes. La necesaria Contrarreforma llevada a cabo por la Iglesia tuvo su plasmación práctica en las sesiones del Concilio de Trento. Es evidente que Trento no dio indicaciones de *estilo*, no obstante en su célebre sesión XXV (1563) quedaron fijados determinados aspectos que incidieron en el arte, como la misión aleccionadora de la Iglesia, la devoción a las reliquias e imágenes de los santos, pasando por todo el marco legal necesario para la contratación de una obra religiosa.

Fueron las Constituciones Sinodales emanadas de las diócesis las que llevaron a la práctica las normativas fijadas en Trento. En el Arzobispado de Burgos fueron publicadas por mandato de don Francisco Pacheco en 1577 y más tarde en sus diócesis sufragáneas de Pamplona y Calahorra y La Calzada y en la cercana de Osma (Sebastián Pérez, 1586). En los capítulos *De ecclesiis aedificandis* y *De Reliquiis Veneratione Sanctorum*, se recogían dos aspectos significativos. Se precisaba el marco legal reforzando la autoridad de obispos y veedores y reafirmaba la finalidad didáctica y moral de las imágenes incidiendo en el necesario decoro de las mismas: *Y para ello mandamos a nuestros visitadores que en las Iglesias y lugares píos que visitasen, vean y examinen las tales imágenes e historias, y si hallaren que están indecentemente pintadas las hagan quitar.*

A estos obispos se debe también la iniciativa de construcción de los mejores retablos romanistas en los templos catedralicios que gobernaban, con la consiguiente emulación por parte de las parroquias de sus diócesis, y en sus encargos particulares. La posesión de nutridas bibliotecas en las que no faltaban los tratados de arquitectura italianos, como el *Serlio* del obispo de Pamplona Bernal Díaz de Luco, o las estancias en Roma, como la del arzobispo Francisco Pacheco, orientaron significativamente la evolución de las artes. Los retablos mayores de las catedrales de Astorga, Burgos o Pamplona deben mucho a la intervención de sus prelados Diego de Sarmiento, Francisco Pacheco y Antonio Zapata.

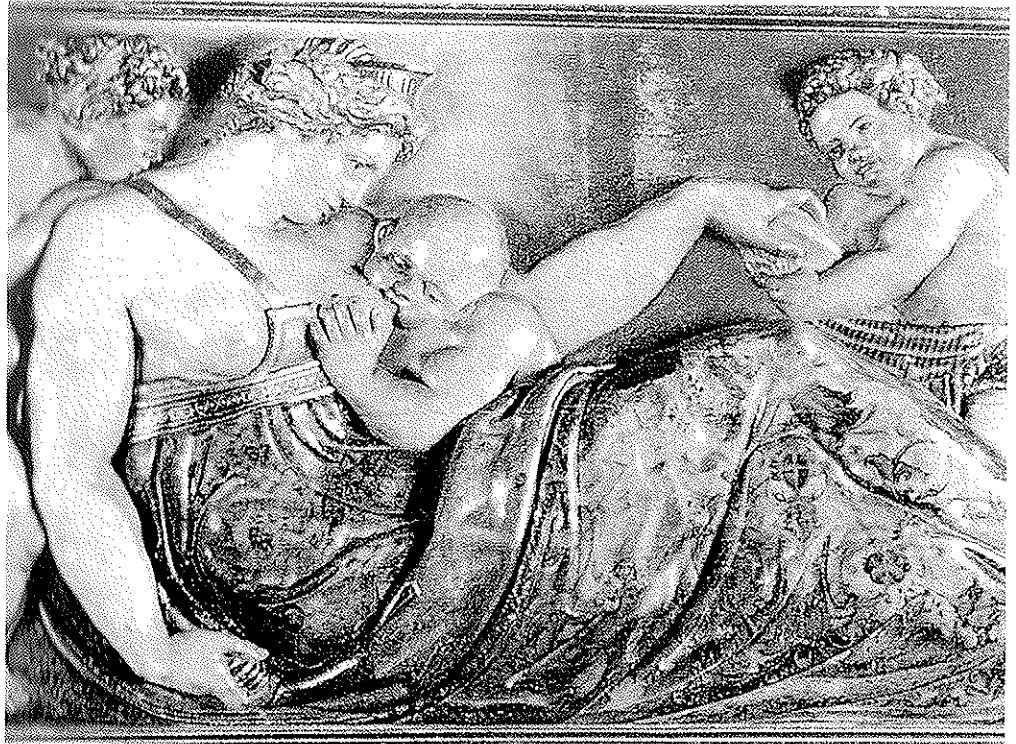
El obispo de Pamplona Pedro Lafuente encargó un retablo para Moneo (su localidad de origen) a Juan de Anchieta, y a Juan de Muñatones, obispo de Segorbe y protagonista en Trento, debemos el extraordinario de Santa Casilda en Santa María de Briviesca, obra de López de Gámiz. Siempre dentro de las normas impuestas por la iglesia determinados miembros del estamento nobiliario también apostaron por la nueva estética. El banquero Gabriel de Zaporta vio cómo el retablo de su capilla de San Miguel en la Seo de Zaragoza lo erigía Juan de Anchieta, y un legado del Perú sirvió a la familia Salamanca para construir el retablo de la capilla de La Natividad en la catedral de Burgos, obra de Martín de la Haya y Domingo de Berriz.

---

### *La renovación artística y la configuración del estilo*

---

6 **L**A renovación artística iniciada en los años centrales del siglo XVI, se asienta en la propia evolución de la escultura española, en particular en la figura de Juan de Juni y, principalmente, en las nuevas influencias del arte ita-



La Caridad, por Gaspar Becerra  
(1558-1562). Retablo mayor de la  
catedral de Astorga (León)

liano, propiciadas por la presencia en Italia de algunos escultores y por la llegada de renovados repertorios de estampas y modelos. El manierismo florentino y la tradición expresivista que caracteriza la escultura del segundo tercio del siglo XVI, se empieza a abandonar a partir de los años sesenta. La escultura hispana se adhiere entonces al manierismo romano de carácter más clasista y monumental. Ya en la obra de Juni se advierte este nuevo rumbo en el ordenamiento equilibrado de sus esquemas y a él debemos la incorporación de exitosos modelos como la Piedad o la Asunción.

La contribución definitiva a la renovación artística va a nacer de la obra de Gaspar Becerra y de los nuevos repertorios de estampas y grabados. La estancia en Italia del escultor del retablo de Astorga y su colaboración con Volterra y Vasari le permiten conocer de primera mano las obras de Miguel Ángel y su círculo de seguidores, cuya *maniera* se convierte en la esencia del Romanismo. La influencia poderosa del escultor florentino, interpretado por nuestros mejores escultores en clave monumental e idealista, no impidió a otros artistas italianos dejar su huella en la nueva dirección de la escultura hispana. Giovan Francesco Rustici, Baccio Bandinelli, Jacopo Sansovino, Sebastiano del Piombo o Fontana entre otros, se sumaron a través de sus escultores, pinturas y dibujos, a la influencia de Miguel Ángel para configurar el estilo del último tercio del siglo XVI.

Conocemos referencias de posesión por parte de los artistas de estampas de maestros italianos, aunque también se citan a *Alberto Durer y otros autores antiguos*, Jerónimo Hernández tenía 350 y López de Gámiz dejó a su muerte *dos libros de estampas*. Fue sin duda la obra de Miguel Ángel la más

reproducida, tanto a través de grabados, como de dibujos realizados ante sus propias pinturas e imágenes. Conocidos son los dibujos del Juicio Final realizados *de mano de Becerra* que pasaron a Esteban Jordán y no cabe duda que los Bolduque también los tuvieron, lo mismo que el pintor riojano Pedro Ruiz de Cenzano que al fallecer en 1598, dejaba una *estampa pequeña del Juicio de Miguel Angelo en papel y un juicio del Miguel Angelo y iluminado y no acabado*. Si el altar de la Sixtina fue ampliamente reproducido para servir de modelo, también lo fueron otras obras como el Cristo de Sopra Minerva, en manos de Francisco Pacheco, o las Sibilas que formaban parte de un libro que poseía Juan Bautista Celma. Es lógico pensar que obras o dibujos como los de Bandinelli, grabados con profusión por su calidad, estuvieron también en poder de nuestros escultores. Que había conciencia de la presencia de unas nuevas formas era evidente, así lo prueban las palabras tantas veces reproducidas de Juan de Arfe en su *De Varia commensuración...* (1585): *Gaspar Becerra... traxo de Italia la manera que ahora está introducida entre las más artífices, que son las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete*. Pero no sólo en la imagen se aprecia el cambio, sino también en el marco que la cobija: el retablo.

---

### ***Un nuevo marco. Traza y decoración en el retablo romanista***

---

**L**A nueva imagen se sigue ofreciendo en su marco tradicional, *el retablo*, pero transformado y diferente en su traza y repertorio decorativo. Este mueble litúrgico se había convertido en la herramienta principal para el adoctrinamiento de los fieles, pero era lógico que al compás de las nuevas ideas, el retablo abigarrado y repleto de motivos decorativos del Primer Renacimiento no fuera ya válido. Se buscaba ahora una mayor claridad estructural y limpieza decorativa que diera más importancia a imágenes y relieves, dotadas para ello de mayor monumentalidad. El proceso que tiene el punto culminante en el retablo de Astorga presenta algún precedente en obras como el retablo de La Antigua de Valladolid (1545). En el pleito que conllevó, la traza presentada por Giralte fue definida por algunos testigos como *obra muy menuda y muy ofuscada o asno cargado de oro que no tenía ni arte ni proporción*. Las ideas de claridad, simplificación y orden serán repetidas en los condicionados de muchos contratos. Que no se haga talla, decía Becerra para el ático de Astorga, pues *causaría muy gran confusión*.

Las arquitecturas de los retablos también tienen sus modelos en la obra práctica y teórica de afamados artistas italianos como Miguel Angel, Jacopo Sansovino, Serlio, Vignola y Palladio. Con ellos los retablistas locales lograron la claridad estructural, a través del ordenamiento clásico y la superposición de órdenes, y limpieza decorativa. El esquema seguido en España es el del retablo de Astorga, pero también debemos tener en cuenta los tratados arquitectónicos muy tempranamente en poder de algún escultor, a veces incluso en ediciones originales traducidas con el *vocabulario en español e italiano de Cristóbal de las Casas* que, entre otros, tenía Celma. La obra de Serlio estuvo en manos de algunas dignidades eclesiásticas como el obispo de Calahorra Bernal Díaz de Luco (1566), y escultores como López de Gámiz († 1588). Aparecen además Vignola, Vitrubio y más excepcionalmente Alberti y Palladio junto a estampas y papeles de traza.

Natividad de María, por Esteban Jordán (1577). Trascoro de la catedral de León



la de las Descalzas de Becerra, y pronto se dieron cuenta de los cambios. Así lo refleja la opinión de Fernández de Vallejo en 1578 sobre la traza presentada para el retablo de la colegiata de San Pedro de Soria: *me parece es con verdadera arte... que los demás (otros escultores) carecen de la noticia que se tiene de qué cosa es arte y el que la tomare se obligue a que a las plantas y monteas de toda la obra los saque el dicho Pedro Ruiz de Valpuesta, porque sus conceptos, atento que la traza es superficie en la profundidad del cuerpo, ninguno lo podrá comprender también como aquél de cuya imaginativa tuvieran principio.*

Es aceptado unánimemente que el retablo de Astorga (1558-62) es el iniciador de un nuevo estilo donde las referencias al palacio Farnesio, la basílica de San Pedro, y principalmente la Capilla Médicis y la Biblioteca Laurenciana se acentúan. En el conjunto queda subrayada la inversión arquitectónica manierista, destacando las portadillas individualizadas. La ausencia total de arcos, el adintelamiento generalizado, los frontones curvos y triangulares, algunos con *ignudi* recostados, las cajas planas de los relieves y la utilización de los órdenes clásicos son elementos que definen el nuevo modelo de retablo. Señalar que también la limpieza decorativa va a ser patrimonio del retablo romanista sería excesivo a la vista del primer cuerpo de Astorga; sin embargo existe una explicación para esos frisos y columnas revestidas de talla, a los que nos referimos, y que debemos buscar en el interés de los comitentes de dar sensación de riqueza y no romper con la tradición. A pesar de ello, Becerra colocó *talla hordenada* en el segundo cuerpo y la suprime en el tercero porque *causaría muy gran confusión.*

