

## **Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la Catedral de Pamplona**

**Jesús Criado Mainar**  
**Universidad de Zaragoza**

### **Resumen**

El antiguo retablo mayor (hacia 1597-1600) de la catedral de Pamplona es una pieza excepcional debida al patronazgo del obispo don Antonio Zapata y Mendoza que representa la respuesta de la escultura navarra a los nuevos postulados desarrollados en este campo en el monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Los artistas seleccionados, el escultor Pedro González de San Pedro y el ensamblador Domingo Bidarte, realizaron una lectura en clave romanista del *Octauo diseño* (1589) que ilustra el proyecto de Juan de Herrera para el retablo mayor (1579-1592) del panteón regio que, sin duda, satisfizo las expectativas del comitente a pesar de que se alejaba de los rígidos criterios vitruvianos en que el arquitecto de Felipe II había fundamentado el diseño del Escorial y, por extensión, del retablo mayor de su basílica.

### **Abstract**

The old main altarpiece (circa 1597-1600) of the cathedral of Pamplona is an exceptional piece of the patronage of the bishop “don Antonio Zapata y Mendoza”. This altarpiece is a response of the Navarre sculpture to the new sculpture developed in the monastery of “San Lorenzo el Real del Escorial”. The selected artist, the sculptor “Pedro González de San Pedro” and the assembler “Domingo Bidarte” carry out in a special way, called “romanismo”, the “Octauo diseño”(1589) that illustrates the project of “Juan de Herrera” for the main altarpiece (1579-1592) of El Escorial. The project of “El Escorial” liked Felipe II thought it was far from the rigid criteria his architect had for the Escorial’s design.

El antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona [fig. nº 1], retirado de su emplazamiento original durante las reformas efectuadas en el templo en 1940<sup>1</sup>, fue reinstalado en 1954 en la iglesia parroquial de San Miguel de la misma ciudad, un edificio de nueva erección y formas clasicistas que desde el origen se concibió para albergar dicha máquina escultórica y en el que luce en todo su esplendor<sup>2</sup>. Obra capital de la escultura navarra y aún española de finales del siglo XVI, la pieza ha merecido ya varios estudios pero, por desgracia, la información documental sobre su proceso de realización es muy escasa y hasta ahora se limitaba a tres menciones indirectas junto a una cuarta vinculada a su ejecución material que, no obstante, ya en su momento permitieron exhumar los nombres de los principales artistas implicados en el proyecto: el escultor Pedro González de San Pedro, el ensamblador Domingo Bidarte y el pintor Juan Claver. A ellos aún habría que añadir el del platero José Velázquez de Medrano, quien se cree intervino en calidad de tracista.

Esta sucinta información tiene un contrapunto feliz en la mucho más copiosa correspondiente al promotor, el obispo Antonio Zapata y Mendoza, un gran prelado imbuido del espíritu de renovación auspiciado por la Contrarreforma que llegaría a recibir la púrpura cardenalicia en 1604. Muy bien situado en la corte, gozó de la confianza de Felipe II y sus sucesores, y con frecuencia habría de compaginar las responsabilidades religiosas con las políticas<sup>3</sup>. Fue él quien impulsó y costeó el conjunto que nos ocupa durante su corta estancia al frente de la sede de San Fermín entre los años 1596 y 1600.

El archivero calagurritano Manuel de Lecuona desvelaría el primer dato al dar a conocer en 1945 un memorial fechado en 1601 relativo al encargo del desaparecido retablo mayor de la catedral de Calahorra, en el que se recomendaba la adjudicación del nuevo proyecto al escultor Pedro González (doc. 1580-1608, †1608), el mismo a quien el obispo Zapata, con motivo de la ejecución del retablo de Pamplona en fecha ligeramente anterior, había juzgado el oficial que *más a propósito y más bien lo podía hacer*<sup>4</sup>. Los canónigos riojanos siguieron idéntico criterio y confiaron la materialización del suyo a este artífice, que ya había finalizado el primer cuerpo para 1602; a pesar de ello, hasta 1606 no se le encomendó su prosecución, falleciendo en 1608 sin dar cumplimiento al trabajo<sup>5</sup>.

Poco después, en 1948, el también archivero José Ramón Castro aportaba la segunda referencia, espigada entre los folios del proceso abierto a raíz de la adjudicación de la sillería coral de la parroquia de Sesma, que los comiten-

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “La restauración de la postguerra”, en *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>o</sup> Omeñaca*, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1, 2006, pp. 299-307, espec. p. 306, y p. 318, fig. nº 7.

<sup>2</sup> GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C. (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. V\*\*\* Merindad de Pamplona. Pamplona. Índices generales de la obra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1997, pp. 217-218.

<sup>3</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., “Zapata, Antonio”, en ALDEA VAQUERO, Q., *et alii* (dirs.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, Instituto “Enrique Flórez”, t. IV, 1975, pp. 2.802-2.805.

<sup>4</sup> LECUONA, M. DE, “El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra”, *Príncipe de Viana*, XVIII, 1945, p. 30.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 30-35.

tes habían cedido en 1598 a Domingo Bidarte (doc. 1590-1632) con la mediación del prelado pamplonés y que los estellese Juan y Bernabé Imberto recusaron a finales de dicho año por estimar que no se había seguido el procedimiento concursal acostumbrado en Navarra. En febrero de 1599 la corte eclesiástica autorizaba la rúbrica del oportuno contrato con Bidarte, *quien ha entendido en la obra del retablo desta madre iglesia* [de Pamplona], sin suspender las acciones procesales. En 1603, cuando las sillas estaban ya concluidas y listas para su colocación, se abrieron nuevas diligencias al considerar que el gasto efectuado era excesivo; por entonces, Pedro de Eraul, beneficiado de la parroquia de Sesma, declaró que las sillas *se dieron a hazer a Domingo de Bidarte por una carta que scriuio el señor don Antonio Çapata, obispo que entonces era deste obispado, por la qual les pedia se diesen las dichas sillas al dicho Domingo de Bidarte*<sup>6</sup>. Ya en fecha anterior Tomás Biurrún había atribuido su autoría a este maestro<sup>7</sup>.

