

conservado. Los pies están cogidos con un sólo clavo. Aparecen contraídos por el dolor. Todo el cuerpo está violentamente dolorido.

La policromía es mate. Aparece repintado con impacto de muchos latigazos. Es repinte sin pericia. El paño de pureza conserva la policromía original. Es blanco, con rajados que dejan asomar el oro.

Hay que relacionar esta obra con Juan de Valmaseda. El carácter patético, el intenso expresionismo, que se caracteriza por la exageración de la anatomía, es peculiar de este maestro. Los cabellos en forma de tirabuzones se aprecian en su obra, como algo extraído del periodo burgalés, en que sufrió el influjo de Diego de Siloé. Valmaseda es autor del tremendo Crucifijo del retablo mayor de la catedral de Palencia, de otro de la catedral de León, de un retablo costeado por el canónigo Andrés Pérez, y del que remata el retablo de san Ildefonso de la catedral de Palencia. En ellos el cuerpo de Cristo se muestra rígido, vertical, con un paño de pureza que transparenta el desnudo. Este Crucifijo de Medina de Rioseco es de perfil más sinuoso, más lacerante en la anatomía. Difiere también en la no transparencia de los pliegues del paño de pureza y en poseer corona de espinas postiza.

Sin embargo la relación con Juan de Valmaseda se aprecia en el estilo general de la obra. Es un modelo que sólo a él cabe atribuir. Por otro lado no tiene la finura de ejecución de las obras indudables. En consecuencia parece oportuno clasificar el Crucifijo como obra hecha en su taller, por mano de colaborador. Está en deficiente estado de conservación.—J. J. MARTIN GONZALEZ.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE PAMPLONA, OBRA DE AMBROSIO DE BENGOCHEA

El escultor Ambrosio de Bengoechea, guipuzcoano de origen¹, se establece en Pamplona en 1598, demostrando ser uno de los más estimables discípulos de otro guipuzcoano alma del taller escultórico pamplonés, Juan de Anchieta. La mayor parte de su obra está documentada. Sabemos que le pertenecen los retablos de San Vicente de San Sebastián, Berástegui, Lezo, Alquiza, Villanueva de Aézcoa (hecho en colaboración con Juan de Saste-

¹ Castro plantea la posibilidad de que Ambrosio de Bengoechea naciera en Asteasu (J. R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro*, b) *Escultura*, Pamplona, 1949, p. 157). No tengo elementos de juicio suficientes para afirmarlo o negarlo, pero sí puedo comentar que, de no nacer allí, su relación con el lugar fue estrecha, según deduzco de los documentos manejados, los cuales le presentan, hasta que se establece en Pamplona, como «escultor vezino de la Hunibersidad de Azteaçu» (*Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de Miguel de Burutáin, 1596, leg. 15).

lúzar) y Cascante (con intervención de Pedro González de San Pedro); también realiza un Sagrario para Rentería y termina el retablo de Santa María de Tolosa, al morir su maestro Anchieta².

Hace algún tiempo documenté un interesante trabajo de Ambrosio de Bengoechea, que además es, de los documentados, el primero hecho por el escultor para la capital navarra: *El retablo de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Pamplona*, contratado en 1598, exactamente el 24 de Octubre, según confirman los escritos localizados.

El retablo mayor de la iglesia de San Francisco estaba esculpido en 1603, pues una escritura fechada en Pamplona el 16 de julio de ese año así lo mantiene⁴. Reunidos dicho día ante el escribano el Reverendo Fray Juan de Zorrilla, Guardián del convento, y el Licenciado Pedro de Sada, Síndico General del mismo, en representación propia y de todos los frailes, por una parte, y, por otra, Ambrosio de Bengoechea, «estante en la ciudad...», afirman «qué dicho Ambrosio de Bengoechea a cumplido de su parte con *azer* y *acabar* el dicho retablo...».