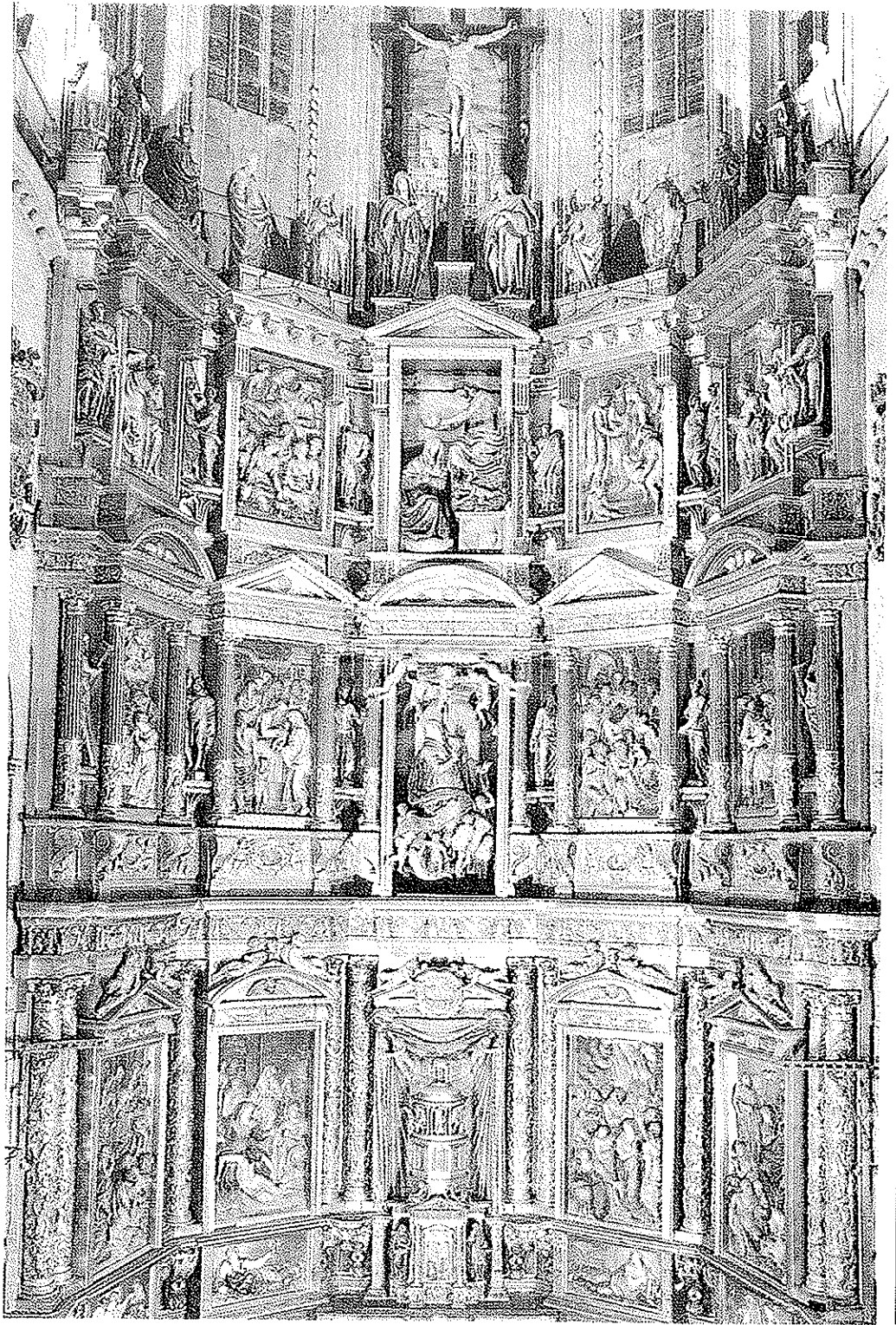
La otra gran máquina del Romanismo, el retablo del convento de Santa Clara de Briviesca, debe considerarse deudor del de Astorga pues el contrato entre Gámiz y el Condestable se firmó el 2 de marzo de 1566 y además la traza seguida no fue la inicialmente presentada por Diego Guillén en 1551. Estas afirmaciones, basadas en un documento inédito, avalan al mirandés, independientemente de que la traza seguida saliera de sus manos; no olvidemos que trazó otras obras y tuvo en su biblioteca el tratado de Serlio. El aparente abigarramiento decorativo no puede ocultar su dependencia del manierismo académico y su deuda con Becerra lo demuestran la clara ordenación, el dominio del dintel, la sucesión de órdenes y la presencia de frontones. La talla que recubre frisos y fustes de columnas y, principalmente, las innumerables escenas, a veces de ínfimo tamaño, esparcidas por bancos, netos y frisos, contribuyen a cierto confusionismo estructural.

Los grandes retablos de Astorga y Briviesca marcaron la pauta seguida por la retabística romanista hacia 1600 aproximadamente e incluso más en algunas zonas, al fundirse con la traza del retablo escurialense y dar un conjunto híbrido que se desarrolla durante el primer tercio del XVII. La planta en artesa, la búsqueda de cierta verticalidad en la calle central y cuatro cuerpos como media caracterizan conjuntos como los de Medina de Rioseco, Arcos de la Frontera o Tafalla, verdaderos retablos fachada que tratan cada una de sus unidades independientemente. Una modificación significativa respecto a Astorga, la introducción de la *serliana*, sucesión de arco-dintel que permite destacar la calle central mediante un arco de medio punto, la encontramos en Zumaya o Lanciego.

Las columnas clásicas, junto a estípites rematados en modillones-triglifos (Alaejos, Sotes), sustituirán a la columna abalaustrada, pero será la de fuste estriado la característica del momento. A pesar de ello Becerra, Gámiz o Anchieta seguirán utilizando la de tercio inferior tallado. Puede parecer sor-



*Retablo mayor de la catedral  
de Astorga (León), por Gaspar Becerra  
(1558-1562)*



prendente que se siga utilizando con cierta profusión la columna con el fuste revestido de talla que ya vimos en el retablo de Astorga, pero los clientes lo demandaban. Es ilustrativa la obligación impuesta a Juan de Anchieta de sustituir los órdenes clásicos por fustes decorados en el retablo de Asteasu. Obras como el retablo de Arbulo en Briones, los de Gámiz en Briviesca, el mayor de la catedral de Burgos, Tafalla o Durango muestran el éxito de este soporte. El retablo escurialense, difundido a través de los grabados de Perret, fue seguido en obras tan tempranas como el de la colegiata de Villagarcía de Campos (1579), trazado por el propio Herrera y, como hemos señalado, al principio convivió y después sustituyó al romanista a pesar de cobijar esculturas del estilo.

La severidad de los retablos romanistas quedó paliada en parte por un repertorio decorativo a base de triglifos, metopas, cartelas correiformes, bucráneos, atlantes, niños recostados, escudetes y festones. Las imposiciones trentinas hicieron desaparecer los repertorios a la romana repletos de *grutescos* para dar paso a otros de carácter naturalista, como niños, aves y vegetales. Mención aparte merece la decoración que cubre las columnas de los retablos de Astorga o Briviesca calificada en ocasiones de grutescos. Hubiera sido sorprendente que Becerra o Gámiz no hubiesen seguido la ortodoxia cuando el mismo escultor bacetano al referirse a su obra leonesa señalaba: *esto me parece que conviene (ángeles) por remate, e no máscara y bestiones que es cosa reprobable*. ¿Cuál es, pues, el motivo utilizado? El mismo escultor nos lo dice en el condicionado de su retablo: *el follamen, columnas revestidas de follamen o follamen de talla* lo llama Becerra. Lejos de tratarse de motivos a la romana nos encontramos con un nuevo repertorio *al natural* con elementos vegetales que se entrecruzan dejando huecos para muchachos desnudos, orlas o cálices florales. No se pierde la profusión ornamental ni el ritmo compositivo del grutesco, pero el repertorio del Primer Renacimiento da paso a un nuevo modelo ornamental: el rameado.

Un elemento que ahora cobra gran protagonismo ante la afirmación trentina de la Eucaristía es el Sagrario. Los antiguos cimborrios góticos dieron paso a potentes templete con expositor. Ya desde Astorga este elemento se considera independiente en sí mismo, *cosa apartada* y por instancia de los visitantes es lo primero que se realiza y policroma. La variedad tipológica existente podemos simplificarla en dos grupos diferentes, los templete poligonales muy cerrados y rematados en cúpula que evocan la de La Roca, como los de Briviesca, Caseda o San Salvador del Nido (Museo Diocesano de León) y las arquetas eucarísticas culminadas por estructuras circulares abiertas, a la manera de las custodias procesionales con expositor como los de Astorga, Alajos u Ozana.

---

### ***La nueva imagen. Estilo e iconografía***

---

**L**A escultura romanista potenciará aquellos temas que, como el culto a la Virgen, los santos, las reliquias o los sacramentos, habían sido puestos en tela de juicio por la Reforma. Sus imágenes llaman la atención por la monumentalidad, el canon alargado, violentos escorzos o contrapostos más suaves, y anatomías de músculos potentes más propios de atletas que de santos. El afán moralizante y ejemplificador se consiguió a través de actitudes clásico-heroicas de gran aplomo. Un perfil vigoroso, una mirada profunda, los labios



apretados y el ceño fruncido convierten a estos personajes en bellos seguidores de la *terribilitá* de Miguel Angel. Con estos tipos se tallaron verdaderos atletas y hombres robustos en Astorga y Santa Clara de Briviesca, en especial los apóstoles, y matronas clásicas como las de Jordán en Paredes de Nava o la Virgen de Las Huelgas, de Anchieta. Los relieves se articulan mediante una estética envolvente, con los personajes desparramados en la mejor tradición de Juni (Natividad de Anchieta en Tafalla) y el tema principal suele estar centrado mediante la *distribución circular de las masas*. Repetidas veces hallaremos el recurso manierista de las actitudes contrapuestas (Flagelación) o dialogantes en los denominados *Diálogos Olímpicos*.

Los temas más frecuentes van a formar parte de los ciclos de la Pasión del Señor, Vida de la Virgen e Infancia de Cristo, Apostolados y Hagiográficos. Estos temas agrupados en los retablos representan la historia de la *Redención del género humano*, sustentada en las escenas de la Pasión de los bancos y culminada con el Calvario del ático. Si Padres de la Iglesia, evangelistas y apóstoles se distribuyen en intercolumnios aludiendo a su función de sustentadores de la doctrina, representantes del Antiguo Testamento como Moisés y David ratifican la continuidad de la Iglesia. El titular suele centrar el primer cuerpo acompañado de escenas de su vida y martirio, mientras que la Asunción, por su papel de intercesora, lo hace en el segundo. El Sagrario, de acuerdo con su finalidad, va a servir de marco para el Resucitado, la Piedad y prefiguraciones eucarísticas.

Estos pasajes complementarios alusivos a la fe con obras en la Eucaristía y mediante la caridad, que son la Última Cena y el Lavatorio, cobran carta de naturaleza en el retablo de Santa Clara de Briviesca. Son cenas pascuales tendentes a la horizontalidad y con los apóstoles alrededor de la mesa en actitudes contrapuestas sorprendidos por las palabras de Cristo. Frente a personajes de cabellos y barbas laocontianos, se disponen como contrapunto los calvos derivados del levita del baptisterio de Florencia de Rustici. El Lavatorio atenderá a dos modelos diferentes que vemos en Briviesca y Zumaya.

La Flagelación sin apenas variantes significativas responde al modelo pintado al fresco por Sebastiano del Piombo en la capilla Borgherini de San Pietro in Montorio de Roma (1517-24). Su difusión fue amplia en toda Europa y se conocen dibujos del tema de Miguel Angel (castillo de Windsor). En los retablos de Ribas de Sil, Muzqui o en el relieve de San Miguel de Vitoria, de Anchieta, se utiliza esta iconografía: Cristo de frente, atado a una columna alta y flanqueado por dos sayones en actitudes contrapuestas. Dos variantes significativas pero siempre a partir de modelos de Miguel Angel, utilizados en parte por Juni, presenta el tema de la Piedad, una de las composiciones más efectistas del arte de la Contrarreforma. La primera se basa en el dibujo realizado por el florentino para Vittoria Colonna (Museo Isabella Stewart de Boston) y en las piedades de Florencia y Palestrina. Muestra a Cristo muerto de frente, derrumbado sobre el regazo de su madre, los brazos en U apoyados sobre las rodillas y los de la Virgen abiertos. Becerra dejó el modelo, con un Cristo más horizontal, utilizado por Gámiz (Ircio, Vileña, Vallarta), Arbulo (Desojo), Domingo Bidarte (catedral de Pamplona) y con alguna variante por Francisco de la Maza (Simancas) o Andrés de Ocampo (San Vicente de Sevilla). El segundo esquema basado en dibujos de Cristo muerto (colección de Viena) y la Piedad (Museo Británico), presenta a Cristo de costado, el brazo hacia atrás, y prácticamente sentado sobre la rodilla de María, que cruza su brazo para evitar el desplome (Cáseda).