Para finalizar, cuando en agosto de 1600 se decidió renovar el retablo de la capilla real del templo catedralicio, en un momento en el que la nueva y flamante máquina de la capilla mayor seguramente había sido ya erigida en su plaza, el proyecto se confió a Domingo Bidarte y Juan Claver (act. 1599-1630), *maestros y oficiales que han entendido en el retablo de la dicha capilla mayor*, conforme a los contenidos de la capitulación y una traza anexa. Según José Ramón Castro<sup>8</sup>, para la materialización del retablo titular pamplonés Pedro González contó con la ayuda de Juan de Angulo, un enigmático escultor del que nada más sabemos y a quien, en justicia, no hemos podido localizar en ninguno de los documentos asociados a la empresa.

La concesión de la traza de nuestro retablo al platero José Velázquez de Medrano (doc. 1588-1622) carece por el momento de respaldo documental riguroso y la formuló por vez primera el estudioso navarro Tomás Biurrún<sup>9</sup>. En realidad, se viene fundamentando en el hecho de que este artífice realizó de forma simultánea unas lujosas andas de plata para transportar la custodia en la procesión del Corpus Christi –muy similares a las que había confeccionado poco antes (1594-1597) para la catedral<sup>10</sup> de Tarazona– que también costeó el obispo Antonio Zapata<sup>11</sup> y a las que se ha supuesto una instalación habi-

<sup>6</sup> CASTRO, J. R., “Escultores navarros [Domingo Bidarte]”, *Príncipe de Viana*, XXXIII, 1948, pp. 467-481. Citaremos por la reedición incluida en CASTRO, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”, 1949, pp. 143-147.

<sup>7</sup> BIURRÚN SÓTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 361-363.

<sup>8</sup> CASTRO, J. R., *Cuadernos...*, p. 148 y documento de las pp. 151-152.

<sup>9</sup> BIURRÚN SÓTIL, T., *La escultura religiosa...*, p. 362. La redacción del texto es en este punto imprecisa y algo confusa.

<sup>10</sup> HEREDIA MORENO, C., “El templete eucarístico de la catedral de Tarazona”, *Actas del II Coloquio de Arte Aragonés, Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, 1981, pp. 21-28. También ESTEBAN LORENTE, J. F., “José Velázquez de Medrano. Andas para custodia”, en M<sup>a</sup> I. Álvaro Zamora y G. M. Borrás Gualis (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo “Camón Aznar”, 1993, pp. 294-295. Más precisiones en CRIADO MAINAR, J., “Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608”, *Artigrama*, 16, 2001, pp. 355-363.

<sup>11</sup> GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C., y HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> C., *Orfebrería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, Eunsa, 1978, pp. 59-63; HEREDIA, M<sup>a</sup> C., “29. Templete eucarístico”, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1988, pp. 65-68.

tual en el compartimento central del banco del propio retablo catedralicio desde el momento de su ejecución<sup>12</sup>, a la manera de la *custodia grande* del retablo mayor (1579-1592) de la basílica de San Lorenzo del Escorial<sup>13</sup>.

A partir de este elenco de noticias y de un meticuloso análisis de la pieza, la profesora Concepción García Gainza ha efectuado las principales contribuciones al estudio de esta monumental máquina<sup>14</sup>.

### Nuevos datos sobre el proceso de contratación

Como ya se ha apuntado, hasta el momento apenas si se conocían datos directos sobre el proceso de contratación del nuevo retablo de la catedral de Pamplona. Ahora podemos señalar que para el 11 de julio de 1597 la empresa estaba ya en marcha, pues en esa fecha el escultor Pedro González de San Pedro, vecino de Cabredo y residente en Pamplona, encomendó la ejecución de su arquitectura al ensamblador Domingo Bidarte, vecino de Estella y asimismo residente en la capital navarra –doc. n.º 1–. El contrato notarial evidencia que el proyecto estaba bajo la responsabilidad de Pedro González sin que en ningún momento se llegue a mencionar el nombre del comitente. Aunque el documento señala que Bidarte trabajaría *conforme a la traza que le entregare* su colega, no aclara la autoría del diseño impidiendo ratificar o descartar la hipotética paternidad de José Velázquez sobre el mismo.

El ensamblador ultimaría su cometido en el plazo de once meses a contar de la fecha de la testificación del acuerdo y comenzaría a trabajar a finales de agosto o comienzos de septiembre<sup>15</sup>. Pedro González le proporcionaría *para hobrar y trabajar este semblaje... casa para donde abite y trabaje en esta ciudad comodamente durante los dichos onze meses*. También quedaba bajo

<sup>12</sup> GARCÍA GAINZA, C., “Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona”, *Lecturas de Historia del Arte*, III, 1992, p. 122; HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> C., “Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona”, en *Estudios sobre la catedral...*, p. 202.

<sup>13</sup> Elemento descrito expresamente en el contrato del retablo. La transcripción completa del documento en BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V, 1993, pp. 50-52, nota n.º 39.