El 24 de octubre de 1598, los contratantes Fray Tomás de Iturmendi, Provincial, Fray Juan de Zornoza, Definidor de la Provincia de Cantabria, que en 1598 «posee el dicho convento», y el Guardián y frailes profesos en él residentes, junto con el Síndico, ofrecen pagar a Bengoechea por «azer y asentar el dicho retablo» 1.350 ducados. De tal cantidad, en julio de 1603 el escultor ha recibido, según declaran los representantes del convento, 711 ducados y 6 reales. En la declaración especifican incluso el modo: 600 ducados repartidos en un censal de 200 ducados más 400 ducados al contado, del Síndico y de los frailes de la Provincia de Cantabria, en Octubre de 1598, y tras la incorporación del convento de San Francisco a la Provincia de Burgos los 111 ducados y 6 reales restantes, a razón de 50 ducados del Síndico, 512 reales del Contador y 15 ducados del Secretario.

De lo expuesto se deduce que el convento debe aún al artista en la fecha mencionada 638 ducados y 5 reales, los cuales promete pagar el Síndico en 7 plazos: 600 ducados en 6 plazos de 100 ducados cada uno, a fines del mes de marzo de los 6 años que siguen al de 1603, y los 38 ducados y 5 reales restantes a fines de marzo de 1610.

Ambrosio de Bengoechea, disconforme con la declaración precedente, ante notario y testigos puntualiza que no ha cobrado del todo el censal de 200 ducados más arriba citado y que en el retablo ha hecho «hobras... fuera del concierto», que se le deben...

Si Bengoechea se encarga de esculpir el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Pamplona, su policromía corre a cargo de otro gran artista vecino de la ciudad, Juan de Landa. La documentación pone en claro cómo en julio de 1603 «el dicho retablo... esta pintandose en poder de Joan de Landa, Rey de Armas deste Reyno...»⁴.

² He hallado un documento inédito sobre el pleito que Ambrosio de Bengoechea mantiene con los de Cascante por causa de la obra del retablo de la villa. Se trata de un poder fechado en Pamplona el 23 de julio de 1596, mediante el cual Bengoechea, en razón de una citación que le ha sido notificada a instancia de los primicieros de la iglesia parroquial de Cascante, nombra como procurador a Martín Oscáriz (*Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de Miguel de Burutáin, 1596, leg. 15).

³ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de Miguel de Burutáin, 1598, leg. 18, II.

⁴ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de Miguel de Burutáin, 1603, leg. 21.

Retablo de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Pamplona

La iglesia del convento de San Francisco de Pamplona no existe en la actualidad; según Madoz, ya en 1850 estaba totalmente derruida⁵. Tampoco existe el convento, levantado en el siglo XVI por orden de Carlos V para reemplazar a otro anterior⁶; destinado en el XIX a escuela de primeras letras y almudí (5), en 1905 se utiliza su solar para construir las hoy llamadas «Escuelas de San Francisco». Sin embargo el retablo no ha desaparecido. Parte de él se halla en la iglesia del pueblo navarro de Villanueva, en el valle de Arce, a 45,5 Kms. de Pamplona, adonde va a parar en 1857 procedente de la capital; documentación del Archivo parroquial recuerda que ese año se pagan «dos mil ochocientos ochenta reales vellon... por tres retablos...»⁷.

Desmontada la que sin duda era una obra de considerables proporciones, a juzgar por las características de lo conservado, a Villanueva de Arce llegan ciertos fragmentos los cuales, a modo de retablos, enmarcados por arquitecturas preparadas al efecto, pasan a ocupar el presbiterio y las dos capillas laterales de la parroquial de San Andrés; en el Libro de Cuentas consta el pago de «24 reales vellon para una licencia para *construir* tres retablos...»⁸.

