

conocidos, como Giulio Romano, los hermanos Giovanfrancesco y Luca Penni, Perin del Vaga, etc, sino de otros de los que se tenía sospecha de su intervención, como Beccafumi, o los españoles Alonso Berruguete y Pedro Machuca y que, gracias a un minucioso estudio formal, ahora se confirma. Para la historia del arte español es importante destacar además la colaboración de Berruguete no sólo en los frescos, sino en la decoración de estucos de la bóveda central.

Por último, la cuarta parte se dedica a analizar la fortuna del monumento, que desde sus inicios fue muy reproducido mediante grabados y glosado por muchos artistas posteriores, siendo la copia que en el siglo XVIII mandó realizar en San Petersburgo Catalina II uno de los ejemplos más espectaculares.

En definitiva, se nos ofrece un cuidado y riguroso estudio fruto del trabajo acumulado de muchos años que cumple con creces sus expectativas.- Irune FIZ FUERTES, Universidad de Valladolid.

GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento, Gobierno de Navarra y Fundación Arte Hispánico, s. l., 2008, 245 pp., ils. en color.*

Había pasado ya mucho tiempo desde la aparición de la monografía de Camón Aznar (*El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona, 1943) y de la valoración que hizo Weise (*Die Plastik der Renaissance und des Frübarock in Nördischen Spanien, II: Die Romanisten*, 1959) del componente romanista en la escultura de la zona donde estuvo activo Juan de Anchieta (ca. 1533-1588). Había que despejar algunas incógnitas acerca de la recepción del acentuado componente miguelangelesco que informaba las formas expresivas del escultor. Además, se habían producido avances en el conocimiento de ciertas piezas suyas, bien por las campañas sistemáticas de estudio del patrimonio artístico existente en las tierras navarras donde trabajó (los diversos volúmenes del *Catálogo Monumental de Navarra*, dirigidos también por García Gainza), bien por las aproximaciones a que han dado pie las restauraciones de algunas obras (retablo de Añorbe, 1995; capilla Zaporta en la Seo de Zaragoza, 2004) o, finalmente, por la publicación del hallazgo de nuevos datos documentales, consecuencia de la investigación llevada a cabo en diversos lugares y con distintas perspectivas. Tras su Tesis Doctoral, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta* (Pamplona, 1969), de amplia repercusión, que abrió un camino definitivo para la investigación sobre la plástica norteña del Manierismo romanista, y tras los numerosos estudios publicados sobre Anchieta y sobre la escultura renacentista en Navarra, nadie mejor que la profesora García Gainza para actualizar la biografía artística de Anchieta, el único escultor cuyos niveles de creatividad y de intensidad expresiva le permitían ocupar el vacío producido por la desaparición de los grandes maestros de las esculturas castellana y aragonesa del Renacimiento.

El libro se divide en dos partes. La primera se refiere al marco en el que se desarrolló la actividad de Anchieta. Comienza con su propia peripecia vital, desde sus orígenes en Azpeitia hasta su fin en Pamplona, pasando por tierras castellano-leonesas y

aragonesas. De vital importancia para la formación de su estilo fue el aprendizaje en el foco vallisoletano, ya sea el plenamente documentado con el riosecano Miguel Martínez, ya sea el sugerido también a través de los documentos y propuesto anteriormente como hipótesis, pero plenamente demostrado ahora por la autora a partir de un detenido análisis formal, junto a Gaspar Becerra y Juan de Juni. De este modo, identifica la participación de Anchieta en el retablo mayor de la catedral de Astorga, mucho mayor de lo que se creía hasta el momento, y le atribuye el relieve de la *Asunción* en el retablo de la Antigua en Valladolid. La Contrarreforma determinó la producción del escultor, tanto por el ambiente religioso imperante como por la condición de los comitentes de sus obras y la naturaleza de éstas. Anchieta acertó a visualizar eficazmente la claridad del mensaje que quería transmitir la jerarquía católica y a despertar la emoción devocional del fiel mediante la rotundidad de sus volúmenes y la fuerza de sus caracterizaciones, compatibles éstas con la belleza clásica de sus Vírgenes, la gravedad serena de los Crucificados (el de la catedral de Pamplona justificaría por sí solo la valoración historiográfica que posee el escultor) y la gracia entrañable de las figuras infantiles. Una de las grandes aportaciones de esta publicación y que renueva definitivamente la aproximación a Anchieta es la identificación de las numerosas fuentes italianas de su arte, lo que se explica sobre todo por su contacto con Becerra en Astorga. Ya se sabía de los numerosos dibujos que el baezano había traído con él desde Roma, pero el cotejo de la obra de Anchieta con las fuentes gráficas que se conservan en diversos museos otorga mayor dimensión aún al papel desempeñado por esta vía en la difusión del modelo romanista. Aún así, resulta extraordinaria la capacidad de Anchieta para asumir, a través de una fuente indirecta, de un modo tan profundo la valoración del desnudo, la exaltación de la potencia muscular, la expresión a través del movimiento de cuerpos y ropajes, y tantas otras referencias al arte italiano que denotan sus esculturas. Entre éstas se imponen dos *leit motiv*, el *Moisés* de Miguel Ángel y la *Asunción* de la capilla Della Rovere en la *Trinità dei Monte* de Roma. Consecuencia de la experiencia astorgana de Anchieta es también el nuevo modelo de retablo, en el que se impone el marco arquitectónico para los encasamientos y se usan los órdenes con los nuevos criterios manieristas.