<sup>14</sup> GARCÍA GAINZA, C., “El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona”, *De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide*, en *Scripta Theologica*, XVI, 1-2, 1984, pp. 579-589; GARCÍA GAINZA, C., “El retablo romanista”, *El retablo español, Imafronte*, 3-5, 1987-1989, pp. 96-98; GARCÍA GAINZA, C., “Actuaciones de un obispo ...”, pp. 109-124; GARCÍA GAINZA, C., “Manierismo”, *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, Gobierno de Navarra y Cabildo Metropolitano de Pamplona, 1994, t. II, pp. 22-28; GARCÍA GAINZA, C., “La escultura renacentista en Navarra y su área de influencia”, *Revisión del arte del Renacimiento, Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17, 1998, pp. 71-72; y GARCÍA GAINZA, C., “Escultura”, en R. Fernández Gracia (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 258-262.

<sup>15</sup> Al parecer, para entonces Domingo Bidarte aún no había ultimado su intervención en el retablo titular de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Cascante. De hecho, tan sólo cuatro días después, el 15-VII-1597, estaba en la ciudad la Ribera compareciendo en calidad de testigo en la solicitud que Ambrosio Bengoechea formuló al concejo pidiendo autorización para asentar su parte del mencionado conjunto (Archivo Municipal de Tudela, Sección de Protocolos Notariales [A.M.T.], Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1597, n.º 295).

su supervisión el aprovisionamiento de toda la madera requerida de roble, tilo y nogal. Como pago por sus manos, el escultor le satisfaría un total de 350 ducados.

Llama la atención que Domingo Bidarte sólo estuviera obligado a hacer los capiteles jónicos –los del orden del primer piso–, mientras que *los otros* –los corintios y compuestos de los órdenes que articulan el resto de los pisos– *los a de hazer el dicho Goncalez a su costa, y quedan a su cargo y no del dicho Domingo*; parece, pues, que nuestro artífice no podía acreditar unas grandes dotes como entallador y que su cualificación era en sentido estricto la de ensamblador. Más importante es señalar que entre sus responsabilidades se cita de modo expreso la de hacer *la alquitectura del relicario*<sup>16</sup> *del dicho retablo*, pues ello significa que, contrariamente a lo que se viene afirmando<sup>17</sup>, las andas de plata que José Velázquez hacía de forma simultánea y que se usaron por vez primera en la procesión del Corpus de 1598 no fueron concebidas para ocupar el compartimento central del banco<sup>18</sup>.

El pacto notarial no ofrece muchas más precisiones sobre este proyecto, que Domingo Bidarte ejecutaría *conforme al arte, y bien acabado y labrado, y preceptos de Viñola*, autoridad invocada con frecuencia creciente por la documentación desde los años noventa<sup>19</sup>, coincidiendo con la aparición de la primera edición hispana de esta obra romana en 1593 al cuidado del pintor de la corte filipina Patricio Caxés, a pesar de que ya circulaba entre los profesionales de la Península desde fechas anteriores<sup>20</sup>.

Pedro González adelantaría a Domingo Bidarte 114 ducados en metálico y éste ingresaría otros 34 más de una deuda que Miguel Ximénez, abad de Oco, había contraído con el escultor<sup>21</sup>. El ensamblador percibiría los 202

<sup>16</sup> Nombre con el que la documentación de la época identifica al sagrario tanto en Navarra –donde se usaron ambos términos– como en otras zonas cercanas. Así lo advierten para el caso burgalés BARRÓN GARCÍA, A. A., y POLO SÁNCHEZ, J. J., “Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo”, en RUIZ DE LA CANAL, M<sup>a</sup> D. y GARCÍA PAZOS, M., (eds.), *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, pp. 243 y 245.

<sup>17</sup> GARCÍA GAINZA, C., “Actuaciones de un obispo...”, p. 122; y HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> C., “Reflexiones sobre las andas...”, p. 202.

<sup>18</sup> El primitivo sagrario romanista debió ser desmantelado a raíz de la realización del nuevo expositor barroco, parcialmente conservado, que sufragó en 1769 el obispo Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, destinado a contener el sagrario de plata que había donado Gaspar de Miranda y Argaiz, su predecesor en la sede (FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Barroco”, en *La catedral de Pamplona...*, t. II, pp. 71-72).

<sup>19</sup> Idéntica voluntad se expresa en la capitulación rubricada en 1600 con Domingo Bidarte y Juan Claver para hacer el retablo de la capilla real de la catedral pamplonesa (CASTRO, J. R., *Cuadernos...*, pp. 151-152). En Aragón, el contrato firmado en 1600 con Pedro Martínez, Juan Miguel Orlens y Pedro Aramendía para completar el retablo titular de la catedral de Barbastro ordena que los capiteles *se hagan de ojas arpa-das, conforme lo ensaña Viñola, guardando su metodo* (MORTE GARCÍA, C., “Estudio histórico-artístico”, en *El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, pp. 136-138, doc. n<sup>o</sup> 9).

<sup>20</sup> Para Navarra resultan de interés las precisiones apuntadas por ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Arquitectura religiosa en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco”, en *Ibaiak eta Haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, San Sebastián, Etor, 1991, vol. 8, p. 176.

<sup>21</sup> La capilla mayor de la iglesia parroquial de San Millán de Oco alberga un retablo romanista que podría guardar vinculación con esta deuda. Véase GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C., (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. II\*\* Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga*, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1980, pp. 419-420.

ducados restantes sobre los frutos de la primicia de Olejua, a los que González de San Pedro tenía derecho *por raçon de un retablo que hizo en la parroquia del dicho lugar*, pieza que puede identificarse con el actual retablo mayor y por la que, en efecto, el maestro Domingo cobraba en 1604<sup>22</sup>. Según noticia aportada por Pedro Luís Echeverría, aún en 1599 el escultor de Cabredo concedía poder a su colega estellés para recibir distintas cantidades del prelado *en parte de pago de las echuras del retablo que estoy haziendo para la yglesia cathedral desta ciudad de Pamplona*<sup>23</sup>.