El Resucitado llevado a cabo por Becerra en la portezuela del sagrario de

r-  
s  
l  
o  
a  
1  
-  
-  
1  
-  
2  
7  
.  
3  
l  
.  
:  
:

Astorga fue repetidas veces copiado. Suelen portar la cruz, muestran los estigmas y aparecen junto a símbolos eucarísticos. El prototipo se encuentra en el Cristo de Santa María sopra Minerva, de Miguel Angel, en Roma. Relieves como el de Anchieta en Tafalla, Gámiz en Briviesca, Lázaro de Leiva en Villar de Torre o bultos como el monumental de González en San Pedro de Tafalla y el de Jerónimo Hernández en La Magdalena de Sevilla muestran el desarrollo del modelo. Exacta fidelidad con el Cristo de la Minerva tiene el relieve de un pequeño sagrario del Museo Diocesano de Jaca. Representación inevitable en el culto cristiano fue la Crucifixión. Siguiendo dibujos de Miguel Angel (Museo Británico) se representó a Cristo muerto con la cabeza inclinada, tres clavos, poco aparato de sangre y unas potentes anatomías de esbeltas proporciones. Así los hicieron Becerra y Anchieta (Tafalla, catedral de Pamplona). Resulta excepcional y de gran calidad el Cristo en majestad del último cuerpo del retablo de Santa Clara de Briviesca, con esquemas que recuerdan modelos de la Sixtina como el propio Cristo del Juicio Final. Poco frecuente es la representación del propio Juicio que vemos en Capillas (Palencia).

Retablos como los mayores de Astorga, Briviesca y Medina de Rioseco, o de capillas como la Natividad de la catedral de Burgos, son verdaderas catequis marianas. No faltan en Astorga la Natividad, Presentación en el Templo, Circuncisión, Desposorios (magnífica estampa romana con referencias a la Escuela de Atenas de Rafael), la Ascensión y Pentecostés. Su modelo al menos para la imagen de María debemos buscarlo en la Raquel de Miguel Angel para la tumba de Julio II, en Sebastiano del Piombo (Piedad del Museo de Viterbo, 1517) y en Daniele da Volterra (Asunción de la Capilla Rovere en la SS. Trinitá dei Monti de Roma, 1548-53). Más frecuentes, y también presentes en Astorga, son los grupos de Epifanía y Adoración de los Pastores y Visitación y Anunciación (Anchieta en la Seo y Jordán en Medina de Rioseco), cuyo origen hay que buscar en Correggio.

Los bultos con la Virgen y el Niño permitieron a los escultores tallar verdaderas matronas romanas derivadas de modelos de Correggio, Jacoppo Sansovino (Madona de S. Agustín de Roma, 1518) y Miguel Angel (dibujo de la colección Vittoria Colonna, Virgen de Brujas). En Navarrete (Anchieta) o Treviana (Arbulo) existen bellas Vírgenes del Rosario erguidas, y en Allo (Bernabé Imberto), la catedral de Zamora (Juan de Montejo) o Cáteda (Anchieta), María sostiene al Niño en sus rodillas, en tipos que recuerdan la obra de Juni. De ademanes heroicos y acentuado clasicismo es el grupo de la Virgen, el Niño y San Juanito realizado por Gámiz en Santa Clara de Briviesca.

En una posición de privilegio en los retablos romanistas se sitúa el grupo de la Asunción de la Virgen, en iconografía derivada de Jacoppo Sansovino (Palacio Ducal de Venecia), Fontana (*Assunta* de la catedral de Milán) y que también debemos relacionar con las obras ya señaladas de Miguel Angel (Raquel y Madonna del Juicio), Sebastiano del Piombo y sobre todo con el fresco de la Asunción de la capilla Rovere, donde el propio Becerra, introductor del esquema en España estuvo colaborando con Volterra. El tipo más clásico nos presenta a la Virgen sentada sobre trono de nubes e izada por una piña de ángeles. En los primeros ejemplos de Astorga y Briviesca, María presenta ligero contraposto y los brazos abiertos y ladeados en actitud declamatoria. Un segundo esquema con las manos unidas fue utilizado con más frecuencia por Jordán, Arbulo, Vallejo, Anchieta y el propio Gámiz.

Se despliega por los retablos una galería de santos que agruparemos siguiendo criterios estilísticos en relación con modelos de Miguel Angel. La *terribilitá* del Moisés, expresada también en los profetas Isaías y Ezequiel de la Six-

tina, sus agitadas barbas, gesto huraño y pliegues voluminosos fueron utilizados como prototipo para el propio juez del pueblo judío (Tafalla), San Pablo (Ribas del Sil), San Pedro (Zumaya) o San Andrés (Vilotia). Pueden resultar más espectaculares el exótico rey moro de Toledo Aldemun, la historia de santa Casilda en Briviesca o el extraordinario Padre Eterno de la Trinidad de Jaca. La vida y martirio de determinados santos, permitieron la plasmación de buenos estudios anatómicos en bultos como el San Sebastián de Estavillo de Gámez, con su composición de brazos abiertos que se inspira en un *ignudi* o en el castigo de Amón de la Sixtina. Los David donatellianos y miguelangelescos se plasman en las tallas de San Miguel Arcángel de Vallarta, La Seo o Casoyo al representar un joven alanceando al diablo en bello contraposto. Como verdaderos atletas se representan ángeles como el de Jaca, que a su potente musculatura une ademanes fieros.

Las Virtudes del banco de Astorga dispuestas en actitudes indolentes se inspiran asimismo en las Sibilas y muchachos desnudos de la Sixtina, en las imágenes de las tumbas mediceas y en última instancia en obras griegas y romanas. La Caridad de Astorga (con un niño calvo) y la Fe del mismo retablo (pintada su desnudez), al igual que la Religión y Vigilancia, nos muestran bellas anatomías. Jóvenes portadores de escudos (Santa Casilda de Briviesca), atlantes que sustentan el peso del retablo en forma de robustos *putti* (Salvatierra, Cáseda) o como Adán y Eva (Santa Clara de Briviesca) se encuentran en ese maravilloso mundo de imágenes que es la Sixtina, mientras que las figuras alegóricas de la capilla medicea sirvieron de modelo a los jóvenes recostados sobre frontones de Astorga o Tafalla.

Diversos grupos escultóricos de Rusticci († 1554), Bandinelli († 1560) y Begarelli († 1565) sirvieron para los ademanes heroicos y actitudes declamatorias de la escultura romanista. El levita calvo de Rusticci, utilizado ya por Juni, se observa en innumerables bultos. El brazo cruzado sobre el pecho del San Lucas de Or San Michele de Florencia, el San Marcos de Jacopo Sansovino (Venecia), el *Moisés* y profetas de la Sixtina nos brindan modelos para bultos y relieves como los evangelistas de Lope de Larrea en Salvatierra o Domingo Bidarte en San Adrián. El grupo escultórico de San Pedro de Módena (Begarelli) es buen ejemplo de los tipos en actitudes declamatorias, como el Santo Toribio de Astorga o el San Pedro de Estavillo. Mezcla de varios de los esquemas citados es la monumental imagen de Santiago el Menor, de Santa Clara de Briviesca.

De muchos otros esquemas italianos, principalmente de Bandinelli del que fueron grabados muchos de sus dibujos, como los procedentes del coro de Santa María de las Flores de Florencia, se tomaron tipos y actitudes. Exitosa fue la composición de los santos emparejados dialogando, de gran tradición en la plástica hispana. Sin olvidarnos de la *Escuela de Atenas* de Rafael y otras obras italianas como modelos más próximos, lo cierto es que Becerra y Jordán van a presentarnos sacras conversaciones entre apóstoles o santos fundadores entremezclados. Los diálogos olímpicos de San Jerónimo y San Lucas, en Aoíz, de Anchieta, cobran mayor empaque en los relieves de la Seo con acaloradas conversaciones entre los evangelistas.

Es en las sillerías de coro donde se despliega, ahora sin repartir su protagonismo con grutescos y temas mitológicos, todo el santoral. Será Galicia la región donde este género casi llegue a eclipsar al retablo con obras señeras como la de la catedral de Orense de Juan Angés y Diego Solís (1587), o la de Santiago de Compostela de Juan Dávila y Gregorio Español (1599). Antes de ellas se hicieron la desaparecida del monasterio de Palazuelos (1584) por Es-

utiliza-  
Pablo  
esultar  
le san-  
e Jaca.  
e bue-  
le Gá-  
í o en  
lescos  
asoyo  
o ver-  
mus-

e ins-  
imá-  
oma-  
(pin-  
ana-  
antes  
, Cá-  
ma-  
egó-  
obre

o) y  
ma-  
por  
del  
ovi-  
bul-  
nin-  
Be-  
ian-  
es-  
cla-

que  
an-  
fue  
la  
ras  
or-  
la-  
as,  
ca-

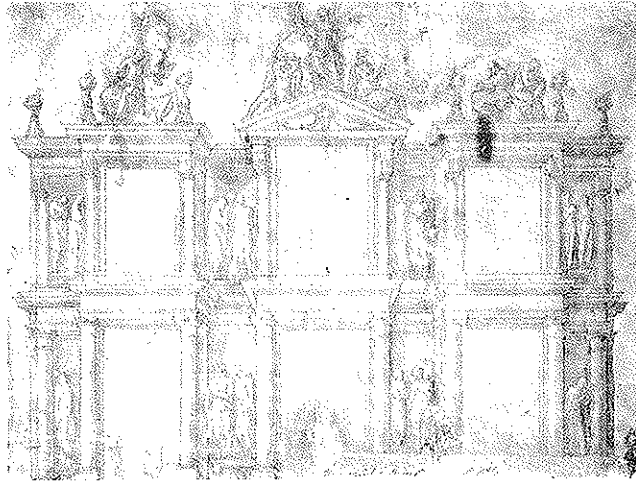
a-  
la  
as  
le  
le  
s-

CUADERNOS DE  
ARTE ESPAÑOL

# Becerra, Anchieta y la escultura romanista

*Fichero*

**historia 16**

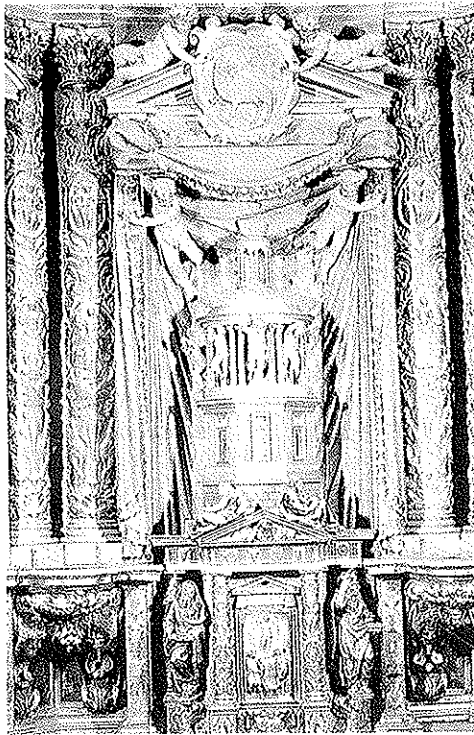


### 1. Trazas para retablo

Por Gaspar Becerra (hacia 1559-62). Pluma y aguada sepia. Biblioteca Nacional de Madrid.

Muchos escultores romanistas, como Becerra, dibujaron trazas para retablos que en mayor o menor medida tuvieron sus modelos en la obra de Miguel Angel y otros arquitectos manieristas italianos. Este dibujo, muy relacionado con el retablo de Astorga, demuestra una evidente

claridad estructural y limpieza decorativa propias del momento. Los cuatro evangelistas que recuerdan los profetas de la Sixtina, las Virtudes Teologales recostadas sobre el frontón y parejas de santos, como en Astorga, completan el repertorio iconográfico.



### 2. Sagrario

Por Gaspar Becerra. (1558-62). Policromía de Gaspar de Hoyos y Gaspar de Patencia (1569). Retablo mayor de la catedral de Santa María de Astorga (León).

