

## UNA NUEVA OBRA DE LA MANO DE JUAN DE ANCHIETA EN NAVARRA. LA TALLA DE SANTA CATALINA DE AZCONA

### A NEW WORK BY JUAN DE ANCHIETA IN NAVARRA. THE CARVING OF SANTA CATALINA DE AZCONA

#### RESUMEN

Desvelados los veinte años oscuros de la vida de Juan de Anchieta como aprendiz y oficial en Castilla en el magnífico libro de Vasallo Toranzo, el catálogo de su obra madura solo se ha ampliado en este siglo con alguna atribución concreta, principalmente en Aragón y País Vasco. Su producción en Navarra, su tierra de adopción, que parecía completada, se enriquece ahora con esta propuesta de atribución razonada de una talla de santa Catalina de Alejandría, antigua titular de la iglesia rural de Ciriza, hoy en la parroquia de Azcona.

#### PALABRAS CLAVE

Romanismo; Juan de Anchieta; santa Catalina; Andrés López del Valle; manierismo; talla; policromía.

#### ABSTRACT

Having revealed the twenty obscure years of Juan de Anchieta's life as an apprentice and officer in Castile in the magnificent book by Vasallo Toranzo, the catalogue of his mature work has only been expanded in this century with a few specific attributions, mainly in Aragon and the Basque Country. His production in Navarre, his land of adoption, which seemed to have been completed, is now enriched with this proposal for a reasoned attribution of a carving of Saint Catherine of Alexandria, the former patron saint of the rural church of Ciriza, now in the parish of Azcona.

#### KEYWORDS

Romanism; Juan de Anchieta; Saint Catherine; Andrés López del Valle; Mannerism; carving; polychromy.

**PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI**

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

[pedroluis.echeverria@ehu.eus](mailto:pedroluis.echeverria@ehu.eus)

Recibido: 27/09/2023 Aceptado: 27/11/2023

<https://doi.org/10.36443/sarmental.64>

Al ingresar en la iglesia parroquial de San Martín de Azcona (Yerri), vemos dispuesta sobre una peana en el muro del segundo tramo del lado del evangelio junto al coro, una hermosa talla romanista de santa Catalina que, pese a su extraordinaria calidad y por estar descontextualizada, ha permanecido en el anonimato. En este estudio reconstructivo la atribuimos a Juan de Anchieta, no solo por su ilustre comitente, el abad de la iglesia de Ciriza, Andrés López del Valle, quien ese mismo año de 1588, como albacea del obispo Pedro de la Fuente, le había encargado el retablo de Moneo, sino por las “firmas” de estilo y la alta calidad técnica de esta matrona romanista, que delatan la mano inconfundible del guipuzcoano, “un escultor típico del Renacimiento y su arte cien por cien italianizante, romano por más señas, sin mezcla ni contaminación alguna”. (García Gainza 2008, 17) (fig. 1).



**Fig. 1.** Juan de Anchieta. Santa Catalina de Alejandría, detalle, 1588.  
Parroquia de Azcona. Foto del autor.

### LA ERMITA DE SANTA CATALINA DE CIRIZA ANTES DE SU RESTAURACIÓN. LA IMAGEN EN SU TABERNÁCULO

Su destino original fue el presbiterio de la ermita de su advocación, que fuera parroquia del despoblado de Ciriza y luego abadía rural, en un término facero entre Azcona, a cuya iglesia estaba unida, y Arizaleta. Es un templo tardorrománico construido en dos fases entre las dos últimas décadas del siglo XII y la primera del XIII. En la primera se construyó el ábside y la mayor parte del muro meridional (fig. 2). Toda la escultura está concentrada en los canecillos y capiteles del ábside y es obra singular en este ámbito rural por la intervención de maestros del taller de San Miguel de Estella-Irache (Fernández-Ladreda. 2002, 351-54). En cuanto a su datación más precisa, Martínez de Aguirre (2010, 183) ha propuesto para las iglesias con esculturas de este taller una fecha posterior a 1172, año de la rúbrica de una bula de Alejandro III para tomar bajo su protección al monasterio de Irache, en la que se hace mención expresa que la iglesia monástica con su ábside y canecillos estaba ya edificada.

En el estudio más completo con el que contamos sobre la historia de esta ermita, Tarsicio de Azcona hace una documentada revisión, siguiendo los libros de cuentas, de su vinculación a la parroquia de Azcona entre los siglos XVII y XIX. Tras la presentación de dos informes de 1984 que denunciaban su penoso estado y amenaza de ruina, disecciona las gestiones y la tramitación que llevaron a su restauración por Príncipe de Viana en 1988 (Azcona 2011, 315-22). Previamente, se trasladó la talla de su titular a la parroquia



**Fig. 2.** Ermita de Santa Catalina de Ciriza. Azcona.  
Interior. Estado actual. Foto del autor.

de Azcona, donde en un principio se depositó en el sotocoro para, una vez restaurada en 1996, colocarse sobre una peana realizada al efecto, en su actual ubicación.

Afortunadamente, había sido fotografiada en su ermita en 1981, en el tabernáculo manierista con una inscripción que la albergaba, dispuesto sobre la primitiva ara románica que, lamentablemente, no ha llegado a nuestros días (fig. 3). Dos años después, se incluyó esta imagen romanista y se transcribió la leyenda en el Catálogo monumental de Navarra, publicándose la citada fotografía (García Gainza et al. 1983, 687-88, lám. 729). Con este documento gráfico y gracias a una réplica exacta del armario, que se guarda bajo el coro de la ermita<sup>1</sup>, sabemos que adoptaba la forma de “tabernáculo” o “nicho” de madera, rematado en frontón y abierto por puertas, a modo de tríptico, dorado y estofado. Su función era tener la imagen velada y desvelarla según la función litúrgica (Fernández Gracia 2017, 22-3)<sup>2</sup>. En las



**Fig. 3.** Ermita de Santa Catalina de Ciriza. Azcona. Interior con pinturas, tabernáculo e imagen en 1981. Foto: Arzobispado de Pamplona y Tudela.

puertas había hornacinas simuladas, seguramente con santos pintados y el donante genuflexo en la situada a la derecha de la santa. En la parte inferior de la del lado izquierdo, se podía leer la siguiente inscripción conmemorativa en letras capitales: “ESTA OBRA SE / MANDÓ HAZER, SIENDO ABBAD DES / TA YGLE(SIA) ANDR/ÉS LOPEZ DEL VALLE / MAYOR(DO)MO QV(E) FVE DEL / R(EVERENDISI)MO SEÑOR DON PEDRO / DE LA FUENTE, O(BIS)PO / DE PAMPLONA / EN ESTE AÑO/DE 1588”. Este es el único dato documental que poseemos sobre la imagen, que ha resultado fundamental para esta atribución.