La segunda parte del libro se dedica al seguimiento de la obra de Anchieta, compuesta fundamentalmente por grandes retablos, en los que la Reforma católica encontró su medio de expresión más adecuado. El examen de las obras e intervenciones se agrupa por zonas, lo que en su mayor parte se corresponde con la ordenación cronológica de la actividad del artista. El arranque castellano-leonés culmina con su participación en el retablo de Santa Clara de Briviesca. A continuación, Anchieta compatibiliza una actividad en el País Vasco, de la que sobresale el retablo de Zumaya, con su trabajo en Aragón, donde deja obras maestras (retablo Zaporta, de la Trinidad en la Catedral de Jaca) realizadas al modo aragonés en lo que se refiere al material pétreo utilizado, revelando una dimensión nueva de su capacidad. Las grandes máquinas para los altares mayores de iglesias parroquiales en Navarra (Cáteda, Añorbe, Aoiz, Obanos, Tafalla) dominan los años durante los cuales funcionó su taller en Pamplona. De todo ello, con la perspectiva de su sabia experiencia, García Gainza analiza trazas, iconografías, modelos, composiciones y técnicas. El libro termina con el colofón de las últimas obras de Anchieta

en Burgos y la Rioja, y con la extensión de su influencia por las tierras en las que trabajó.- María José REDONDO CANTERA, Universidad de Valladolid.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Fuentes Documentales para el Arte Barroco en la Provincia de León. Ensambladores, Escultores y Pintores*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, León, 2008, 607 pp., 78 ils.

Este estudio del profesor Fernando Llamazares Rodríguez, centrado en el apartado de fuentes documentales de arte barroco en la provincia de León, dedicado a ensambladores, escultores y pintores ofrece una aportación de especial importancia para un mejor conocimiento del arte barroco, no sólo como a primera vista pudiera parecer para la actual provincia leonesa, sino que, teniendo en cuenta los antiguos límites geográficos de las diócesis de León y de Astorga se incluyen, también, un buen número de enclaves de las comunidades gallega, castellano-leonesa y cántabra. Como el autor afirma, es necesario tener presentes las divisiones diocesanas de antaño, para así, de este modo, no perder la perspectiva histórica a la hora de encarar los diversos estudios histórico-artísticos de esta demarcación.

Todo el aparato documental que aquí se aporta hace referencia íntegramente al ámbito religioso, por lo que se hace, por tanto, totalmente imprescindible el incidir sobre estos aspectos relacionados con las dos diócesis. En la mayor parte de las ocasiones serán los propios prelados los que deberán de aprobar las obras que habían de realizar los artistas y no pocas también serán ellos quienes ejerzan una labor de mecenazgo artístico.

Hasta quinientos setenta y tres documentos, de diversa índole, se recogen en esta obra, en los que se van desarrollando el entorno familiar del artista y su modo de vida; su vivienda, con el taller incorporado a la misma; sus relaciones de amistad y profesionales; los procesos de aprendizaje hasta alcanzar la maestría; su vinculación y compromiso religioso, fundamentalmente con la pertenencia a diversas cofradías con diferentes fines devocionales y sociales; su actividad laboral, recogida principalmente por los diversos contratos, con todo el aparato legal preceptivo de condiciones de obra, trazas, pagos, fianzas o subastas; y, por último, al final de toda una vida de intenso trabajo y como colofón a la misma, las escrituras testamentarias, a veces con adiciones de codicilos, los inventarios de bienes y almonedas.

Pero en este libro no solamente hay una precisa transcripción de una larga serie documental, sino que ésta queda precedida por un amplio y serio aparato crítico, donde el autor desmenuza y analiza con rigor científico, de buen especialista, todo el entramado que configura tanta documentación. El autor, apoyándose en el valor que poseen las fuentes, y en la aproximación al concepto de Historia del Arte, como “ciencia que se ocupa del hecho artístico”, afirma que necesariamente ésta deberá de tener su fundamento en unas fuentes concretas, de tal modo que el indispensable conocimiento y el buen dominio de las mismas, valorándolas justamente e interpretándolas con un modo preciso y exacto serán claves fundamentales para el historiador del Arte.