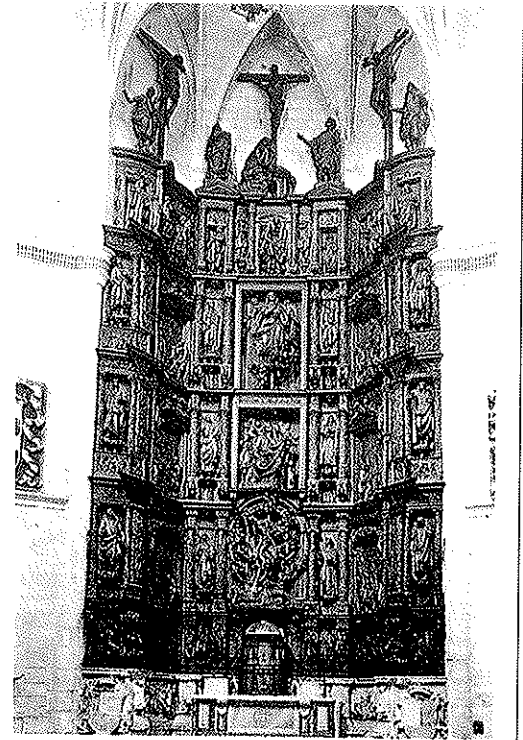
El Sagrario es a partir de Trento un elemento independiente en sí mismo, al margen del retablo, y a veces lo único que se lleva a cabo. Representa la exaltación de la Eucaristía, propiciada por Trento, a través de la escena de la Resurrección y las prefiguraciones eucarísticas de Moisés y Melquisedec. Este potente tabernáculo se remata por un templete circular, en forma de expositor, y cúpula que recuerda la de La Roca. Columnas con el fuste decorado con vegetales entrelazados y niños entre ellos (*follamen*), flanquean este teatral conjunto.



### 3. Retablo mayor

Por Pedro López de Gámiz. (1566-70). Pedestal y banco por Diego Guillén (hacia 1551). Convento de Santa Clara de Briviesca (Burgos).

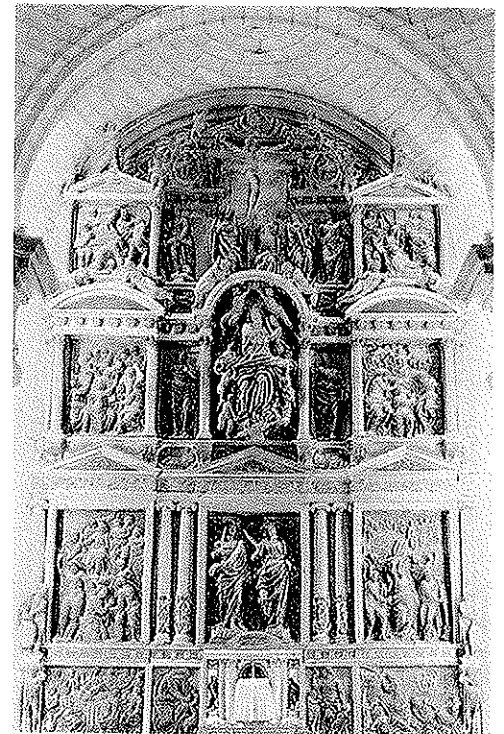
Fue realizado gracias a las mandas testamentarias de doña Mencía de Velasco, hija de los condestables de Castilla. Prácticamente todo el conjunto, a excepción del pedestal y parte del banco, es obra de Gámiz contratada el dos de marzo de 1566. Sigue el mismo esquema vignolesco utilizado en Astorga en el que se despliegan una multitud de pequeñas escenas y columnas con fustes revestidos de *follamen* (sustituto del grutesco) que, pese a dar sensación de recargamiento, no consiguen ocultar las líneas arquitectónicas. Un amplio programa mariano y hagiográfico, que representa la Redención del hombre, cubre todo el retablo.

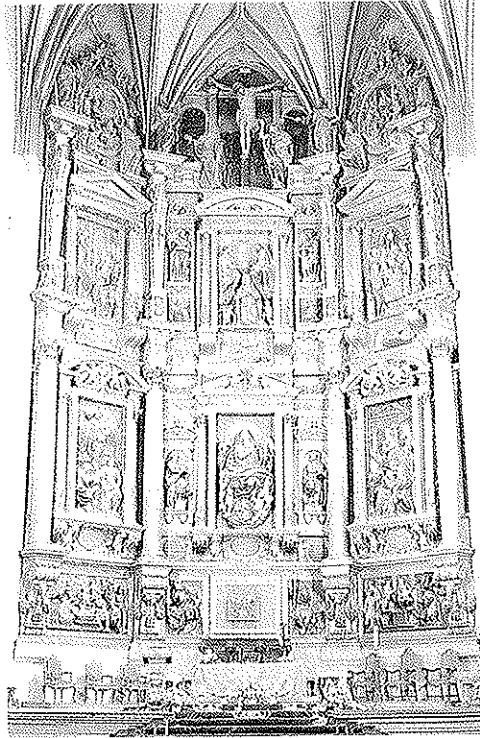


### 4. Retablo mayor

Por Juan Fernández de Vallejo (1567-70). Iglesia de San Acisclo y Santa Victoria de Lanciego (Alava).

El de Lanciego es un modélico retablo romanista donde intervinieron también el ensamblador Enrique Dorus y Pedro de Arbulo. Su clara estructura consta de dos cuerpos divididos en tres calles por columnas jónicas, con el tercio inferior decorado, y corintias. Se disponen en él frontones con niños recostados, a la manera de las tumbas mediceas y un esbelto tramo palladiano. Escenas de la Pasión, los santos Acisclo y Victoria con sus respectivos martirios y la Vida de la Virgen completan la iconografía de este conjunto que tiene sus mejores imágenes en la Asunción y los Evangelistas del banco.





### 5. Retablo mayor

Por Esteban Jordán (1577) con traza de Gaspar Becerra. Policromía de Pedro de Oña (1601). Iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco (Valladolid).

Siguiendo la traza de Becerra, Juan de Juni, acompañado de Bolduque y Logroño, iniciaba el retablo de Santa María en 1573. La obra iba errada y en 1577, al morir Juni, pasó a manos de Jordán. Es un conjunto monumental, deudor de los modelos miguelangelescos a través de Becerra, donde se subraya la verticalidad a través de las grandes columnas semiencastradas y estípites. Bucráneos y atlantes sostienen este limpio entramado de dos cuerpos y tres calles. Imágenes como la Asunción y relieves como la Anunciación y las Virtudes son fiel reflejo de Astorga, y se diferencian de los apóstoles de Juni.

### 6. Lavatorio de los pies

Por Pedro López de Gámiz (1566-70). Retablo mayor del convento de Santa Clara de Briviesca (Burgos).



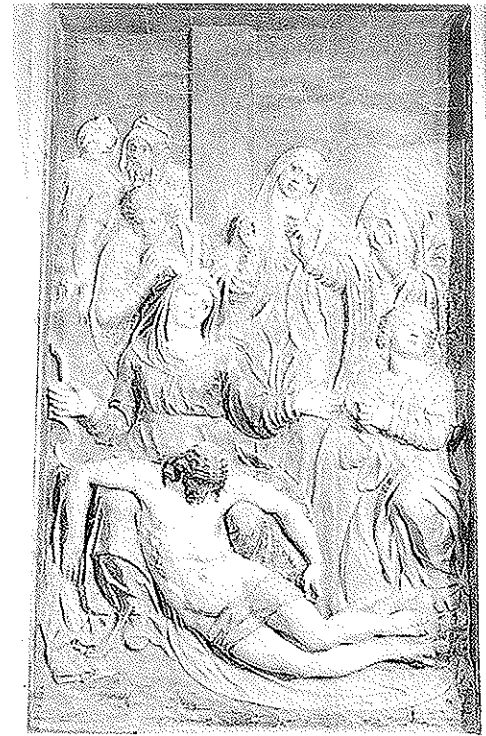
El Lavatorio, combinado frecuentemente con la Última Cena, es uno de los temas propiciados por la Contrarreforma, pues con él se afirma la fe con obras a través de la Caridad. El esquema, muy repetido por los escultores romanistas, nace en este retablo de Briviesca donde Gámiz distribuye circularmente los robustos personajes,

colocando en primer plano a Cristo y Pedro. Se advierten las potentes anatomías y actitudes contrapuestas propias del manierismo, tanto en gestos como en tipos, pues junto a apóstoles de barbas laoconianas aparecen calvos derivados del levíta de Rusticci.

## 7. La Piedad

*Por Gaspar Becerra (1558-62). Retablo mayor de la catedral de Santa María de Astorga (León).*

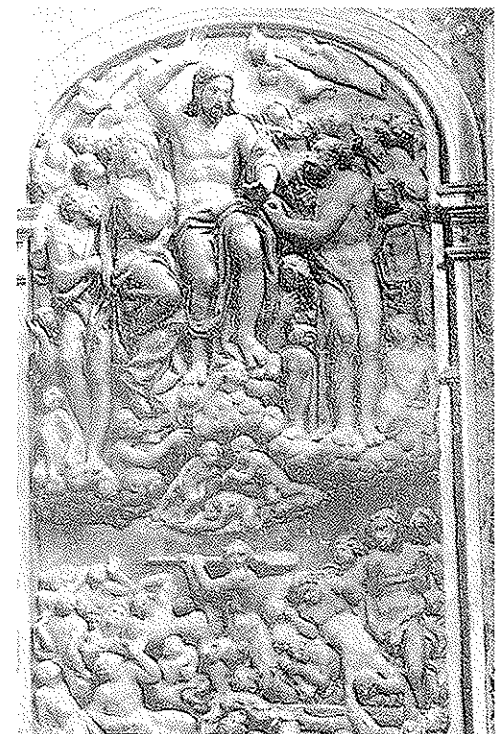
Becerra siguió en la Piedad, una de las escenas más efectistas de la Contrarreforma, modelos de Miguel Angel como el dibujo realizado para Vittoria Colonna o los grupos de la Piedad de Florencia y Palestrina. Dispone a Cristo muerto, personaje de robusta y bella anatomía, derrumbado sobre el regazo de María en evidente disposición manierista. Los brazos en U apoyan en las rodillas de la Virgen, que ofrece los suyos abiertos. El esquema fue utilizado por Gámiz y otros escultores de la época.



## 8. Juicio Final

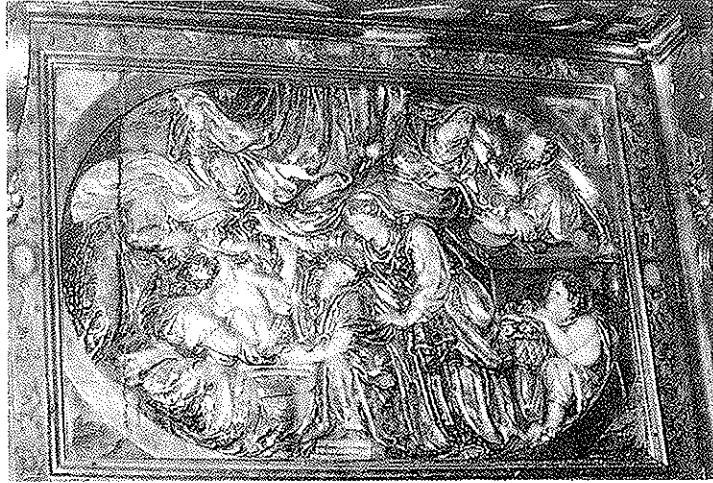
*Por Pedro Bolduque (1570). Iniciado por Juan Bolduque (1568). Retablo mayor de la iglesia de San Agustín en Capillas (Palencia).*

Los escultores romanistas tuvieron en sus manos grabados y dibujos de arquitectos, escultores y pintores italianos, entre los que no faltaron los de Miguel Angel. Uno de los más repetidos fue el del Juicio Final de la Sixtina y prueba de su utilización es el relieve que Pedro Bolduque realizó en Capillas copiando el famoso fresco. El conjunto ha sido sintetizado, escogiéndose sólo las escenas más representativas que aparecen con la *honestidad* querida por Trento.