En otras dos fotografías de ese mismo año, realizadas por el delegado de Arte Sacro don Jesús Omeñana, con antelación a los informes diocesano y municipal de 1984 sobre el amenazador estado de la ermita, se observa el citado tabernáculo con Santa Catalina y todo el interior del templo pintado con aparejos fingidos (fig. 4). Sabemos que en el siglo



**Fig. 4.** Tabernáculo con Santa Catalina en su ermita en 1981. Foto: Arzobispado de Pamplona y Tudela.

<sup>1</sup> Fue realizado por un carpintero de Azcona para sustituir al tabernáculo original, que estaba muy deteriorado. Sus dimensiones idénticas, son 182 cm. de alto por 66 de ancho (con las puertas cerradas) y 35 de fondo. La hornacina donde se alojaba la talla es menor y tiene 121 cm. de altura por 52 de anchura. La fidelidad de esta réplica es tal que incluso trasladó al relieve el estofado del banco con una cartela correiforme entre guirnaldas de frutos. La pintura de las puertas ha sido sustituida por una decoración con racimos de uvas y hojas de parra, tan abundantes en la zona y presentes en los retablos churriguerescos locales.

<sup>2</sup> Sobre la función escenográfica de estos tabernáculos, cajas o arcas, como los del Puy de Estella o Roncesvalles, con apertura y cierre de puertas o corrimiento de cortinas trata más extensamente Fernández Gracia, siendo

especialmente interesante para el caso que nos ocupa por la cercanía de su fecha, la descripción que se hace de este ceremonial en una visita de 1590 a la colegiata.

XVI hubo que rehacer el muro norte con sillarejo, momento en que se construyó un contrafuerte para su contrarresto, tras lo se debió pinclar todo el interior para unificar el espacio. Aunque se aprecian grandes desconchaduras, podemos reconstruir y describir la interesante pinceladura renacentista de aparejos fingidos que revestía el templo medieval, que acogió a esta talla de Anchieta, gracias a un reportaje fotográfico que el mismo autor hizo en 1982, dejando para un futuro estudio una valoración más extensa.

Así la bóveda de horno del ábside, la del tramo recto del presbiterio y el arco triunfal fueron recubiertos con despiece de ladrillo perfilado y realzado. Los arcos de la ventana románica aparecían pintados con despiece de sillar. La bóveda de cañón apuntada estaba recorrida en el primer tramo por un elegante y bien trazado almohadillado de inglete, en tanto que en el tramo más próximo al coro se fingía un artesonado de casetones con florones (fig. 5). Con estos falsos aparejos se modulaba el espacio medieval y se transformaba



Fig. 5. Ermita de Santa Catalina de Ciriza. Azcona. Bóveda con casetones y almohadillado en 1982. Foto: Arzobispado de Pamplona y Tudela.

en renacentista, en una renovación que fue práctica habitual en las pequeñas iglesias rurales, como aún se advierte bajo los encalados en Olejua o Mendilibarri o excepcionalmente a la vista en la ermita de Arquijas en Zúñiga. Aunque los paramentos parecían desnudos, hemos podido apreciar en el lado del evangelio, junto al arco triunfal, el arranque de un almohadillado. Los únicos fragmentos pictóricos que quedan en este interior desnudo se localizan en el ábside a ambos lados del altar y son obra tardogótica de comienzos del siglo XVI, identificándose un barco en el lado del evangelio, en tanto que la pintura de la epístola, que mostraba a santa Catalina con los brazos abiertos, se ha perdido, siendo todavía visibles la cruz y la torre.

### EL FECUNDO AÑO DE 1588

El largo siglo XVI hispano, que contempla un rico y variado panorama estilístico, tiene en la retabística navarra una fecha de referencia, que es la de 1588, año de la muerte de Juan de Anchieta (García Gainza 2008, 31-4). A lo largo de ese año fallecerían otros maestros relevantes del Manierismo, como los pintores Paolo Caliari “el Veronés” y Alonso Sánchez Coello, o escultores como Juan Bautista Vázquez el Viejo o Pedro López de Gámiz, que lo hizo unos días antes que el maestro de Azpeitia, su oficial más cualificado en Briviesca. Otros dos grandes escultores manieristas contemporáneos, Esteban Jordán y Pompeo Leoni, le sobrevivirían diez y veinte años respectivamente. El último año de la vida del escultor guipuzcoano, fallecido en Pamplona el 30 de noviembre de 1588, registra una intensa actividad, comprometiéndose a ejecutar nuevas obras en los primeros meses, algunas de las cuales llevará a buen término (Obanos y Moneo), las más dejará inconclusas (Tolosa y Tafalla) y otras no llegará siquiera a iniciar (Sotés).