### Algunas reflexiones sobre el retablo catedralicio

Los nuevos datos que ofrecemos sobre el proceso constructivo del retablo de la catedral de Pamplona no permiten resolver todas las dudas que su estudio ha suscitado en los últimos años, en particular la de la presumible intervención en su diseño del *arquitecto de la plata*<sup>24</sup> José Velázquez de Medrano y lo que ello pudiera suponer para nuestra máquina de aproximación a la cultura arquitectónica vitruviana. En este sentido, es importante comenzar puntualizando que el vitruvianismo patente en los mejores trabajos de Velázquez es, en nuestra opinión, consecuencia de la lectura del *De varia commensvra-cion para la escvlpvtva y architectura* de Juan de Arfe y Villafañe<sup>25</sup> (Sevilla, 1585) antes que de un improbable conocimiento del ambiente escurialense<sup>26</sup>.

Seguimos sin saber cómo y en qué contexto se materializó el acuerdo entre el obispo don Antonio Zapata y Pedro González pero, tal y como apuntó Concepción García Gainza<sup>27</sup>, no es fácil vincular sin más la traza del retablo pamplonés a la producción del escultor de Cabredo. Profundamente imbuido de la cultura artística *romanista*<sup>28</sup> cultivada por su maestro Juan de Anchieta (doc. 1565-1588, †1588) en trabajos como el retablo (1581-1591) de Santa María de Tafalla, que el propio González de San Pedro ultimaría tras su muerte<sup>29</sup>, sus pro-

<sup>22</sup> Aunque no por haber tomado parte en el proyecto. Véase *ibidem*, pp. 426-427.

<sup>23</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 421.

<sup>24</sup> Extravagante denominación que se otorga a sí mismo en 1591 al contratar un báculo para el abad de Santa María de Fitero y que evidencia el conocimiento de la obra literaria del *escultor de Oro y Plata* Juan de Arfe y Villafañe, como argumenta convincentemente FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El túmulo de Felipe II en la catedral de Pamplona”, *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 459.

<sup>25</sup> En clave vitruviana interpretan el texto de Juan de Arfe los profesores MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., “Trattatistica teorica e vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento”, *Les traités d'architecture de la Renaissance*, París, Picard, 1988, pp. 311-312.

<sup>26</sup> Un planteamiento diferente del problema en HEREDIA, M<sup>a</sup> C., “29. Templete...”, p. 67.

<sup>27</sup> GARCÍA GAINZA, C., “Actuaciones de un obispo...”, p. 114.

<sup>28</sup> Es decir, del lenguaje de ascendente miguelangelesco y vigolesco que Gaspar Becerra introdujo en la Península a raíz de la realización del gran retablo titular (1558-1563) de la catedral de Astorga.

<sup>29</sup> CABEZUDO ASTRÁIN, J., “La obra de Anchieta en Tafalla”, *Príncipe de Viana*, XXXII, 1948, pp. 277-292; GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C. (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. III Merindad de Olite*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1985, pp. 460-464; GARCÍA GAINZA, C., “La obra de Juan de Anchieta en Navarra”, en *El arte en Navarra. 2. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al Arte Actual*, Pamplona, Diario de Navarra, 1995, pp. 329-330.

puestas derivan inequívocamente de las de aquél. Así, el desaparecido retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de la Asunción de Cascante<sup>30</sup>, cuya traza se elaboró combinando elementos de las soluciones aportadas por Ambrosio Bengoechea —el otro discípulo de Anchieta— y el propio Pedro González tras ser declarados ambos vencedores *ex-aequo* del concurso convocado para dirimir su adjudicación<sup>31</sup>, seguía con fidelidad la fórmula desarrollada por Anchieta en el retablo (1576-1581) de Santa María de Cáseda<sup>32</sup>.

Parece, pues, razonable considerar la hipótesis de que tanto Domingo Bidarte como Pedro González trabajaron sobre una traza elaborada por un tercer artista conocedor del retablo de la basílica escurialense o, mejor aún, a partir de la magnífica estampa que lo reproduce y que Pierre Perret grabó sobre los dibujos de Juan de Herrera. Editada en 1589 e identificada como *Octauo diseño*, de acuerdo con la inscripción que luce representa la *Ortographia del retablo que esta en la capilla maior de S. Lorentio el Real del Escorial*<sup>33</sup> [fig. nº 2].

La profesora Concepción García Gainza ha subrayado las notables coincidencias de concepto y organización existentes entre ambas piezas, justificándolas en la voluntad del comitente de que el nuevo retablo catedralicio se ajustara al realizado a instancias de Felipe II en el panteón regio<sup>34</sup>, incluido el privilegiado tratamiento que allí se concede al expositor eucarístico. Resulta, en efecto, innegable que el retablo pamplonés reitera su organización en cuatro pisos, la articulación vertical en cinco huecos o *claros*<sup>35</sup> de los dos inferiores subrayando la calle central con el propósito de magnificar el papel del tabernáculo [fig. nº 3], y la disposición escalonada de los dos últimos, respectivamente de tres y una sola casa. Por si aún quedara alguna duda, esta traza no se documenta en otros retablos navarros del momento.