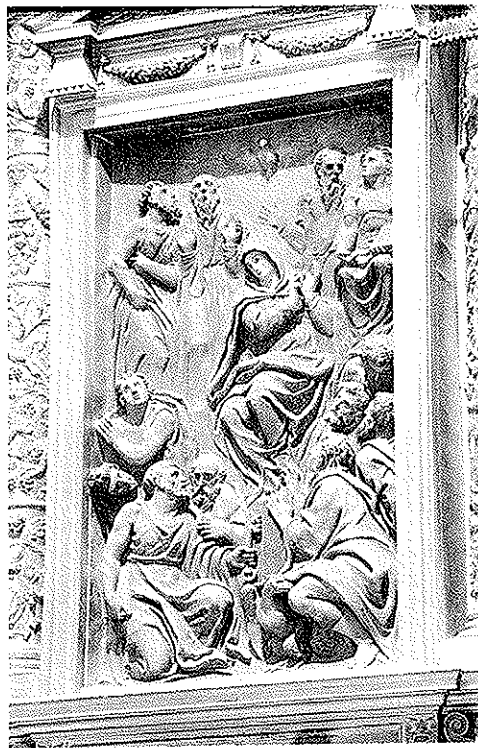
## 9. Nacimiento de la Virgen

Por Juan de Anchieta (1588). Policromía de Juan de Landa (1596). Retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Tafalla (Navarra).



En este bello relieve ovalado del banco del retablo de Tafalla, Juan de Anchieta alcanza la plenitud de su arte. Un gran escenario unificado por los pliegues algodonosos de cortinajes y vestidos, acoge la escena del Nacimiento de la Virgen en composición de equilibrio clasicista. Aspectos como la estética

envolvente y los personajes desparramados recuerdan todavía a Juni. La típica *distribución circular de las masas* centra el tema principal, que presenta actitudes contrapuestas y simétricas, junto a otras más anecdóticas, como la atenta mirada del joven sentado.



## 10. Pentecostés

Por Gaspar Becerra (1558-62). Retablo de la catedral de Santa María de Astorga (León).

En el relieve de la Pentecostés, los apóstoles, distribuidos simétricamente, en contraposición y con animados diálogos, rodean a la Virgen. Esta joven María aparece sentada y con los brazos al lado opuesto de la cabeza, en bello escorzo manierista. Becerra ha utilizado aquí como modelo la Raquel de Miguel Angel, la Virgen de la Piedad de Sebastiano del Piombo y, sobre todo, la Asunción pintada al fresco por Volterra en la capilla Rovere de la Trinidad del Monte (Roma), donde el propio escultor de Baeza había trabajado durante su estancia en Italia.

## 11. Asunción

Por Pedro López de Gámiz (1556-70). Retablo mayor del convento de Santa Clara de Briviesca (Burgos).

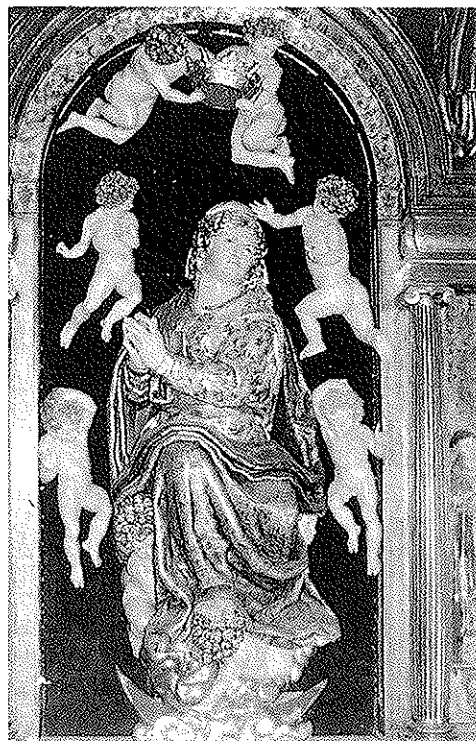
Preside el monumental retablo de Briviesca la imagen de bulto de la Asunción. La Virgen, de rostro serio y labios apretados, está sentada sobre trono de nubes y es izada por una piña de atléticos angelitos en posturas escorzadas y dinámicas que Gámiz copiara una a una en Vileña. Presenta ligero contraposto y brazos abiertos y cruzados sobre el pecho en actitud declamatoria, esquema utilizado anteriormente por Becerra en Astorga. El modelo se encuentra en las Vírgenes de Sansovino, Fontana, Sebastiano del Piombo, Miguel Angel (*madonna del Juicio*) y Volterra.



## 12. Asunción-Coronación

Por Juan de Anchieta (1574-77). Policromía de Juan y Antonio Elejalde (1590). Retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Zumaya (Guipúzcoa).

Un segundo esquema presenta a la Asunción de la Virgen con las manos unidas. Fue utilizado por Juan de Anchieta en la espléndida matrona de Zumaya rodeada de niños en acrobáticas posturas y coronada por dos de ellos. La dispuso en ligero contraposto, las manos unidas y cruzadas sobre el pecho, y con un marcado impulso ascensional. El rostro, de facciones netas, muestra una expresión anhelante. Una encarnación a pulimento y cuajados estofados con motivos naturalistas cubre la imagen de María.





### 13. San Marcos y san Mateo

Por Juan de Anchieta (1570). Retablo de la capilla de San Miguel en La Seo de Zaragoza.

Don Gabriel de Zaporta, señor de Valmaña y banquero, encargó a Guillén Salban y Juan de Ribera el retablo de su capilla en La Seo, y éstos cedieron la escultura a Juan de Anchieta. En alabastro hizo el relieve de San Marcos y san Mateo emparejados y en *sacra conversación*, acorde con el espíritu de Trento. El esquema, de gran tradición en la plástica hispana, es el pretexto para disponer contraposiciones formales, un personaje de frente y otro de espaldas, y de tipos, un atlético y musculoso joven frente a un poderoso anciano calvo. Sus heroicas actitudes derivan de la Sixtina.

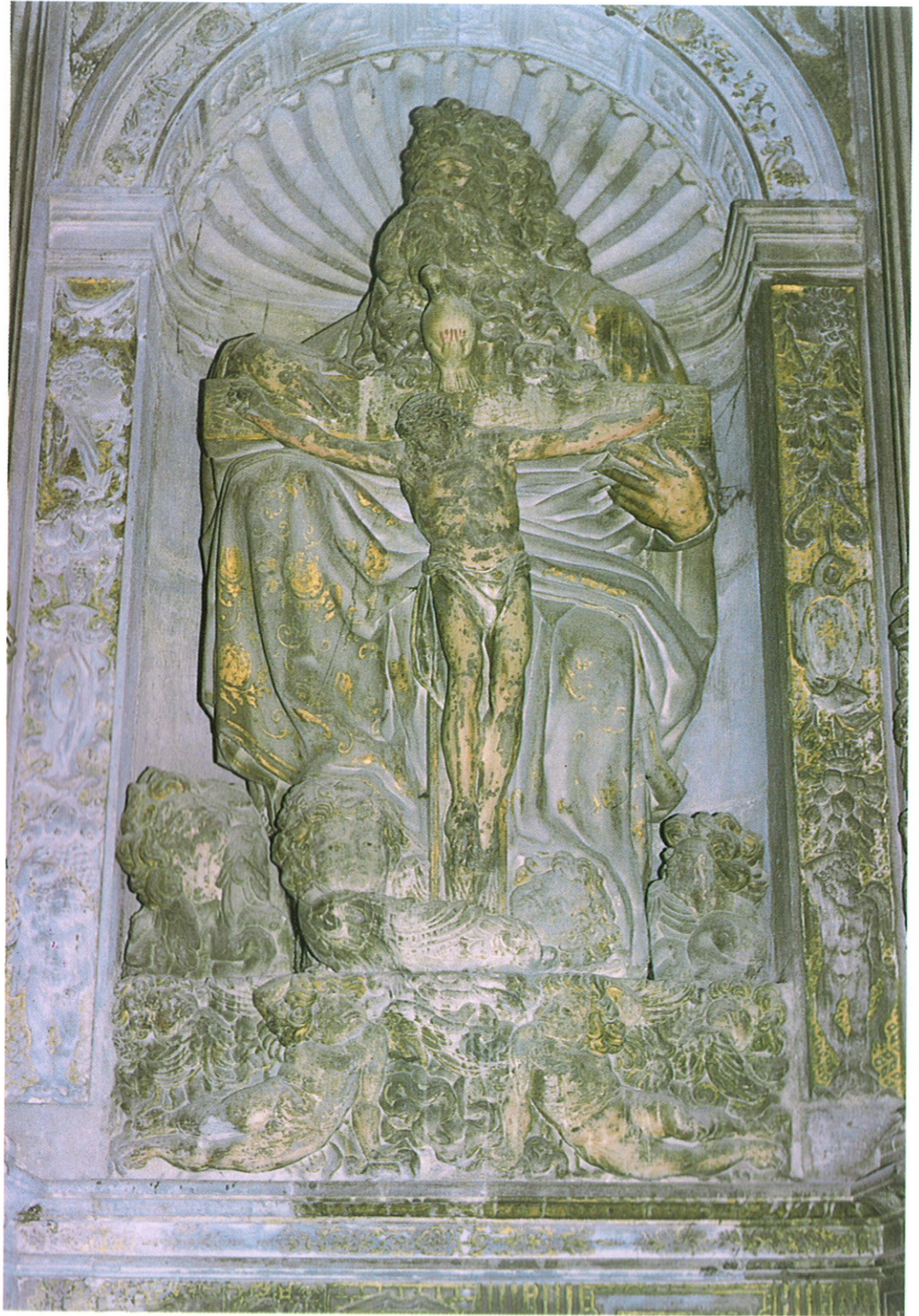


### 14. Bulto funerario de don Juan de San Millán

Por Esteban Jordán (1581). Iglesia de Santa Marina de León.

Jordán realizó diversos sepulcros con variadas tipologías (cama exenta, arco adosado). Para la iglesia de la Compañía de León (hoy iglesia de Santa Marina) labró el bulto funerario en alabastro de Juan de San Millán, fundador del colegio de jesuitas. La excepcional imagen del obispo, que lleva el libro de las *Constituciones*, el báculo y tiara con minuciosos motivos decorativos, es un verdadero retrato que acentúa su realismo a través de la intensa expresión de su mirada. La ancha casulla permite que las telas se quiebren en numerosos pliegues que aún conservan restos de policromía.

La Trinidad, por Juan de Anchieta (hacia 1578).  
Retablo de la capilla de Martín de Sarasa,  
en la catedral de Jaca (Huesca)



teban Jordán y Manuel Álvarez, o la de la catedral de Huesca (1586). Las tipologías, lo mismo que las ideas humanistas de culto a la fama y glorificación del difunto de los sepulcros del primer Renacimiento se mantienen en el último tercio del siglo XVI. A grandes rasgos encontramos dos tipos, el de cama exenta y el de arco adosado con el personaje arrodillado en actitud de perpetua oración. Esteban Jordán fue un reconocido especialista, así lo demuestra en la tumba de alabastro de Pedro de la Gasca de la iglesia de La Magdalena (1571) y también vemos la pericia de García de Arredondo en el túmulo de Fray Bernardo de Fresneda en Santo Domingo de la Calzada (1602). Al segundo esquema pertenece el sepulcro de don Rodrigo Vicuña, de Lope de Larrea (1594) y el extraordinario de don Pedro de Ircio en Briones, obra de Arbulo (1564), que destaca por su complejidad iconográfica, con la presencia del perro, las armas y el paje.

---

### ***La policromía contrarreformista***

---

**L**A puesta en práctica de algunas disposiciones trentinas afectó directamente a la policromía de imágenes, manifestándose un cambio radical que inicia la fase *contrarreformista*. Trento y los Sínodos prohibieron *las cosas que causan o pueden causar indecencia e indevoción* y pintar *historias deshonestas*, impidiendo así la representación de motivos fantásticos o grotescos que se vieron sustituidos por un estofado más naturalista a base de *niños, pájaros y rameados*, trilogía temática repetida hasta el siglo XVII y que los condicionados denominan *cosas bibas*. En 1602 el pintor Mateo Martínez de Segura señalaba que en el sagrario de la iglesia de San Juan de Miranda de Ebro debían hacerse... *algunas cosas bibas de todos colores*. Todos estos motivos se articulan mediante el rameado o follamen utilizado en la policromía del retablo de Astorga, pintado a partir de 1569 por Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia. Brocados, damascos, piedras y algunas miniaturas religiosas completan los motivos estofados, pintados a base de una gama reducida de colores, azul ceniza, carmín de indias y verde montaña, la consabida *tripleta luminífera*. Tanto en el dorado como en las carnaciones predomina el mate, aunque en Astorga es *a óleo de pulimento*. Estas características se observan en las policromías de los retablos de La Magdalena de Valladolid (1575), Tafalla (1596, Juan Landa) o la catedral de Burgos (1593, Diego de Urbina y Gregorio Martínez).