El 6 de marzo de 1588, Andrés López del Valle, siendo beneficiado de Los Arcos, y como albacea del prelado Pedro de Lafuente, firmaba en Pamplona con Anchieta el contrato para ejecutar el banco y sotabanco del retablo de la capilla funeraria que se estaba construyendo en el lado de la epístola de la iglesia de Moneo, su lugar de nacimiento en Burgos. Esta obra debía ser ejecutada “conforme a la traza que dexó echa el dicho obispo” por la suma de 250 ducados (Andrés 1977, 438-43). No debe distar mucho el encargo de la talla de Santa Catalina de Ciriza, que bien pudo ser realizada en su taller de la calle Navarrería de Pamplona. El 20 de marzo se protocolizaba el contrato del retablo mayor y sagrario de la iglesia de Santa María de Tolosa, según la traza elaborada por el propio maestro y con la condición de que las imágenes fueran de su mano. A su muerte, tan solo había comenzado el sagrario, que fue concluido por su viuda Ana de Aguirre con la intervención de sus oficiales, quedando anulada la citada escritura (Insausti 1956, 397-400). El 4 de abril de este mismo año, Juan Fernández de Vallejo contrataba, con un poder del maestro guipuzcoano y en su nombre, los retablos colaterales de la Virgen del Rosario y Santa Catalina de Sotés (La Rioja), especificándose que las cuatro imágenes de bulto de la Virgen con el Niño,

Inmaculada, Santa Catalina y la Magdalena se debían ejecutar en el mismo pueblo “de mano del dicho Juan de Anchieta”, añadiendo al final que “si nó reduçiere el dicho Juan de Anchieta las quatro figuras siendo vivo, zese la dicha obra y paga...”, no pudiéndose cumplir a la postre esta escritura (Ramírez 1986, 153-54).

### EL PATRONAZGO DE ANDRÉS LÓPEZ DEL VALLE

Por la inscripción conmemorativa del tabernáculo, fechada en 1588, sabemos que el donante de esta talla fue Andrés López del Valle que figura como abad de esta iglesia rural y que fuera mayordomo de don Pedro de la Fuente, obispo de Pamplona, fallecido el año anterior. Ambos clérigos eran naturales de Moneo, localidad de las Merindades de Burgos, cercana a Medina de Pomar, a cuyo municipio pertenece en la actualidad. Sus destinos estuvieron unidos a lo largo de toda su vida, pues al ser designado La Fuente para la sede iruñesa por Gregorio XIII en 1578, se rodeó para los diferentes cargos y dignidades de familiares y amigos castellanos en un flagrante caso de nepotismo masivo (Goñi 1985, 436-46), proponiéndole como su mayordomo, cargo que ejerció durante nueve años hasta la muerte del obispo.

Al igual que los otros clérigos, Andrés López del Valle (1532-1588) acumuló beneficios y prebendas como canciller provisional, arcipreste de Val de Aibar y beneficiado de la iglesia de Santa María en la villa castellana de Los Arcos (Goñi 1985, 439, 495, 543 y 545-546). Fue asimismo abad de la iglesia rural de Santa Catalina de Ciriza, en un término facero entre Arizaleta y Azcona, lo que le facultaba para el cobro de los frutos decimales de las uvas. En el testamento del obispo de 12 de agosto de 1587 fue nombrado su heredero universal y albacea, junto a su vicario Juan García de Villanueva. Cumpliendo la voluntad del prelado, su deudor Diego Martínez de Losa, alguacil de infantería y agente de guerra del Reino de Navarra, vendió a nuestro mayordomo el 19 de abril de 1588 unas casas, corrales y heredades en la villa de Moneo por la suma de 152.694 maravedís<sup>3</sup>. Fallecido antes de agosto de ese año, el fiel mayordomo fue enterrado junto al obispo en su capilla de patronato en 1590.

No podemos deslindar la figura de este clérigo de la de su mentor don Pedro de la Fuente (1532-1587), mitrado contrarreformista, legislador y reformador quien, realizó una visita pastoral por toda la diócesis y convocó un sínodo en 1586. Sabemos que tenía redactados y ordenados todos los decretos en sintonía con las disposiciones del Concilio de Trento y lo acordado en otras diócesis. Pese a que este no llegó a celebrarse, se puede afirmar que fue el verdadero ideólogo y autor de las Constituciones Sinodales, que en 1591 serían compiladas, moderándolas, por su sucesor Bernardo de Rojas y Sandoval (Goñi, 1985,

480-510 y 562-64). Efectivamente, revisados en el libro III, los títulos *De reliquiis et veneratione Sanctorum* y *De Ecclesiis aedificandis*, comprobamos que prácticamente todos los capítulos remiten a textos del obispo burgalés<sup>4</sup>.

Al igual que había hecho su predecesor don Antonio Manrique de Valencia, quien en 1577 le había encomendado el retablo de la Sala Capitular del monasterio de Las Huelgas, Pedro de la Fuente, en su condición de fabriero de la catedral de Burgos, encomendó en 1578 a Juan de Anchieta para el retablo mayor la realización del grupo de la Asunción de la Virgen y, a continuación, el de la Coronación, si bien este último no ha podido ser confirmado documentalmente (Barrón 1996, 16-7), contratando en 1588, por deseos de este mismo prelado, el citado retablo de la iglesia parroquial de Moneo (Burgos).

### ELOGIO DE LA MANO DE ANCHIETA

Con expresiones como “estimamos de la mano”, “son obras indudables” o “delatan la mano”, atribuimos la autoría de piezas destacadas a maestros con una manera y estilemas bien definidos, que en el caso de Juan de Anchieta eran ya reconocidos y elogiados por sus contemporáneos. La clara filiación miguelangelesca y la comparación con obras famosas y bien documentadas del artista vasco, ha permitido ya en este siglo la puesta al día de su producción con obras de atribución incuestionable, como el Cristo de los Artistas de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza (1570-1572), con el esquema y rasgos de los Crucificados anchietanos, como los de la catedral de Pamplona o Tafalla (Ansón 2007, 336-39), o el San Onofre de alabastro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en relación con el Moisés romano o el Padre Eterno de la Trinidad de Jaca (Arias 2015, 164-65). La mayor contribución al conocimiento del artista y su obra es, sin duda, el libro de Vasallo Toranzo sobre los años formativos y como oficial (1551-1571), en el que, junto a la definitiva confirmación documental de la intervención de Juan de Anchieta en el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, añade la asignación de las mejores tallas y relieves del taller burebano de Gámiz, en los retablos de Santa Clara, Santa Casilda y Vileña (Vasallo 2012). Además, inicia un camino inexplorado, con las atribuciones de imágenes de Cristo, la Virgen, apóstoles y santos en retablos vallisoletanos y palentinos en los que intervino,