Sin embargo, la lectura en clave estrictamente arquitectónica del retablo de Pamplona pone de manifiesto un evidente desinterés a la hora de aplicar la norma vitruviana que con tanto mimo había observado Juan de Herrera en

<sup>30</sup> Destruído por un incendio en 1940. Se conoce una fotografía de conjunto, de mala calidad, publicada por FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Pamplona, Asociación Cultural Vicus y Ayuntamiento de Cascante, 2006, p. 36

<sup>31</sup> El escultor burgalés García de Arredondo, perito requerido por el concejo cascantino para dilucidar el concurso, dio como vencedores a Pedro González y Ambrosio Bengoechea, prescribiendo que para las calles laterales se siguiera la propuesta contenida en la traza que había presentado el primero y para la central la solución dibujada por el segundo. Véase A.M.T., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, nº 12, (Cascante, 12-II-1594).

<sup>32</sup> GOYONECHE VENTURA, M<sup>a</sup> T., “La obra de Juan de Anchieta en la iglesia parroquial de Santa María de Cáseda”, *IV Centenario de Juan de Anchieta, Príncipe de Viana*, 185, 1988, pp. 535-561; GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C. (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. IV\* Merindad de Sangüesa. Abaurrea Alta-Izalzu*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1989, pp. 177-180; GARCÍA GAINZA, C., “La obra de Juan de Anchieta...”, pp. 326-327.

<sup>33</sup> Véase HERRERA, J. DE, *Svmario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorencio el Real del Escorial*, Madrid, Alonso Gómez, 1589, ff. 27 v.-29.

<sup>34</sup> GARCÍA GAINZA, C., “El mecenazgo artístico...”, pp. 582-583; GARCÍA GAINZA, C., “Actuaciones de un obispo...”, p. 115.

<sup>35</sup> Así denominados por SIGÜENZA, fr. J. DE, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1986, discurso XIV, p. 332.

la distribución de la máquina escurialense<sup>36</sup>. Ante todo, se prescinde de la superposición canónica de órdenes en beneficio de una fórmula menos ortodoxa que contempla el uso del jónico en el piso inferior, corintio en el noble, compuesto en el tercero y una solución muy original en el ático<sup>37</sup>. Merced a ello se logra que el grupo titular de la *Asunción de la Virgen* quede arropado en un orden corintio, facilitando una lectura en clave modal de esta zona<sup>38</sup> pero, desde luego, renunciando a idéntico criterio en el piso reservado al expositor, en donde la acomodación del tabernáculo eucarístico hace que la norma prescriba el uso del toscano o del dórico, pero no del jónico.

En segundo lugar, se procede a una duplicación sistemática de los soportes en los cuatro pisos de la máquina, tal vez un intento de evocar el frontispicio de la edición que Patricio Caxés hizo de la *Regla* de Vignola (Madrid, 1593) –no se olvide que la capitulación notarial se remite a la autoridad del tratadista boloñés– salvo por el hecho de que allí el motivo se asocia al dórico<sup>39</sup>. Existen, no obstante, otros ejemplos navarros cercanos, caso del retablo mayor (1576-1577) de Añorbe, a cargo del ensamblador Pedro Contreras<sup>40</sup>, en donde se propone una solución próxima aunque menos coherente<sup>41</sup>. Reaparecerá de inmediato en el pequeño retablo de la capilla real pamplonesa, cuya bella traza deriva de modo más literal de la edición madrileña de

<sup>36</sup> Sobre el criterio vitruviano seguido en el diseño y construcción de la basílica escurialense véase BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Vitruvianesimo e nuova antichità: la Basilica del monastero dell’Escorial”, *Ricerche di Storia dell’Arte*, 32, 1987, pp. 65-78. Estos principios, que el propio Juan de Herrera trasladaría al retablo de la basílica, dieron lugar a una modalidad retablistica de rigurosa base clásica denominada escurialense.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial”, en *Real monasterio-palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, Departamento de Arte “Diego Velázquez” del C.S.I.C., 1987, pp. 218-220, ya advierte de la aplicación en el retablo escurialense del principio vitruviano que aconseja incrementar las dimensiones de las imágenes a medida que aumenta su ubicación en altura para así salvar el efecto de disminución que se produce al contemplarlas desde el suelo.

<sup>37</sup> Entre las columnas corintias y el entablamento se insertan unos niños-atlantes que permiten ganar altura y hacen posible una disposición desahogada y más monumental del *Calvario*. En El Escorial para ganar altura no se procedió a recrecer los soportes, sino a retranquear el entablamento; sin embargo, es importante advertir que el *Octavo diseño* documenta un estadio anterior en el proceso y, al igual que sucede con el retablo pamplonés, no presenta partida la base del frontón.

Es de justicia señalar que son excepcionales los retablos *escurialenses* que exhiben una superposición canónica de órdenes, a la manera del de San Luís de Villagarcía de Campos (1579-1582), el único de esta familia realizado a partir de diseños del propio Juan de Herrera (GARCÍA CHICO, E., “El retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIX, 1952-1953, pp. 15-22).

<sup>38</sup> En sintonía con la actualización que el tratado de Sebastiano Serlio (lib. IV, ff. XLIX v.-L) hace de la doctrina vitruviana: *...solo dire que auendosi de hazer de esta orden [corintia] vn templo, se deue consagrar y aplicar primeramente a la Virgen sacratissima madre de Iesu Xpo redentor nuestro, la qual no solo fue virgen antes del parto pero en el parto, y despues del parto.*

Sobre este particular véase MARÍAS, F., “Orden y modo en la arquitectura española”, introducción a E. Forssman, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, Xarait, 1983, pp. 11-12.

<sup>39</sup> Inspirada, por cierto, en la portada de la *editio princeps* de *I quattro libri dell’Architettura di Andrea Palladio*, publicada en Venecia en 1570 –ésta sí, de orden corintio–.

<sup>40</sup> Según documentó ECHEVERRÍA GOÑI, P., “Contribución del taller de Puente la Reina a la imaginaria del siglo XVI, *Primer Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, anejo 11, 1988, pp. 106-107.