---

### ***Gaspar Becerra y la introducción del romanismo***

---

**G**ASPAR Becerra (Baeza, 1520-Madrid, 1568), escultor y pintor real que *traxo la manera que ahora está introducida entre los más artífices y enseñó con mucha liberalidad a sus discípulos que fueron muchos en ambas facultades* puede ser considerado, a través de su obra más conocida —el retablo mayor de la catedral de Astorga— como el introductor en España de las formas y modelos del manierismo miguelangelesco. Su estancia en Italia al lado de Vasari y Volterra, las obras llevadas a cabo de escultura y pintura a su vuelta y los numerosos discípulos y seguidores que difunden y hacen suya la *maniera* del artista andaluz le convierten en un personaje clave de la escul-



La Anunciación, por Gaspar Becerra  
(1558-1562). Retablo mayor de la  
catedral de Astorga (León)



tura española del Renacimiento. Roma fue su verdadera escuela y allí se encuentra al menos desde 1545 formando parte del equipo de Giorgio Vasari que decora los techos de la Cancillería (1544-46), y más tarde pintando bajo la dirección de Daniele da Volterra la capilla Lucrecia della Rovere en la iglesia de la Trinità dei Monti (1548-53). La contemplación y los dibujos realizados de la obra de Miguel Angel, la colaboración con esos pintores manieristas seguidores del genial florentino, el contacto con el arte de la Antigüedad y, en definitiva, la propia estancia en Roma capacitaron a Becerra para trasladar a su patria la *nueva manera*.

El matrimonio en Italia con Paula Velázquez en 1556 es la excusa para la vuelta a casa. Al año siguiente está en Zaragoza y en 1558 se declara vecino de Valladolid. Su calidad, contrastada en el retablo de Astorga, su obra pictórica en Italia y probablemente su relación con Juan Bautista de Toledo llevan a nuestro artista a Madrid en 1562, entrando al servicio del rey Felipe II. La corte necesitaba pintores y actuando como frescoquista de temas mitológicos en el palacio de El Pardo y el Alcázar de Madrid y llevando a cabo ocasionalmente algunas esculturas, desarrolla su vida este *pintor de majestad* que testa el 22 de enero de 1568. Su obra escultórica la configuran principalmente el retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-62) y el de las Descalzas Reales de Madrid (h. 1563, incendiado en 1862) y un tercero desaparecido en Berceo. Redactó asimismo la traza y condiciones del mayor de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (realizado por Jordán) y el de San Miguel de Casoyo (1562, Pedro de Arbulo). Se le atribuyen varias imágenes exentas, entre las que sobresalen el Santo Toribio de Astorga, el Cristo yacente de Las Descalzas, el Cristo de las Injurias de la catedral de Zamora y la documentada Soledad de vestir (desaparecida), del convento de Mínimos de Madrid, que inaugura el tipo.

En Astorga llevará a cabo un monumental conjunto de banco, tres cuerpos y cinco calles acorde en su arquitectura con los postulados vignolescos. Su estructura, ya comentada, de gran claridad y limpieza decorativa a pesar del *follamen* que recorre las columnas del primer cuerpo, inaugura un nuevo tipo de retablo: el romanista. Si en la traza los modelos italianos son evidentes, aún lo son más en las imágenes y relieves alusivos a la Vida de la Vir-





San Marcos y San Juan Evangelista, por Lope de Larrea (1587). Retablo mayor de la iglesia de Santa María, Salvatierra (Alava)

gen, Infancia de Cristo, Virtudes y una galería de apóstoles y santos que se distribuyen por el retablo. En ellos las referencias a Miguel Ángel y sus seguidores se hacen sentir en actitudes y tipos. No es de extrañar, pues Becerra no trajo de Italia sólo los recuerdos sino dibujos como los del Juicio Final (Biblioteca Nacional y Museo del Prado), que le permitieron trasladar a España el nuevo estilo. Su calidad como dibujante queda atestiguada con los realizados para el *Tratado de Anatomía* del Dr. Valverde (h. 1556), según Carducho, muy cercanos al arte clásico o la traza para el retablo de Las Descalzas (Biblioteca Nacional).

Si importante fue el retablo astorgano para la configuración del Romanismo, no cabe duda que el éxito y la difusión del modelo por el resto del país radica en los colaboradores de Becerra en tan magna empresa, que copiaron en sus obras traza e imágenes considerados paradigmáticos del estilo

como la Asunción, Piedad o Anunciación. Entre ellos destacan los nombres de su cuñado Bartolomé Hernández, su yerno Esteban Jordán, Rodrigo y Martín de la Haya, Bernal de Gabadi, Pedro de Arbulo y Juan de Anchieta. En zonas como El Bierzo y comarcas limítrofes de Zamora y Orense trabajan Nicolás de Brujas y Lucas Formente, Luis de Bena y Alfonso Gutiérrez. Gregorio Español va a difundir el Romanismo en Galicia, tras su estancia en Astorga, tierras donde se sintetizan las influencias de Juni, Becerra y Jordán que tendrán eco en Juan de Angés, Juan Dávila, Alonso Martínez y el rejero Juan Bautista Celma.

---

### *Esteban Jordán. Puente de oro en la escuela de Valladolid*

---

**B**ERRUGUETE primero y Juni después habían llevado a la escuela vallisoletana a altas cotas de calidad y el estilo del francés había preparado la llegada al romanismo de Becerra. Maestros como Francisco de la Maza, Esteban Jordán, Manuel y Adrián Alvarez, Pedro Bolduque, Hernando de la Nestosa, Juan Sáez de Torrecilla, Juan de Montejo y Alonso Falcote asumirán la síntesis de ambos estilos. Será Esteban Jordán (1530-1598) el más destacado de todos ellos, actuando de puente entre el manierismo expresivista de Berruguete y más atemperado de Juni y el realismo de Gregorio Fernández. Junto con Anchieta y Arbulo, este *escultor... de su majestad* es uno de los mejores intérpretes del arte de Becerra, aunque nunca abandonó del todo las influencias de Juni ni las de Inocencio Berruguete. Clave para la formación de su arte fue la intervención en el retablo de Astorga. Con el maestro de Baeza entabló también relaciones familiares casándose con su sobrina María Becerra, sólo así se justifica que en sus manos estuviera *un papel del Juicio de Miguel Angel*. Fue llamado a la Corte para labrar el desaparecido retablo del monasterio de Montserrat (1593, trazado por Francisco de Mora) y tasó junto a Arbulo las esculturas que Monegro había realizado en el patio de los Evangelistas de El Escorial. La prueba de su puesta al día son algunas declaraciones que señalan guardaba *el arte... a lo nuevo*.

Su amplia producción y las numerosas tasaciones para las que fue llamado le relacionaron con los mejores escultores del momento, erigiéndose en el principal protagonista de la escultura del último tercio del siglo XVI en Castilla. Se le documenta por primera vez en Paredes de Nava (1556) junto a Inocencio Berruguete, realizando varias imágenes, no todas de la misma fecha. El grupo del Martirio de santa Eulalia es ya obra deudora de Astorga, lo mismo que La Virgen con el Niño. Varios fueron los retablos a los que se enfrentó Jordán después de contemplar el de Astorga, en algunos de ellos hizo máquinas monumentales deudoras del clasicismo vigolesco. Los realizados para los monasterios de Prado, Santa Cruz de Valladolid o Palazuelos han desaparecido. En el pequeño retablo del Crucificado del Santuario Nacional de Valladolid (1572), la talla de Cristo muerto se aproxima a la de Becerra.

Los monumentales conjuntos de La Magdalena de Valladolid (1571), Santa María de Medina de Rioseco (1577) o Santa María de Alaejos (1590) manifiestan la maestría de Jordán. El modelo de sus arquitecturas hay que buscarlo en Astorga y además en Medina de Rioseco la traza fue diseñada por Becerra. En este conjunto, contratado inicialmente por Juni, se utilizan los órdenes clásicos, estípites, frontones alternos y cada caja es una portadilla individualizada. Con ligeras modificaciones llevó a cabo el de Alaejos. En La Magdalena sobresalen los relieves de la Resurrección y Pentecostés y bultos como los profetas

sedentes de esquemas miguelangelescos; los apóstoles emparejados recuerdan los diálogos olímpicos de *La Escuela de Atenas*. Santa María titula los retablos de Medina y Alaejos, en uno y otro caso los modelos de la Asunción se encuentran en Becerra. Nos parece de gran calidad el relieve de La Asunción de Medina de Rioseco con un joven y atlético arcángel de marcada anatomía y el grupo de la Coronación que varía el esquema astorgano. En Alaejos los relieves tienden al bulto entero y el estilo se ha hecho más plástico como también se ve en los motivos decorativos. En el ático repleto de imágenes se disponen profetas y doctores sedentes de recias expresiones y bellos contrastos, en versiones que recuerdan la Sixtina.

En el trascoro de la catedral de León (1577) realizado en alabastro, un arco de triunfo coronado por una típica Asunción, evangelistas y profetas, cobija en su estructura una variada decoración con escenas mitológicas, que en parte se deben a Juni. Se abren en él cuatro grandes paneles alusivos a la Vida de la Virgen, estructurados en varios planos y con un acertado sentido de la simetría y el volumen. Buen especialista en la labra de la piedra, a Jordán se le encargan diversos sepulcros que realizó con un interés individualizador de los finados. Yacentes y en cama exenta talló los de don Pedro de la Gasca en La Magdalena (1571) y don Juan de Ortega en la del Sancti Spiritus, ambos en Valladolid. Se decantó por el orante en perpetua oración para el del obispo Alvaro Mendoza en el convento de San José (Avila) y por una escultura independiente y erguida en el de Juan de San Millán en Santa Marina de León.

---

### ***Pedro López de Gámiz y el problemático retablo de Briviesca***

---

UNA sola obra, el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, hubiera bastado por su trascendencia en la difusión del Romanismo, para considerar a su autor como una de las cumbres de la escultura española. Pese a las reticencias que siempre han acompañado a su personalidad artística, hoy a la vista de nuevos documentos y al estudio más preciso de su obra, no se puede seguir dudando de la categoría de Pedro López de Gámiz (1527-1588). Aprendería el oficio en Burgos, donde residía desde niño, junto a su cuñado Juan de Carranza, en esos años centrales del siglo dominados por el eclecticismo de los Amberes o Simón de Bueras. Sus primeras intervenciones le sitúan junto a Carranza en Bardauri (1553), a Pedro de la Estrada en Villalba de Losa y realizando algunos remates en el retablo de Santa Gadea del Cid (1554). A su llegada a Miranda de Ebro en 1549, el joven Gámiz no es sino uno más de una legión de escultores y su asentamiento en la villa está en relación con su matrimonio y trabajos secundarios.