<sup>4</sup> Así, fueron redactados por La Fuente los decretos sobre el control de retablos, imágenes e historias sagradas y la especificación del procedimiento, ordenando que “se hagan de vulto o tabla, doradas y estofadas”. Le corresponden también los referidos al marco legal con la fiscalización de todas las etapas de la producción artística en aras a la ortodoxia, el decoro y la economía de las iglesias. Estableció como requisito imprescindible para la realización de cualquier obra de más de 30 ducados, la licencia del obispo o de su provisor. En otro de los mandatos se disponía que no se hiciera contrato con un oficial que no fuera de la especialidad o que este pudiera traspasarla a otro que no fuera afín. En el mismo sentido, manda que la figura del veedor de obras del obispado solo pueda supervisar obras de su arte y especialidad y, en el desempeño de su cargo, no pueda tomar obras por su cuenta.

<sup>3</sup> Archivo Real y General de Navarra. [AGN], Protocolos Notariales. Tafalla. Gabriel Eguillor, 1588, s/f.

siempre en relación con sus antecedentes formativos y comparándolas con sus obras maduras que ejecutaría en Navarra y Aragón.

Solo en los contratos de los más singulares maestros del Renacimiento se solía incluir una cláusula que les obligaba a ejecutar personalmente las pinturas o esculturas principales, anteponiéndola a las referidas a aspectos técnicos, estilísticos o iconográficos, con expresiones como *per la mano di maestro Raffaello*, o *dalle mani divine di Michelangelo* (Vasari). En Navarra y su periferia, dos artistas gozaron de este privilegio de manera habitual en el siglo XVI, el imaginero rafaesco fray Juan de Beauves, cuyo nombre siempre aparece en la documentación en la condición expresa de muchos retablos, en los que las tallas debían ser “de mano de Peti Joan, el frayre” (Echeverría y Fernández 1991, 166) y el escultor miguelangelesco Juan de Anchieta. Sirva como ejemplo el convenio para los retablos colaterales de Sotés (La Rioja) por Juan Fernández de Vallejo, donde se especificaba que las cuatro imágenes de bulto se debían ejecutar in situ “reduçidas de mano del dicho Juan de Anchieta”, cesando la obra si falleciere el escultor<sup>5</sup>. Su memoria y su *maniera* siguieron vigentes tras su muerte entre sus discípulos, como se comprueba en la tasación del retablo mayor de Cascante, obra de Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea, que llevaron a cabo en 1598 Pedro de Arbuló, Juan Fernández de Vallejo, Diego de Marquina y Esteban de Velasco. De aquí resaltamos la elocuente declaración sobre el relieve de la Santa Cena, historia que “está hecha por modelo de Juan de Ancheta, esçelente maestro y que fuerça del harte y preçeto del movimiento echa, y en ella dos figuras que hacen hacto con movimiento, muy conforme a los preçetos del harte, pues con el se le da espíritu a la figura que de si no le tiene y así declaramos no ser la historia mal echa”<sup>6</sup>. Finalmente, en la escritura para el retablo del Santo Cristo del Miserere de Tafalla de 1600 se justifica su realización para acoger “el Cristo que está hecho de mano de Ancheta en la iglesia de Santa María” (Cabezudo 1957, 428, lám. V).

### LA TALLA ROMANISTA DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

Como corresponde a las disposiciones tridentinas de la sesión XXV sobre las imágenes sagradas, la talla de esta santa mártir, que debió encargar en 1588 el que fuera mayordomo del obispo La Fuente a Juan de Anchieta, se presenta como un ejemplo a imitar en defensa de la fe verdadera y la virginidad. Es una joven de gran belleza idealizada con cabellos dorados, a la que se representa triunfante con la corona de princesa y la palma del martirio. Siguiendo la estética miguelangelesca de trasfondo neoplatónico,

se efigia como una figura monumental, en la que se equipara la fortaleza física a la categoría moral (fig. 6).



Fig. 6. Juan de Anchieta. Santa Catalina de Alejandría, 1588, Parroquia de Azcona. Foto del autor.

<sup>5</sup> RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., Ob. cit., p. 154.

<sup>6</sup> AGN. Procesos. Sign. 1990. Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro contra los primicieros de la iglesia de Cascante sobre el pago de 300 ducados por la obra del retablo mayor.

Se dispone erguida y frontal como la joven que se enfrentó con gran firmeza al emperador romano y a los cincuenta filósofos paganos. En ese arte de las contraposiciones se representa aquí una psicomaquia entre el bien, representado por la santa y el mal, encarnado por Maximino (algunas veces llamado Majencio), retorcido como escabel a sus pies, que va coronado y muestra rasgos duros y piel cetrina. Pese la dudosa historicidad de su hagiografía, recogida en la Leyenda Dorada, se seguirá representando en la Contrarreforma por el arraigo de su culto con los atributos de su martirio para facilitar su identificación entre los fieles iletrados de zonas rurales, como se constata en Tierra Estella, donde gozaba de gran devoción. Será el mercedario Juan Interián de Ayala, gran teólogo y tratadista, quien a fines del siglo XVIII justificará esta iconografía polémica pero aceptada<sup>7</sup>.