En el presbiterio se alojan dentro de hornacinas, de las esculturas de bulto redondo del retablo primitivo, la titular de la Virgen con el Niño y las de dos santos franciscanos, San Buenaventura y San Diego de Alcalá, mientras que en las capillas lo hacen, en dos cajas, otras tantas escenas en relieve representando la «Muerte de San Francisco» y la «Visión del carro de fuego». Llamen especialmente la atención, junto el valor expresivo de estas escenas, la belleza y el tamaño, superior al natural, de las figuras de la Virgen y el Niño. Son ambas fuertes, potentes, de rostros serenos que obedecen a un mismo modelo. La Virgen, envuelta en amplios ropajes, adelanta su pierna derecha y con los brazos sujeta al Niño sentado a horcajadas sobre su cadera. El musculado cuerpo de Jesús evidencia la fecha en que es esculpido. Lo mismo puede decirse de las telas o el cabello; aquéllas, movidas y de profundos pliegues en el manto de María, manifiestan una preocupación por el claroscuro; el cabello, ondulado o ensortijado, se agrupa en amplios mechones que no son sino otra buena excusa para estudiar luces y sombras. Resultan visibles en el grupo los «movimientos opuestos»; al rostro pleno de serenidad de María se opone un cuerpo que acusa el esfuerzo de sostener el del Hijo; a la calma de la túnica, la violencia del manto...

Las esculturas de bulto completo de San Buenaventura y de San Diego de Alcalá presentan análogos caracteres: Profundos pliegues en unas telas abundantes que caen describiendo curvas y contracurvas; rostros apenas

⁵ P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1846-50, t. XII, p. 635.

⁶ J. J. MARTINENA RUIZ, *La Pamplona de los Burgos y su evolución urbana. Siglos XII-XVI*, Pamplona, 1974, p. 239.

⁷ *Archivo de la Parroquial de Villanueva de Arce*, Libro de Cuentas, 1857, 12.

⁸ *Archivo de la Parroquial de Villanueva de Arce*, Libro de Cuentas, 1857, 11.

diferenciados por el cabello, voluminoso en San Buenaventura; si acaso, un gesto de mayor humildad en San Diego de Alcalá. Los atributos se representan cuidadosamente; San Buenaventura, como Doctor, muestra, con la maqueta de una iglesia, el libro y la pluma. San Diego de Alcalá viste el hábito franciscano de los legos, es decir, simple túnica, escapulario y cordón, y además del rosario en la mano lleva unas rosas en el escapulario-delantal, aludiendo así a su caridad con los pobres y recordando cómo en cierta ocasión, según cuentan, los mendrugos de pan que iba a repartir se le convirtieron en flores.

En líneas diagonales paralelas que determinan varios planos, están agrupadas las figuras componentes de la escena de la «Muerte de San Francisco». Para realizar su trabajo, el escultor se deja guiar por la *Leyenda Mayor* de San Buenaventura: «... EL Altísimo... fijó su mirada en Francisco... con tal efusión de benignidad y condescendencia, que... los puso como luz de los creyentes... En verdad, Francisco,....irradiando claros fulgores con el brillo rutilante de su vida y doctrina...»⁹. «...al término de su vida quiso salir desnudo de este mundo. Y a los hermanos que le asistían les mandó por obediencia de caridad... le dejasen yacer desnudo sobre la tierra...»¹⁰. «Acercándose, por fin, el momento de su tránsito... bendijo a todos los hermanos tanto presentes como ausentes»¹¹.

En efecto, la luz parece partir del cuerpo desnudo del santo quien, en incómoda postura, ligeramente incorporado, bendice a sus compañeros; un ángel cierra este conjunto estructurado en dos zonas, a derecha e izquierda del espectador; en la zona derecha, mucho más libre por más espiritual, rematada con figuras pintadas de querubines y ángeles portadores de palmas, el escorzo de un mueble cubierto por una tela cuidadosamente plegada arrastra a la contemplación de algo bien traducido en las miradas y en los expresivos gestos de sus protagonistas; el recurso de la superposición de planos sirve para separar en profundidad, en la zona izquierda, a un abigarrado grupo de frailes obligados a adoptar posturas forzadas con vistas a asegurar su perfecto encaje en el marco correspondiente. Escorzos, amaramiento en las actitudes y, como en el bulto redondo, formas fuertes, musculadas y ropajes amplios de profundos pliegues, son las notas características de este relieve, en el cual, por otra parte, el plano ocupado, la postura adoptada o la incidencia de la luz «retratan» mejor a los representados que sus cabezas, definidas, a la falta de unos rasgos concretos, por una mayor o menor redondez y por la ausencia o presencia, a veces acusada, del cabello.