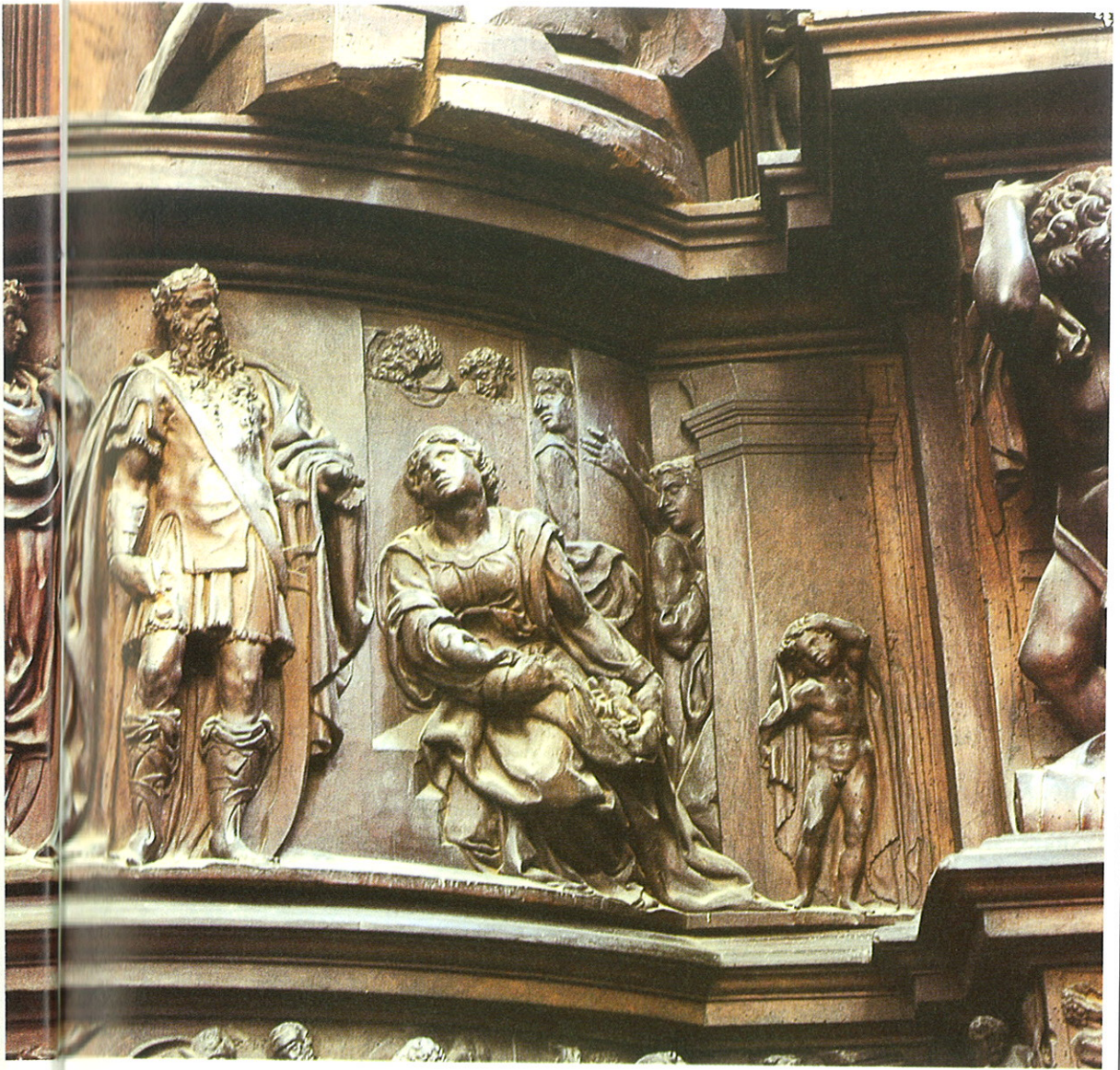
Problemas con el concejo mirandés le obligan a viajar a Valladolid y Madrid en estancias cortas, pero llama la atención que en toda su biografía sólo en una ocasión a partir de 1549 desconozcamos noticias suyas durante dos años seguidos: 1558 y 1559. ¿Está en Astorga?, no se puede desechar la hipótesis, pues en 1561 su estilo se ha transformado y así lo manifiestan los parroquianos de Bardauri cuando le renuevan el contrato: el retablo va mejor *como ba agora, constando la mejoría* pues si *se hiziese conforme a la traça* (la de 1553) *reçibiría daño la dicha iglesia*. Sólo al amparo de una fuerte influencia se pueden comprender los esquemas ya romanistas de San Lucas, San Mateo y San Andrés. También ese mismo año contrata el de San Martín de Es-

tavillo (1561), retablo clasicista con tallas como la Asunción, relacionada con la de Astorga. Su actividad se incrementa y en 1564 realiza el de Vallarta (Burgos) con esquemas propios del Romanismo en los relieves de la Piedad o el Entierro y la singular imagen de san Miguel alanceando al dragón. Esta obra, que consideramos clave, el desaparecido retablo de San Pedro de Valluércanes (1565, existen La Virgen con el Niño y san Juanito y La Asunción), las tasaciones de los retablos de Aldeanueva de Ebro (1565) y Piedramillera (1565, junto a Juan de Villareal, veedor del obispado de Pamplona), y la conclusión del retablo de Estavillo para 1566, no permiten albergar dudas sobre la capacidad de Gámiz para hacerse cargo del retablo de Santa Clara de Briviesca.

Independientemente de su colaboración en los inicios del monumental retablo, que nos atrevemos a negar, la obra pertenece a López de Gámiz. Noticias inéditas ayudan a comprender el proceso de construcción del retablo que había mandado hacer doña Mencía de Velasco. En 1551 se hizo un primer contrato con Diego Guillén *conforme a cierta traza que dio pintada en un papel*, pero muere sin concluirlo. El 2 de marzo de 1566 Gámiz se hace cargo de la obra firmando el contrato con el Condestable y once días después otorgaba las fianzas. En 1570 se concluía y al año siguiente comenzaron las sucesivas tasaciones, iniciadas por Juni, y el famoso pleito. Al escultor mirandés se le demandaba no haber seguido la traza de Guillén y hacer el retablo *conforme a su voluntad*. Conocemos que los representantes del Condestable se quejaban del elevado precio, de que no había seguido la traza de Guillén y de las *cosas impertinentes, costosas y en lugares escondidos donde no es posible verse* que había realizado. La defensa del escultor se basa en haber anticipado que el coste ascendería a doce mil ducados y en su exclusiva obligación de seguir la planta y no la traza; la Chancillería de Valladolid falló a su favor.

Ya nos hemos referido a esta obra, ordenada pese a su aparente confusión, a las columnas con *follamen* y al programa mariano y hagiográfico. Destaca la calle central con el árbol de Jessé, María con el Niño y san Juanito, la Asunción deudora de Astorga y el majestuoso Cristo que la corona. La difusión de los tipos y esquemas del retablo de Briviesca ha de ponerse en relación con los





El rey moro Aldemún y su hija Casilda (Milagro de las flores), por Pedro López de Gámiz (hacia 1567). Retablo de Santa Casilda, en la iglesia de Santa María, Briviesca (Burgos)

colaboradores de Gámiz, entre los que se ha señalado a Juan de Anchieta, Pedro de Arbulo, Juan Fernández de Vallejo y Martín Ruiz de Zubiate, introductores en el País Vasco, Navarra y La Rioja de los nuevos modelos. La relación con alguno de ellos es evidente, Arbulo y Vallejo tasan su obra de Bardauri (1574), Gámiz hace lo propio con el retablo de Lagunilla de Vallejo y juntos salen fiadores de Diego de Marquina en Pangua. Al tasar el retablo de Valtierra (1580) coincidirá con el otro genio del romanismo, Juan de Anchieta.

De su producción posterior en Vileña (h. 1566), Briviesca (h. 1567-70), Zambrana e Ircio (1575), Ezcaray (1581) y Valluércanes (1584), destaca el retablo de La Asunción de Vileña por la imagen de la titular, la Piedad del ático y sus decoradas columnas, en gran paralelismo estructural con el de San Vito-

res de Valluércanes; en Ircio sobresale la Piedad del sagrario. El impresionante retablo de Santa Casilda en Santa María de Briviesca no tiene parangón, la planta mixtilínea, el templete del ático, el repertorio serliano en estructura y ornamento (escudetes, cartelas correiformes y encadenados) y un completísimo programa iconográfico, sólo se justifican por el mecenazgo del obispo de Segorbe, Juan de Muñatones (activo en Trento) y la posesión del tratado de Serlio. Recientemente se ha señalado un grabado de Cherubino Alberti como su modelo, aunque más bien creemos que ambos tienen una fuente común. El taller de Miranda tuvo continuidad con Diego de Marquina y con el aprendiz de Gámiz, Francisco Rubalcaba. El Romanismo de la zona burgalesa está en relación con el retablo de Santa Clara, las intervenciones de Anchieta en la catedral y Las Huelgas, la temprana presencia de Rodrigo y Martín de la Haya y la adhesión al estilo de escultores como el cántabro García de Arredondo y el vizcaíno Martín Ruiz de Zubiate.

---

### *Juan de Anchieta y su obra*

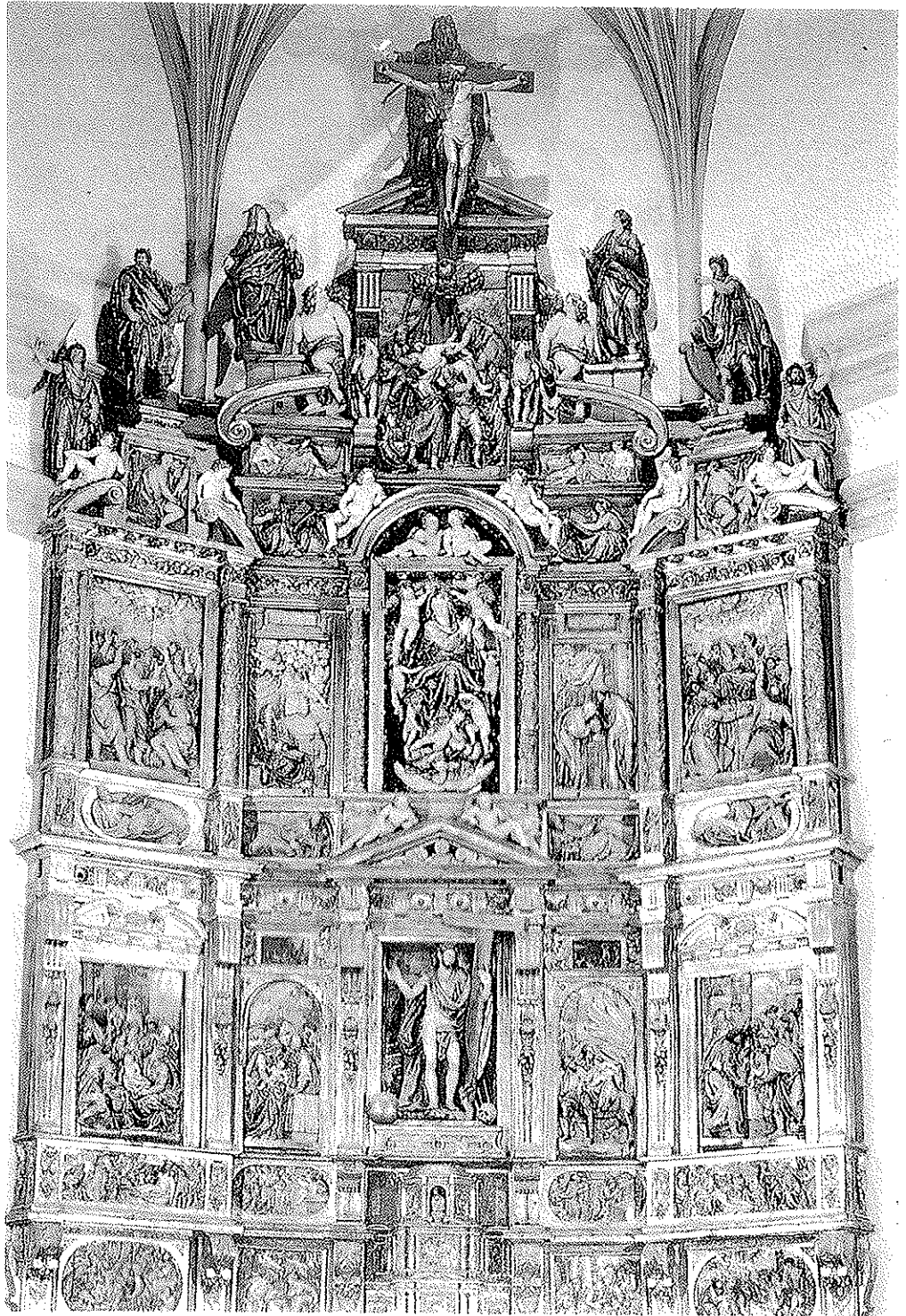
---

**N**O ay otra persona 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 reino de Castilla. Con estas palabras definía Juan de Juni a una de las figuras más desconocidas del Romanismo, el guipuzcoano Juan de Anchieta (1533-1588). Su abundante y dispersa obra, la calidad de la misma y los numerosos seguidores, convierten a este escultor en una de las claves para comprender el éxito del nuevo estilo desde el Cantábrico al Ebro y desde Aragón a Burgos. Poco sabemos de sus años de aprendizaje pero no hay duda que tuvo lugar en tierras castellanas de donde no regresó hasta 1570. En Valladolid y probablemente con Juni, de quien es deudor en su estilo, pasaría sus primeros años. Las relaciones con su paisano Blas de Arbizu y con Juan Bautista Beltrán y Francisco de la Maza le vinculan a la obra del retablo mayor del Salvador de Simancas y probablemente al de Astorga, pues Arbizu figura como testigo en el testamento de María Becerra, esposa de Jordán. La famosa deuda que Anchieta tenía con Beltrán de *quando se fue agora la postrera vez a Briviesca*, le sitúa en la órbita del retablo de Santa Clara, aunque su intervención sigue siendo difícil de precisar. Las composiciones, actitudes y tipos heroicos de Miguel Ángel tienen en Anchieta la réplica más precisa de Europa. El Padre Eterno de Jaca, la Virgen de Las Huelgas de Burgos, los santos emparejados de la Seo de Zaragoza, el Resucitado del sagrario de Tafalla o la Piedad de Cáseda muestran su gran calidad. Las trazas de sus retablos son asimismo pruebas del conocimiento de los tratadistas italianos.