Su tipo físico y actitud se atienen en todo al decoro contrarreformista, con una joven Catalina, identificada a simple vista por los atributos de su martirio. Presenta un tamaño menor al natural con una altura de algo más de un metro y un canon manierista, denominado por Juan de Arfe como “proporción quintupla”, de diez rostros, dos de anchura de hombros y microcefalia. El maestro guipuzcoano dota de movimiento a una escultura aparentemente en reposo, mediante el contraposto miguelangelesco de origen clásico, adelantando la pierna izquierda con la que pisa al emperador. Esta postura se completa con la estudiada oposición que se establece entre el brazo derecho levantado para sujetar la espada y la mano izquierda que sostiene la palma apoyada en la rueda. Así pues, nos hallamos ante un bloque frontal de líneas cerradas, del que tan solo sobresale el brazo derecho. Es una disposición repetida en muchas estatuas romanas como las de una Dama (siglo I d. C.) del Museo del Prado o la diosa Juno (s. II d. C.) del Museo del Louvre. Su esquema compositivo lo vemos ya definido en un temprano grabado renacentista de esta misma santa de Nicoletto Rosex da Modena, en el que tan solo falta la figura del emperador sometido a los pies. Presenta coincidencias también en su disposición con algunas estatuas manieristas en mármol, como la santa Catalina de Alejandría de Christóforo Solari del Metropolitan Museum de Nueva York, fechada entre 1514 y 1524 (fig. 7).

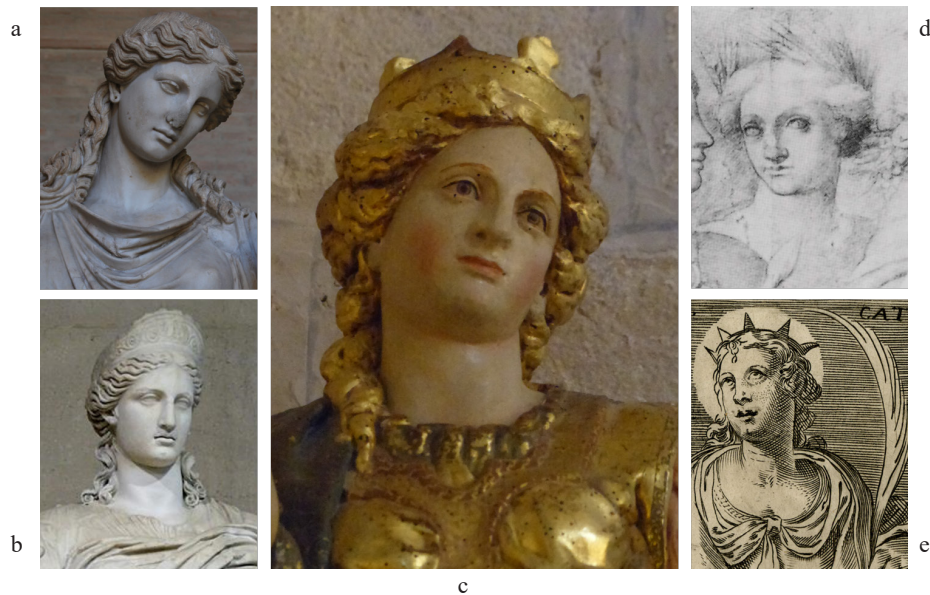
<sup>7</sup> En su famoso tratado de *El Pintor Cristiano*, t. II, libro VIII, cap. V, 453, señala que “Los hechos e historia de la celeberrima Virgen y Mártir Santa Catalina, es una de las cosas más oscuras en las narraciones Eclesiásticas. Pero no por eso, se ha de omitir el modo de pintar, o de esculpir su Imagen, debiéndose observar en primer lugar, el pintarla con aquella rueda, o máquina armada con pequeñas navajas, para despedazar cruelmente el cuerpo de la Santa Virgen; porque si nó, apenas habría quien conociese ser esta la Imagen de Santa Catalina, y no pensase que era la de otra Santa”. Es también cosa muy común, y recibida el representar echada a sus pies la cabeza de su mismo padre: no que por esto se signifique Maxencio Emperador Romano, como observó muy bien un diligente Escritor de estas materias; sino, o ya su propio padre, o bien Maximino, o qualquier otro tirano”.



**Fig. 7.** a. Nicoletto Rosex da Modena. *Santa Catalina de Alejandría*, c. 1510. Metropolitan Museum. New York CCO 1.O;  
 b. Juan de Anchieta. *Santa Catalina*. Parroquia de Azcona. Foto del autor;  
 c. Christóforo Solari. *Santa Catalina de Alejandría*, 1514-24. Metropolitan Museum. New York CCO 1.O.

Responde al tipo de imágenes anchietanas de mirada celestial, como las ha calificado Vasallo Toranzo, con gesto ensimismado de ensoñación, de antecedentes junianos, muy utilizado en representaciones femeninas de la Virgen y santas (Vasallo 2012, 225-28). Nos hallamos ante una matrona clásica romana que presenta una cabeza redondeada e inclinada a su izquierda en característica torsión, a partir de un potente cuello. Su rostro, dividido en tres partes, tiene como módulo una nariz recta que continúa la línea de su frente lisa y confiere a esta imagen su perfil heleno, completado con un mentón corto y cuadrado y una boca pequeña de labios apretados. Enmarca su cara la típica cabellera en forma de casquete peinada hacia atrás con raya en medio y gruesos mechones ondulados, cayendo una guedeja sobre el hombro derecho. Esta cabeza nos remite en última instancia a las copias romanas de diosas griegas del periodo clásico y helenístico, como Venus de