También son dos las zonas que fundamentalmente componen la escena de la «Visión del carro de fuego»; al sistema de la superposición de planos acompaña el de la, ahora en vertical, superposición de zonas. Los gestos de las manos, las miradas o la expresión de los rostros de los frailes escalonados en la zona inferior consiguen que el espectador se sienta inevitable-

⁹ SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, pról., 1: *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, BAC, Madrid, 1978, p. 380.

¹⁰ SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, 14, 4: *San Francisco de Asís Escritos*, p. 470.

¹¹ SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, 14, 5: *San Francisco de Asís. Escritos*, p.

1



2



3





Villanueva de Arce (Navarra). Iglesia parroquial. Muerte de San Francisco, por Ambrosio de Bengoechea.



Villanueva de Arce (Navarra). Iglesia parroquial. Visión del Carro de Fuego, por Ambrosio de Bengoechea.

mente atraído por el motivo esencial desarrollado en la superior. Al igual que en los otros fragmentos del retablo, hay formas fuertes, telas abundantes plegadas para jugar con luces y sombras, escorzos, violentas posturas... Pero hay sobre todo contrastes, buscados por expresivos: Mucha más libertad espacial en la zona «de cielo» que en la inferior; actitudes congeladas, aquí, frente al movimiento ardiente, real y circular de allí, determinante incluso de la posición de las cabezas de los testigos del suceso. («Mientras moraban los hermanos en el referido lugar, un día de sábado se fue el santo varón a Asís para predicar —según su costumbre— el domingo por la mañana en la iglesia catedral. Pernoctaba, como otras veces —entregado a la oración—, en un tugurio sito en el huerto de los canónigos. De pronto, a eso de media noche sucedió que, estando corporalmente ausente de sus hijos —algunos de los cuales descansaban y otros perseveraban en oración—, penetró por la puerta de la casa un carro de fuego de admirable resplandor que dió tres vueltas a lo largo de la estancia... Quedaron atónitos los que estaban en vela, se despertaron llenos de terror los dormidos; y todos ellos percibieron la claridad... Comprendieron... que había sido el mismo santo Padre-ausente en el cuerpo, pero presente en el espíritu... el que les había sido mostrado por el Señor en el luminoso carro de fuego, irradiando fulgores celestiales e inflamado por virtud divina en un fuego ardiente, para que... caminasen tras las huellas de aquel que, cual otro Elías, había sido constituido por Dios en carro y auriga de varones espirituales...»¹².—AFRICA BERMEJO BARASOAIN

EL TALLER DE TORO EN ASTURIAS (OBRAS Y DOCUMENTOS DEL ESCULTOR JUAN DUCETE DIEZ)*

Desde fines del siglo XVIII, se sabía que «el famoso Juan de Uzeta» había trazado y realizado, en 1612, el primer *Monumento* de Semana Santa de la catedral de Oviedo. La noticia, publicada por el padre Risco en el tomo trigésimo noveno de la *España Sagrada* (tercero y último de los dedicados a

470.

¹² SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, 4, 4: *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 400.

* Quiero agradecer al Sr. d. Emilio Marcos Vallauré las útiles indicaciones que dieron cuerpo a este trabajo y en último término, la feliz identificación del enigmático «Juan de Uceta». Asimismo, estamos en deuda con el fotógrafo Alonso, y con el delineante d. José L. Seoane Moro, autor del esquema del de Salas.

Siglas: ACO.: Archivo de la catedral de Oviedo. AHP.: Archivo Histórico Provincial (Oviedo). AHPZa.: Archivo Histórico Provincial de Zamora.