Tenemos que esperar hasta 1570 para encontrar su primera obra documentada, el retablo que Gabriel Zaporta mandó hacer en la capilla de San Miguel de la Seo, con el titular de gran empaque a la manera del David miguelangelésco. En la década de los setenta realiza el retablo de Asteasu (1572), el de los Idiaquez en Azcoitia y el de la Sala Capitular del monasterio de Las Huelgas (1575) por encargo del obispo de Pamplona, el castellano Antonio Manrique, del que se conservan relieves y una potente Virgen sedente con el Niño. De estos mismos años son sus mejores retablos, los mayores de San Pedro de Zumaya (1574), Santa María de Cáseda (1576), Santa María de Añorbe (1576)



*Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Tafalla (Navarra), por Juan de Anchieta (1588), continuado por Pedro González de San Pedro*



y el de la capilla de la Trinidad de Jaca (h. 1577). En Zumaya, junto a Martín de Arbizu nos deja un sencillo conjunto con frontones y el esquema serliano de arco-dintel que cobija la Asunción. El San Pedro en cátedra y escenas de su vida, com La Liberación, dan ya la pauta de lo que serán sus tipos hercúleos.

De mayores proporciones es el de Cáseda donde como en Añorbe, el ensamblador será su fiel colaborador Pedro de Contreras. El programa iconográfico dedicado a María y apoyado en escenas de la Pasión, tiene como obras descollantes la Piedad y la Asunción diferente al prototipo de Astorga. La calle central en los dos cuerpos del retablo de Añorbe la ocupan una Virgen erguida más ruda que la de Aoiz y una Asunción como la de Cáseda; relieves de santos emparejados acompañan a un San Juan Bautista muy juniano. Si existe una imagen en la escultura del siglo XVI cercana a la *terribilitá* de Miguel Angel, no cabe duda que ésta es el Padre Eterno, hecho en alabastro, del grupo de la Trinidad de Jaca con su mirada fiera y barbas laocontianas, pero no le van a la zaga los bultos del ángel y San Agustín.

Anchieta y Lope de Larrea contrataban en 1578 el retablo de San Miguel de Vitoria, del que se conservan varios relieves como la ya citada Flagelación, y en la catedral de Pamplona hacía un Crucificado (h. 1577) para la capilla Barbazana, de gran clasicismo y pálida encarnación y un San Jerónimo penitente. Su intervención en Las Huelgas posibilitó seguramente el encargo de los grupos de la Asunción y Coronación del retablo mayor de la catedral de Burgos. Los ochenta asisten a una intensificación de su producción pero sólo un retablo, el de Aoiz (1584), fue terminado. El de Santa María de Tafalla (1588), tuvo que ser concluido por González de San Pedro pero siguiendo la traza de Anchieta y responde al tipo empleado en Cáseda. En Aoiz, encontramos tallas en actitudes declamatorias y con telas algodonosas, jóvenes recostados, una Virgen que preludia las que hará en Navarrete y Fuenmayor (1587), y relieves con santos emparejados.

En Tafalla realizó Anchieta una Adoración de los Pastores, en disposición circular y personajes de gran densidad que recuerdan esquemas junianos. El último año de vida contrata con el obispo de Pamplona Pedro Lafuente un retablo para Moneo (sólo realiza el banco), comienza el sagrario de Santa María de Tolosa y deja varias imágenes para el mayor de San Juan Bautista en Obanos y los colaterales de Sotes. El canto del cisne es el Santo Cristo del Miserere de Santa María de Tafalla, apolínea imagen de un Crucificado muerto, proporciones esbeltas y gran clasicismo.

La actividad de Anchieta se consolida con sus numerosos contactos a través de colaboraciones o tasaciones, principalmente la realizada con Gámiz en Valtierra y con Lope de Larrea, Arbulo y Fernández de Vallejo. En la difusión de su obra tuvieron importancia sus aprendices y seguidores Pedro González de San Pedro y Ambrosio Bengoechea. La llamada en 1583 desde El Escorial para tasar por parte del monasterio el San Lorenzo, el escudo y armas reales de Juan Bautista Monegro, corrobora una importante trayectoria. Otros romañistas navarros son Juan de Gasteluzar, Bernabé Imberto, Blas de Arbizu o Juan de Biniés. La presencia de Anchieta en Aragón influye en estas tierras, con escultores como Juan de Rigalte, Pedro Martínez el Viejo, cabeza del taller de Calatayud, Pedro de Aramendia y Juan Miguel de Orliens. También la escultura del País Vasco se vincula a Anchieta. En Vizcaya están Martín Ruiz de Zubiarte, tras su actividad en Burgos y Briviesca, y Martín de Basabe, y en Guipúzcoa Bengoechea, Jerónimo Larrea y Juan de Iriarte. A Lope de Larrea siguen en Alava Esteban de Velasco y Bartolomé Angulo.

Si durante el primer Renacimiento la escultura riojana alcanzó altas cotas

Virgen del Rosario, por Juan de Anchieta (1587). Iglesia de la Asunción, en Navarrete (La Rioja)



de calidad, éstas se mantuvieron en el último tercio del siglo con dos personalidades de la tierra, que asimilaron como el mejor el manierismo romano: Pedro de Arbulo (1533-1608) y Juan Fernández de Vallejo (†1599). En 1509 declaraba así Diego Jiménez: *digo que por quanto yo soy escultor y tengo deseo e bolundad de aprender el dicho oficio... y no he hallado mejor aparejo ni he allado en Castilla con quien yo aya de asentar e rresidir e aprendiendo que con vos, el señor Pedro de Arbulo*. Certeras palabras de un escultor que quería asimilar los nuevos ideales. Arbulo tuvo buena escuela, el retablo de Astorga; datos recientes le sitúan vecindado en la ciudad leonesa en 1563, cuando recibe el encargo de hacer *el dicho retablo de Casoyo como e de la manera que el dicho Gaspar de Becerra estaba obligado a hacerlo*. Un joven San Miguel alanceando al dragón, es la prueba de un Arbulo romanista al amparo de Becerra. El poder que da a Bartolomé Hernández y las relaciones con Bernal Gabadi y Cristóbal Umaña confirman su actividad en Valladolid y León en los inicios del Romanismo, posiblemente al lado de Anchieta, un joven de su misma edad.

---

### ***Pedro de Arbulo y Juan Fernández de Vallejo***

---

**A** su vuelta hará en Briones el retablo y bulto funerario de la capilla de los Ircio (1564), manifiesto del nuevo estilo en La Rioja. Tiene un solo cuerpo, dos columnas recubiertas de *follamen*, frontones con niños recostados y bucráneos en las ménsulas. Las referencias a Becerra continúan en los relieves de las Virtudes y la Inmaculada, bella imagen con ligero contraposto y manos cruzadas sobre el pecho. Si es que Arbulo no estuvo trabajando en Briviesca, es seguro que conoció el monumental retablo como lo demuestran obras posteriores y su estancia en Bardauri (1574) para tasar la obra de Gámiz. Asentado en la tierra, con prestigioso taller en Briones y con contactos esporádicos con Anchieta y Larrea, el panorama se presentaba halagüeño, máxime cuando junto a Fernández de Vallejo establecen compañía. Disuelta ésta en 1571, Arbulo dominará en la Rioja Alta y Vallejo en Logroño. Desde 1569 las obras se suceden, entre ellas sobresalen tallas y relieves del retablo de San Andrés de Eibar (1569), el retablo y sillería de San Asensio (h. 1570, desaparecido), los mayores de Desojo (1571), San Torcuato y Manjarrés (h. 1571) y el del Monasterio de la Estrella (1597, Museo de Logroño). Un robusto San Andrés barbado preside el retablo de Eibar y similar es el San Pablo de Manjarrés. El relieve de la Piedad de Desojo es réplica de Miguel Angel, mientras que el mismo tema en La Estrella recoge para la Virgen el modelo que Becerra realiza en la del Pentecostés. En 1568 Arbulo tasaba una obra en Fitero, denominándosele *escultor y arquitecto* y en Manjarrés confirma su calidad de tracista un ordenado retablo con un bello esquema serliano que cobija la Asunción. Si su obra y las relaciones profesionales nos hablan de su prestigio, más lo hace la llamada desde El Escorial para, en compañía de Jordán, tasar las imágenes del patio de los Evangelistas (1593) de Monegro.

Nada sabemos de Juan Fernández de Vallejo hasta 1566 en que tasa el retablo de Barriobusto y un año después contrata el retablo de Lanciego. A partir de este momento podemos señalar la colaboración con Pedro de Arbulo, contactos con Gámiz y la amistad con Anchieta (tasa el retablo de Asteasu y colaboran en Sotes). Vallejo asumirá perfectamente los esquemas del Romanismo. La monumentalidad, las actitudes heroicas y la fuerza contenida, carac-

terizan sus imágenes como el San Andrés de Lagunilla. Desde Logroño, donde asienta su taller, se encargará de obras en Sorzano (h. 1571), Leza (h. 1571, hoy en Berganzo), Lagunilla (1576), Luezas (h. 1580), Sotes (1589), Muro de Cameros y Galilea. Sorprende por lo excepcional el retablo de Lanciego, de esbelta traza y con tramo palladiano. La calidad es alta en imágenes como la Asunción a la manera de Becerra y relieves como la Piedad del ático o los Evangelistas del banco, pero se advierten diferencias notables.

El resto de la obra de Vallejo presenta más uniformidad estructural. En Lagunilla, Berganzo y Sorzano el esquema es el mismo, banco con los cuatro evangelistas y dos cuerpos. Un frontón triangular corona la caja del titular en el primero, mientras que un arco de medio punto inscrito en un tramo palladiano cobija la imagen de la Virgen en el segundo. Destacan en Lagunilla los relieves de la vida de San Andrés bien organizados a pesar de los muchos personajes y la talla de la Asunción recordándonos el esquema de Anchieta en Burgos. Como un joven *ignudi* miguelangelesco talló Vallejo el San Simón Celote de Berganzo, de canon alargado y línea serpentínata manierista. También en este mismo conjunto contemplamos la equilibrada escena de San Martín partiendo la capa.

En el relieve de la Visitación de Sorzano llama la atención la digna apostura de San José y sobre todo el conseguido Zacarías, un calvo barbado con el dedo índice en la boca en actitud incrédula, gesto efectista que también se observa en la Visitación de Jaca. El relieve del ático de Santa Catalina de Sotes, con la escena de Cristo en majestad, nos vuelve a poner en relación con Miguel Angel. Seguidores de Arbulo y Vallejo en La Rioja son Hernando de Murillas, Antón de Zarraga y Lázaro de Leiva. Se relacionan con el Romanismo riojano y Juni escultores de El Burgo y Soria como Juan de Arteaga, Pedro del Cerro y Gabriel de Pinedo.

## Bibliografía

S. Andrés Ordax, *El escultor López de Larrea*, Vitoria, 1976; *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro*. Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina, Valladolid, 1974. M. A. Arrazola, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1967-69. J. Arranz, *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*, Soria, 1986. J. A. Barrio Loza, *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, 1981. G. M. Borrás Guals, *Juan Miguel de Ortiens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, 1980. J. Camón Aznar, *El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona, 1943. C. Díez Javiz, *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*, Miranda de Ebro, 1985. P. L. Echeverría Goñi, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990. P. L. Echeverría Goñi y J. J. Vélez Chaurri, «López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño», *Príncipe de Viana* (1988), pp. 477-534. M. C. García Gainza, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de*

*Juan de Anchieta*, Pamplona, 1986; «Navarra entre el Renacimiento y el Barroco», XXIII CIHA, Granada, 1973, pp. 290-299; «El retablo romanista», *Imafronte* (1987-89), pp. 85-98. M. A. González García, «Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar de Becerra», *Príncipe de Viana* (1991), pp. 211-216. J. J. Martín González, *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952; «Precisiones sobre Gaspar de Becerra», *AEA* (1969), pp. 327-357; «La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid», *Príncipe de Viana* (1988), pp. 469-476. F. Portela Sandoval, *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977. J. M. Ramírez Martínez, «Escultores romanistas riojanos», *Antiquaria*, 57 (1988), pp. 36-40. J. Sanz García, «El retablo de Santa Clara de Briviesca», *B.C.P. Monumentos de Burgos* (1934-36). M. D. Vila Jato, *Escultura manierista*, Santiago de Compostela, 1983. G. Weise, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in Nördlichen Spanien*, Tübinga, tomo II, 1957.