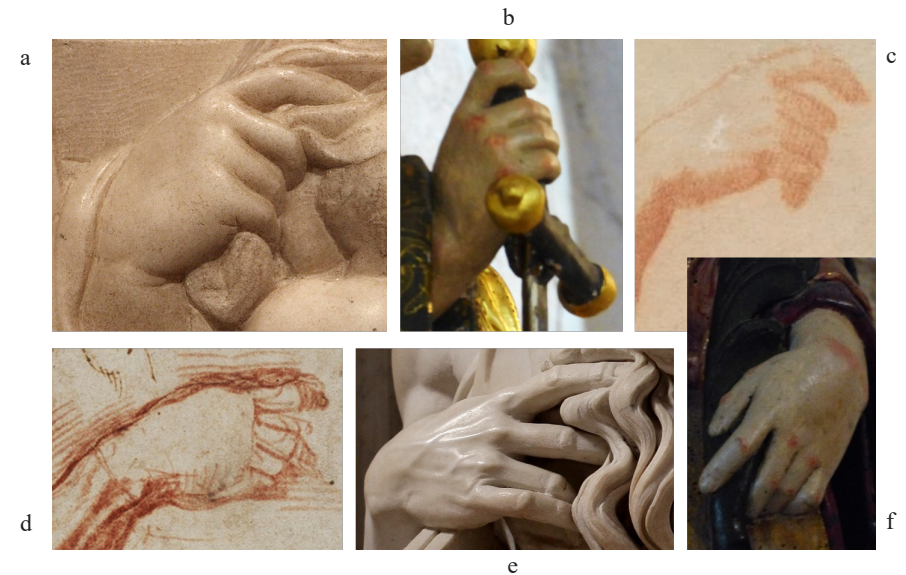
Milo, Irene con Pluto de la Gliptoteca de Munich o Juno del Museo del Louvre. En los tres bustos relicario de santas de Las Huelgas es donde Juan de Anchieta nos muestra sus mejores prototipos femeninos inspirados en la Antigüedad clásica (García Gainza 2008, 215-17). Estos rostros se repiten también en obras manieristas, como el cartón fragmentario de Diana y Ceres, realizado en 1564 por Gaspar Becerra, para la Asamblea de dioses de la Torre Nueva del Alcázar de Madrid, o el cercano grabado de Santa Catalina, obra juvenil de Agostino Carracci, con influencias de Cornelis Cort (fig. 8).



**Fig. 8.** a. Irene con Pluto. Copia romana de Cefisodoto, s. IV a. C. Detalle. Glyptothek München. Foto: Marcus Cyron CC BY-SA.  
b. Juno. Detalle. Museo del Louvre. Paris. CC BY 3.0.  
c. Santa Catalina. Detalle. Parroquia de Azcona. Foto del autor.  
d. Gaspar Becerra. Diana y Ceres, 1565. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Diccionario Interactivo Ceán Bermúdez. CC BY-SA 3.0  
e. Agostino Carracci. Santa Catalina de Alejandría, c. 1581. British Museum. Londres. CC BY-NC-SA 4.0.

Así se combina un rostro firme, pero femenino y espiritual, con un cuerpo robusto más andrógino, intentando conciliar en clave neoplatónica la fortaleza física con la virtud de la santa representada. Este lenguaje retórico nos retrata no solo a una joven hermosa, sino a una mujer enérgica de profundas convicciones cristianas. La monumentalidad de esta

figura se resalta mediante los pliegues “naturales”, blandos y curvos de las piezas que componen su vestuario, y que crean contrastados efectos de claroscuro. Denotan una vez más la utilización previa de modelos de barro, yeso y cera, que sabemos poseía el maestro nacido en Urrestilla, barrio de Azpeitia (Tarifa 2011, 182-90). Las manos de la santa son grandes, pero de factura delicada, constituyendo un buen medio de expresión y otro de los estilemas que definen las piezas salidas de su gubia. En ellas trasladó gestos característicos de Miguel Ángel, que se repiten entre sus seguidores, como la diestra que sujeta la empuñadura de la espada, con el índice doblado y separado (mano derecha de la Virgen de la Escalera, o en la mano izquierda del David, que porta la honda); B. Bandinelli, rival a la vez que imitador del genio, lo repite en dibujos, como los de un hombre desnudo sentado o un hombre vestido de época. La otra mano que, posada sobre la rueda, sostiene la palma muestra los dedos índice y corazón en forma de V, la vemos en varias sanguinas con estudios parciales de manos o en la mano izquierda del Moisés que se mesa la barba (fig. 9).



**Fig. 9.** a. Lenguaje de las manos. Miguel Ángel. Madona de la Escalera, c. 1491. Foto: Sailko CC BY 3.0.

- b. Juan de Anchieta. Santa Catalina. Parroquia de Azcona. Foto del autor.  
c. Baccio Bandinelli. Hombre desnudo sentado, 1510-20. National Gallery of Victoria. Melbourne.  
d. Miguel Ángel. Dibujos anatómicos. Detalle, 1511. Teylers Museum. Haarlem. CC BY-SA 4.0.  
e. Miguel Ángel. Moisés, 1513-15. Tumba de Julio II. San Pietro in Vincoli. Roma. Foto: Jörg Bittner Unna. CC BY 3.0.  
f. Juan de Anchieta. Santa Catalina. Parroquia de Azcona. Foto del autor.



Como es habitual en la santa y en esta época, su indumentaria la componen tres piezas superpuestas, la túnica talar, una sobretúnica más corta y sin mangas con ceñidor, y el manto asimétrico, que cubre su hombro derecho, envolviendo el brazo que sujeta la espada, en tanto que el otro lado queda descubierto. El cuello de la sobretúnica muestra el característico fruncido o plisado con ribeteado en forma de abanico, que deriva del de la *Pietà* del Vaticano de Miguel Ángel, pudiéndose poner en relación también con las lechuguillas de la época de Felipe II. Constituye una de las firmas del estilo de Anchieta, pues se repite en las túnicas de la Virgen con el Niño de Las Huelgas, Asunción del retablo mayor catedral de Burgos y varias imágenes marianas de Añorbe, Cáseda, Aoiz, Recoletas de Pamplona, Obanos y Navarrete.