<sup>41</sup> GARCÍA GAINZA, C., *La recuperación de un patrimonio. El retablo mayor de Añorbe*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1995, pp. 8-10.



Viñola, incluso por la disposición sobre el frontón –curvo, continuo y de cierre cóncavo, frente al curvo y partido del tratado– de las divisas heráldicas entre *putti*.

En tercer lugar, aunque en el retablo catedralicio la arquitectura prevalece con claridad sobre la escultura –como ya notó Tomás Biurrún–, Pedro González aprovecha el basamento de los cuatro pisos para incluir relieves narrativos y personajes sacros<sup>42</sup>.

En cuarto y último lugar, el maestro no acaba de renunciar al repertorio romanista y mantiene el uso de marcos con orejas rectas rematados mediante frontón en alternancia con otros desprovistos del mismo para reforzar el encuadre de las imágenes y relieves acomodados en las cajas de las calles laterales; en esta misma línea, el altorrelieve de la *Asunción de la Virgen* que preside el hueco central cuenta con su propio marco, aunque esta vez delimitado por pilastras con ancones<sup>43</sup>. Para acentuar el gran protagonismo otorgado al compartimento central del banco, éste se subraya mediante un hueco semicircular<sup>44</sup> “a la escurialense” que, además, se corona con un amplio frontón triangular similar a los que lucen otros retablos navarros del momento; en su interior debía alojarse un tabernáculo de madera, con seguridad de efecto más monumental que los de Cáteda, Tafalla o Cascante, pero no el bello edificio de plata de uso procesional que también costeaba el prelado y que, en sentido estricto, pertenece a una tipología diferente que José Velázquez de Medrano toma de Juan de Arfe y cuyo uso se documenta en Burgos desde al menos los años sesenta<sup>45</sup>.

Como consecuencia de este conjunto de alteraciones de mayor o menor fuste, en el retablo de la catedral de Pamplona se termina difuminando la sólida unidad arquitectónica que constituye uno de los principales logros –si no el mayor– del retablo de San Lorenzo del Escorial<sup>46</sup>.

Parece, pues, que en el proceso de configuración gráfica de nuestra máquina se recurrió como documento de partida al *Octavo diseño*, pero no creemos que ello exigiera de modo necesario –sin tampoco negarlo– el concurso de José Velázquez de Medrano, más allá del carácter clasicista de las creaciones “arquitectónicas” de este gran platero, fundamentado, como ya se ha dicho, antes en la exégesis del *De varia commensuratione...* de Juan de Arfe –perfectamente comprobable– que en un hipotético e improbable conocimiento de

<sup>42</sup> Como sucede en la inmensa mayoría de los retablos realizados conforme al modelo del de la basílica de San Lorenzo del Escorial.

<sup>43</sup> Según el análisis de GARCÍA GAINZA, C., “Actuaciones de un obispo...”, p. 116.

<sup>44</sup> Al igual que en el retablo del Escorial, éste es el único hueco de la máquina pamplonesa que no presenta una solución adintelada, trazándose un arco sobre el tabernáculo para acentuar el sentido triunfal de la Eucaristía.

<sup>45</sup> Ya en 1560 la parroquia de Sasamón encargó al escultor Sebastián de Salinas la realización de unas andas de madera para la procesión del Corpus con forma de templete y adornadas con relieves de la Pasión (BARRÓN GARCÍA, A. A., “La custodia de Santa María del Campo y las andas de Sasamón”, en *Nuevos caminos sobre viejas sendas. Exposición conmemorativa del Sínodo Diocesano*, Burgos, 1997, pp. 138-141).

<sup>46</sup> Como argumenta BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (V)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, p. 132.

la acomodación que Juan de Herrera hizo de la doctrina vitruviana para su aplicación al monasterio del Escorial, donde el retablo de la basílica es un elemento básico y, como todo en este monumento, sometido a principios universales.

Dado que el contrato entre Pedro González y Domingo Bidarte obliga a desvincular de nuestra máquina el encargo de las andas de plata con independencia de que ambas piezas respondan al generoso mecenazgo de don Antonio Zapata, tal y como todavía hoy recuerda la inclusión de su heráldica en ellas, parece más prudente interpretar la traza del retablo catedralicio como un compromiso entre la voluntad del prelado de tomar como modelo el retablo regio y el esfuerzo –muy notable– de Pedro González por acomodar la fuente al lenguaje imperante por entonces en Navarra. Se trata, sin duda, de una experiencia tan singular como efímera en dicho contexto, pues la robustez de los talleres romanistas locales haría difícil que prosperara a corto plazo.

La difusión del retablo *escorialense*<sup>47</sup>, tarea a la que contribuyeron los principales arquitectos y tracistas al servicio de la corona<sup>48</sup>, resultó mucho más fácil en Madrid<sup>49</sup> y, sobre todo, en Valladolid<sup>50</sup>, ciudades en las que la influencia del arte cortesano era muy considerable, llegando incluso a filtrarse de modo puntual en enclaves artísticos más periféricos que, como el zaragozano<sup>51</sup>, atravesaban por una coyuntura de mayor debilidad creativa que el navarro.

<sup>47</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A., *El siglo XVI. Clasicismo y barroco*, Madrid, Sílex, 1993, pp. 100-105; GARCÍA GAINZA, C., “Significado y valoración de la escultura escorialense en el panorama artístico español”, en *La escultura en el monasterio del Escorial. Actas de Simposium*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1994, pp. 269-285.