Otro complemento femenino que aparece aquí es el ceñidor a modo de corpiño de cuero ajustado con aberturas para los pechos, que deriva en última instancia del *strophium* o tiras que llevaban las matronas romanas para realzar el busto. Lleva esta especie de faja una mujer de medio cuerpo sentada, dibujada por Miguel Ángel en 1525, que se guarda en el Museo Británico. Podemos ver ceñidores similares en algunas tallas vallisoletanas de su maestro Juan de Juni, como la Magdalena, procedente del monasterio de San Benito, del Museo Nacional de Escultura, o la Inmaculada de la capilla de los Benavente de Medina de Rioseco, y de Gaspar Becerra, como la Magdalena de la catedral de León o en el retablo de Astorga. Está presente en muchas obras del guipuzcoano como la Virgen de los Remedios del Museo Diocesano de Valladolid, Santa Casilda del Milagro de las Rosas en su retablo en el monasterio de Santa Clara de Briviesca, el busto relicario de santa Águeda del monasterio de Las Huelgas, la Prudencia de la portada de la capilla de la Trinidad en la catedral de Jaca o la Asunción y Virgen con el Niño del retablo mayor de Cáseda. Por su condición noble se le solía distinguir, como sucede en esta talla, con una corona de princesa, pese a no ser de sangre real.

Los atributos que la distinguen son los instrumentos de su martirio, la media rueda con cuchillas y la espada con la que el verdugo la decapitó, como correspondía a su condición noble. El arriaz de esta se convierte en la cruz y en el testimonio de la fe por la que la santa dio su vida, y el filo de la espada en metáfora de la profundidad de su palabra. Sujeta con su diestra una espada ropera hispana de hoja recta y alargada, empuñadura anillada y pomo ovalado con botón, y guarda recta, cuyos brazos se rematan asimismo por pomos esféricos con botón. Elemento específico de la hagiografía de Catalina es la enorme rueda de molino dentada, que ya identificaba a la santa en el Juicio Final de la Sixtina, simplificación iconográfica habitual del artefacto mandado diseñar por el emperador, según refiere Vorágine, con cuatro ruedas repletas de sierras y clavos. Asimismo, porta el atributo genérico de la palma de la victoria que llevan los mártires.

Imprescindible para la exaltación de esta santa es el triunfo sobre su perseguidor Maximino, cuyo busto coronado aparece a sus pies bajo la rueda. Como en otras psicomaquias similares, Anchieta estableció contraposiciones radicales entre la belleza y serenidad de la joven virgen y la disposición retorcida del emperador pagano, cuyo rostro airado muestra fiera, simbolizando la victoria del cristianismo sobre el paganismo (fig. 10).



Fig. 10. Juan de Anchieta. Santa Catalina de Alejandría, 1588. Emperador Maximino, Parroquia de Azcona. Foto del autor.

### POLICROMÍA DEL NATURAL

Revaloriza los perfiles de la talla, una policromía “del natural” (Echeverría 1992, 26-7; Bartolomé 2002, 186-90) coetánea que, afortunadamente, se ha conservado sin haber recibido alguna de las habituales renovaciones posteriores al dictado de las modas. Además, fue bien restaurada en 1996-97, poco antes de colocarse en su actual destino. Es obra algo temprana para adjudicar su autoría a Juan de Landa, que será más adelante el dorador y

pintor de obras de Anchieta como los retablos de Añorbe y Tafalla, una vez fallecido el escultor vasco. No obstante, tenemos constancia documental de que ya estofaba imágenes en 1590, sienta todavía oficial al servicio de Pedro de Alzo y Oscáriz. En cualquier caso, esta imagen policromada constituye un buen ejemplo de obra contrarreformista híbrida (Echeverría 1990, 236-38).

El dorado bruñido recubre varias zonas como el cabello de Catalina, las coronas de la santa y Maximino, la sobretúnica, los pomos de la empuñadura de la espada y la rueda dentada, aunque esta última está muy desgastada. El excesivo fulgor del oro de la sobretúnica nos hace extrañar las lacas o corlas que lo tamizaban. A la corona se ha añadido una flor de lis. Potencian definitivamente el antagonismo entre la mártir cristiana y su verdugo la encarnación a pulimento clara con frescores de bermellón en las mejillas de la joven, frente a la mate de Maximino. Completan esta contraposición los cabellos dorados de la mujer con la cabellera rizada castaña del emperador. La santa va descalza. La palma esta pintada de color verde.



**Fig. 11.** Esgrafiados y estofados de la indumentaria de Santa Catalina. Parroquia de Azcona. Fotos del autor.

Las prendas sobrepuestas que componen la indumentaria de Catalina se diferencian por el color, la técnica y las labores (fig. 11). En la túnica se imita un brocado mediante el fondo rajado, que imita hilo de oro y una aguada a punta de pincel de color rosado con rameados, cogollos y “brutescos” que salen de los tallos, como un niño sobre el brazo y una figura con pechos, junto a la espada en la parte inferior. La sobretúnica está revestida por un dorado bruñido sin labores, a excepción de la amplia cenefa con motivos vegetales esgrafiados. El corpiño de cuero con los bordes rojizos se distingue asimismo con esgrafiados. El manto es de color azul, aunque la azurita se ha oscurecido y muestra, sobre fondo rajado, grandes tallos esgrafiados, visibles en el lateral suspendido al levantar el brazo derecho. Se asemejan a los del manto de la Virgen con el Niño del convento de agustinas Recoletas de Pamplona, obra de Anchieta, que ha conservado su policromía original. El emperador se distingue con una retícula geométrica que contiene motivos vegetales, asimismo esgrafiados.

### SANTAS ANCHIETANAS, HERENCIA Y OTRAS VERSIONES

Entre los prototipos iconográficos femeninos creados por Anchieta, se constata un predominio abrumador de la Asunción y las Madonas, con las que hemos establecido comparaciones, pero también realizó otras santas y alegorías de virtudes. Adoptan un esquema muy semejante al bulto de Azcona otras tallas que había ejecutado el maestro con antelación, en las que vemos gran afinidad en rostro, torsión, contraposición de brazos, prendas sobrepuestas y cuello en abanico, como la Magdalena del ático del retablo mayor de Zumaya o la santa Águeda del tercer cuerpo del retablo mayor de Cáseda. Entre las santas recostadas en óvalos del primer cuerpo del retablo de Aoiz identificamos a santa Catalina de Alejandría.