<sup>48</sup> La nueva fórmula se aplicaría –ya con retoques– a empresas de promoción regia como el retablo mayor de la basílica de Monserrat (1593-1597, trazado por Francisco de Mora y ejecutado por Esteban Jordán, Juan de Villa y Francisco de Madrid) o el titular del monasterio de Guadalupe (trazado por Francisco de Mora en 1604 y revisado por Juan Gómez de Mora en 1614; ejecutado en 1615-1618 con intervención de Giraldo de Merlo, Jorge Manuel Theotocópuli, Juan Muñoz, Juan Bautista de Monegro, Vicente Carducho y Eugenio Caxés).

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Esteban Jordán*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1952, pp. 92-95; MARÍAS, F., “Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Monserrat”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII, 1982, pp. 383-389; MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., “B. 20. Mora, Francisco de. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres)”, en SANTIAGO PÁEZ, E. (coord.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 179-180.

<sup>49</sup> Donde la pérdida de algunos retablos fundamentales dificulta el análisis del fenómeno. Véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Retablos madrileños del siglo XVII”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2ª ed., 2002, pp. 61-63.

<sup>50</sup> A raíz de la temprana realización del ya citado retablo de San Luís (1579-1582) de Villagarcía de Campos, trazado por el propio Juan de Herrera y ejecutado por Juan Sanz de Torrecilla (GARCÍA CHICO, E., “El retablo mayor de la colegiata...”, pp. 15-22). El autor apunta con acierto el ascendente escorialense de otros dos retablos titulares realizados asimismo para centros vallisoletanos de la Compañía de Jesús: el de la casa profesa de Valladolid y el del antiguo noviciado de Medina del Campo, ambos a partir de 1595.

URREA, J., “El retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Valladolid”, en *Retablo mayor de San Miguel de Valladolid*, Madrid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 10-55; URREA FERNÁNDEZ, J., y PARRADO DEL OLMO, J. Mª, “El arte de Medina del Campo”, en LORENZO SANZ, E. (coord.), *Historia de Medina del Campo y su tierra*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid y Ayuntamiento de Medina del Campo, 1986, vol. I., p. 702.

<sup>51</sup> BRUÑE IBÁÑEZ, A. I., y CRIADO MAINAR, J., “La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXXXIII, 2001, pp. 50-53.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1

1597, julio, 11

Pamplona

*Pedro González de San Pedro, escultor, vecino de Cabredo, capitula con Domingo de Bidarte, ensamblador, vecino de Estella, ambos residentes en Pamplona, la realización de la arquitectura del retablo que el primero debe hacer para la iglesia mayor de Pamplona.*

Archivo Histórico Municipal de Tudela, Sección de Protocolos Notariales, Domingo Royo, notario de Cascante, 1597, ff. 187-189.

[*En el encabezamiento:* Conbenio de Pedro Goncalez, escultor, y Domingo de Bidarte].

En la ciudad de Panplona, a onçe dias del mes de julio de mill quinientos nobenta y siete años, por presencia de mi, el escribano, y testigos de yuso pareçieron de la una parte Pedro Gonçalez de San Pedro, escultor, vezino de Cabredo residente en esta çudad al presente, y de la otra Domingo de Bidarte, ensenblador, vezino d[e] Estella, residente al presente en la dicha ciudad.

Entre los quales plazese ansi que dicho Pedro Goncalez daba e dio a dicho Domingo de Bidarte el senblaje y alquictetura del retablo que ha de hazer en la yglesia mayor de dicha ciudad para que lo labre, haga y asiente conforme la traça que le entregare, todo conforme al arte y bien acabado y labrado, y preceptos de Viñola, y de la manera que el dicho Goncalez esta obligado, de buen roble y de til y nogal, poniendo cada cossa en el lugar que le fuere señalado, conforme a la dicha traça y el orden qu[e] el dicho Goncalez le diere y el esta hobligado, entrando en esto la alquictectura del relicario del dicho retablo, dentro de onçe meses primeros contaderos de oy, dia de la fecha, en delante. A de començar a trabajar y poner mano en dicho senblaje para la fin del mes de agosto primero de [*tachado:* octubre] septienbre primero [*entre líneas:* beniente] deste presente año, para lo qual el dicho Goncalez le a de dar a dicho Bidarte toda la fusta neçesaria para esta obra, puesta en su casa, a su costa todo del dicho Gonçalez. Y para hobrar y trabajar este semblaje le a de dar tambien casa para donde abite y trabaje en esta çudad comodamente durante los dichos onçe meses o lo que mas o menos durare de hazer dicho senblaje.

Item el dicho Domingo de Bidarte a de hazer los capiteles desta hobra jonicos, y los otos los a de hazer el dicho Goncalez a su costa, y quedan a su cargo y no de dicho Domingo. Y cumpliendo el dicho Bidarte con dar acabada esta alquictetura y obra para este termino, conforme esta arriba dicho, por su trabajo le pagara el dicho Gonçalez al dicho Bidarte y a los suyos trecien-