La devoción a la santa de Alejandría estuvo muy extendida en Navarra, como lo demuestran las siete parroquias, 22 ermitas y 10 cofradías a ella dedicadas y su protagonismo como titular de casi medio centenar de retablos, en su mayor parte romanistas<sup>8</sup>. Esta talla, que ahora presentamos como obra del genial escultor, es la primera que se le atribuye en Tierra Estella, merindad que cuenta con un número elevado de imágenes de santa Catalina de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, salidas de talleres de la ciudad del Ega para presidir retablos colaterales en Arróniz, Mañeru, Cárcar, Garisoain o Villatuerta. De los talleres romanistas de Pamplona y periféricos, salieron diversos bultos y altorrelieves de esta santa para retablos como los de Elio, Latasa de Imoz, Ardanaz de Egüés, Orcoyen, Paternáin, o Legasa, que aún se conservan.

<sup>8</sup> Ricardo Fernández, “Santa Catalina y su fiesta en Pamplona y Tudela: “prevente de pan y harina”. En Patrimonio e identidad, 58, *Diario de Navarra*, 20 de noviembre de 2021, n° 39.219.

Siguiendo modelos de su maestro, Ambrosio de Bengoechea nos ha dejado en el retablo mayor de Villanueva de Aézcoa unas santas vírgenes emparejadas en el banco y a santa Catalina de pie, identificada por un rótulo en la peana, que repite el tipo anchietano, incluidos el rostro, ceñidor y cuello fruncido y el emperador a sus pies, si bien ha modificado la espada perdida, que se disponía hacia arriba, y ha sustituido la palma por un libro. Ejecutada por el escultor de Tolosa Jerónimo de Larrea y Goizueta en 1609 la talla titular del retablo guipuzcoano de Lizarza (Bartolomé y Calvo 2019, 202), repite el esquema y atributos, como el modo de sujetar la espada y la palma y la disposición de la rueda dentada y el emperador romano a los pies. Bien entrado el siglo XVII, todavía se mantiene esa exitosa iconografía en algunas tallas naturalistas de la santa de Alejandría, como las titulares de los retablos de su advocación en Cirauqui y la catedral de Pamplona, donde tenía su sede la histórica cofradía de Santa Catalina (Morales 2006, 393-410).

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Ordax, Salvador. 1977. “El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43 (1977), 437-444.
- Ansón Navarro, Arturo. 2007. *El entorno del convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística, siglos XIII al XX*. Zaragoza: Elazar ediciones.
- Arias Martínez, Manuel. “San Onofre”. 2015. En MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. Museo Nacional de Escultura: colección, 164-165.
- Azcona, Tarsicio de. 2011. *Azcona. el pueblo, su parroquia y sus ermitas*. Pamplona: Lamiñarra.
- Barrón García, Aurelio. 1996. “Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 66, 16-17.
- Bartolomé García, Fernando R. 2002. *La policromía barroca en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Bartolomé García, Fernando R. y Calvo García, Laura. 2019. *El retablo mayor de Santa Catalina de Lizarza (Gipuzkoa)*. Bilbao: Servicio de publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- Cabezudo Astráin, José. 1957. “Iglesia de Santa María de Tafalla”. *Príncipe de Viana*, 67-68: 421-450.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis y Fernández Gracia, Ricardo. 1991. “El imaginero fray Juan de Beauves”, *Príncipe de Viana*, 12: 161-170.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. 1990. *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. 1992. *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de Arte Español, 48. Madrid: Historia 16.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2017. “A modo de prólogo: algunas reflexiones sobre la transformación de las imágenes marianas y su escenificación para el culto”. En *En montes y valles. Santuarios en Tierra Estella*, coord. Felones Borrás, R., 12-27. Estella: Cofradía de Nuestra Señora del Puy de Estella, cofradía de Nuestra Señora de Codés y cofradía de San Gregorio Ostiense.

- Fernández-Ladreda, Clara. 2002. “El último tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. Escultura monumental”. En *El arte románico en Navarra*, dir. Fernández-Ladreda, Clara, Martínez de Aguirre, Javier y Martínez Álava, Carlos. José, 319-402. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- García Gainza, María Concepción (dir.), Heredia Moreno, María Carmen, Rivas Carmona, Jesús y Orbe Sivatte, Mercedes. 1983. *Catálogo monumental de Navarra*. t. II\*\*. Merindad de Estella. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- García Gainza, María Concepción. 2008. *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Goñi Gaztambide, José. 1985. *Historia de los obispos de Pamplona*. T. IV. Siglo XVI, Pamplona: Eunsa.
- Insausti, Sebastián. 1956. “El retablo mayor de Santa María de Tolosa”. *Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 4: 397-407.
- Martínez de Aguirre, Javier. 2010. “En torno a la escultura tardorrománica en Navarra: una revisión documental”. En *Mittelalterkirche Bauskulptur in Frankreich und Spanien- La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, 179-196. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana.
- Morales Solchaga, Eduardo. 2006. “La cofradía de Santa Catalina de la catedral de Pamplona”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1: 393-410.
- Ramírez Martínez, José Manuel. 1986. “Los colaterales de Sotés”. En *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, 3, 153-168. Zaragoza: Colegio Universitario de La Rioja.
- Tarifa Castilla, M<sup>a</sup> J. 2011. “Los modelos y figuras del escultor romanista Juan de Anchieta”. En Fernández Gracia, R. (coord.), *Pvlchrvm Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, dir. Fernández Gracia, Ricardo, 782-790. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra.
- Vasallo Toranzo, L. 2012. *Juan de Anchieta. aprendiz y oficial de escultura en castilla (1551-1571)*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid, 2012.