tos y [*tachado*: be] çinquenta ducados de la moneda deste reyno [*entre líneas*: en que se an concertado], desta manera: en dinero de contado luego çiento y catorçe ducados y la res[t]a y fin de pago le dara y pagara en el lugar de Olejua, en este reyno, sobre la promiçia del para que se cobre, aya y reçiba el dicho Bidarte de los frutos promiçiales del dicho lugar del año benidero de nobenta y ocho, como y de la manera que al dicho Goncalez le estan dados y obligados por raçon de un retablo que hizo en la parroquia del dicho lugar de Olexua y conforme el asiento que tiene hecho con los promiçieros del dicho lugar. Y mas para fin de pago le da, çede y traspasa el drecho que tiene el dicho Gonçalez contra don Miguel Ximenez, abad de Oço, y sus bienes por una obligaçion guarentixia testificada por Fermin [*tachado*: Martinez] Garçia Asteaso, publico escribano de Legaria, en [*reserva de espacio en blanco para varias palabras*] a que se refiere, de la qual es su voluntad cobre, aya y reçiba trenta y seys ducados de la moneda deste reyno con que no lo pueda dar a executar dentro de ocho meses primeros contaderos. Con esto mas que si despues de cobrados estos trenta y seys ducados, y los çiento y catorçe que [ha] de aber de contado y los redidos del primer año de la promiçia del dicho lugar, es la voluntad de dicho Goncalez que aya de cobrar y cobre el dicho Bidarte de los fructos, rentas y reditos de la dicha promiçia del año consecutivo y benidero. Y ansi bien si reçevidos los dichos frutos y reditos de la dicha promiçia los dos años de nobenta y ocho y nueve no obiere el cumplimiento de los dichos treçientos y çinquenta ducados contando sobre los trenta y seys y los que luego a de aber, tambien quiso y es su boluntad cobre lo restante de los frutos de la terçera añada consecutiba [*añadido entre líneas*: los cuales expecialmente aporto para la dicha paga] [*palabra ilegible*] otro aya de aber y cobrar como en su causa y echo propio que para ello le cede y traspasa todos sus drechos e açiones y le da todo su poder cumplido segun es neçesario. Y fue su voluntad que cobrando las dichas cantidades pueda dar cartas de pago y finiquito de aquellas en forma, las cuales tengan tanta fuerça como si el dicho Goncalez las diera y otorgara. [*Añadido*: Y de aora para estonçes lo da por bien pagado todo].

Item que en casso qu[e] el dicho Domingo de Bidarte no cumpliero dentro el dicho termino con hazer y dar acabado y asentado el dicho senblaje, quedando de se cumplir por lo que a el toca y por su negligencia, que en tal caso el dicho Goncalez pueda a costa y daño del dicho Domingo y los suyos hazerlo asentar, acabar y hazer en el dicho termino sin mas lo çitar ni llamar. Y a mas dello, el dicho Bidarte este sujeto y obligado a que se le descuenta por pena conbencional çinquenta ducados de la cantidad que se le da por esta hobra, que tenga poca o mucha obra por acabar; y estos sean y se aplican para el dicho Pedro Goncalez y los suyos. Y desta manera y con estas condiciones, y al tenor desta escriptura, el dicho Domingo de Bidarte se encargo de hazer, y labrar y asentar el dicho senblaje, hobra y alquitectura del retablo y reliquiario arriba dicho.

Item el dicho Pedro Gonçalez, cumpliendo con la clausula de arriba, dio y pago de contado al dicho Domingo de Bidarte, questa presente, los dichos çiento y catorçe ducados del plaço primero que a cuenta de los treçientos y

cinquenta le ofrescio de la parte de arriba. Y dellos el dicho Bidarte se tubo y dio por pagado, contento y entregado a su contento y bolundad, y ansi lo otorgo ante mi, dicho escribano, y testigos. Y porque al presente la paga, cuenta y entrega de aquellos no paresçe ante mi, el presente escribano, y testigos, renuncio la excepcion de ynumerada pecunia y las demas leyes de la prueba, y paga y herra de cuenta, como en ella se contiene. Y anbos juntos, cada uno por lo que a si toca e atañe, tocara atañer les pueda e debe, hobligaron al cumplimiento, pago y obserbançia de todo lo contenido en esta escriptura cada cosa y parte dello, sus personas e bienes, mobles y rayzes, habidos y por haber en todo lugar. Y el dicho Goncalvez en expecial se obligo de le hazer çiertos y seguros los frutos y reditos de la promiçia del dicho lugar y la obligacion del dicho don Miguel [*tachado*: çiertos y seguros] so pena de lo pagar todo por entero de sus bienes a los placos de arriba. Y para ser conpelidos a lo ansi cumplir y pagar dieron todo su poder cumplido y bastante a todos los juezes e justicia del rey nuestro señor deste su reyno y otra qualquiere parte a cuyo [*entre líneas*: fuero] se iusmetieron por expreso, y que ansi y al tenor desta escriptura les conpelan e apremien, y se les manden conplir y pagar, e haber por firme, baledero y seguro, como si sobre ello fuera llebado pleyto riguroso en contradictorio juiçio y aquel fuera sentençiado por juez competente y la tal sentençia pasada en cosa juzgada de adonde no aya apelacion ni otro recurso. Renunçiaron a su fuero, alcalde y juez, y la ley si conbenerit, y todas las demas leyes a esto neçesarias, y la que dize que general renunçiaçion de leyes hecha no balga excepto testimonio. Otorgaron los presentes y requirieron a mi, dicho escribano, lo asentase.

Fueron presentes por testigos Juan de Licarave, mançebo, residente en esta çidad, y Luys de Cabalça, mançebo, residente en ella.

Firmaron las partes como aqui paresçe baso bien puesto, adonde diçe en que se an conçertado y los quales expeçialmente ypoteco para la dicha paga lease y no dañe lo testado a do se lia Martinez ber y otubre y mas sobrepuesto a do diçe beniente y lease enmendado y sobrepuesto fuero.

[*Suscripciones autógrafas*: Pedro Gonçalez de Sanpedro.

Domingo de Bidearte.

Joan de Licarave.

Luis de Cabalca.

Passo ante mi, Domingo Royo, escribano].



Fig. 1. Antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona, ahora en la parroquia de San Miguel. Pedro González de San Pedro (escultura), Domingo Bidarte (ensamblaje) y Antón Claver (policromía), hacia 1597-1600.

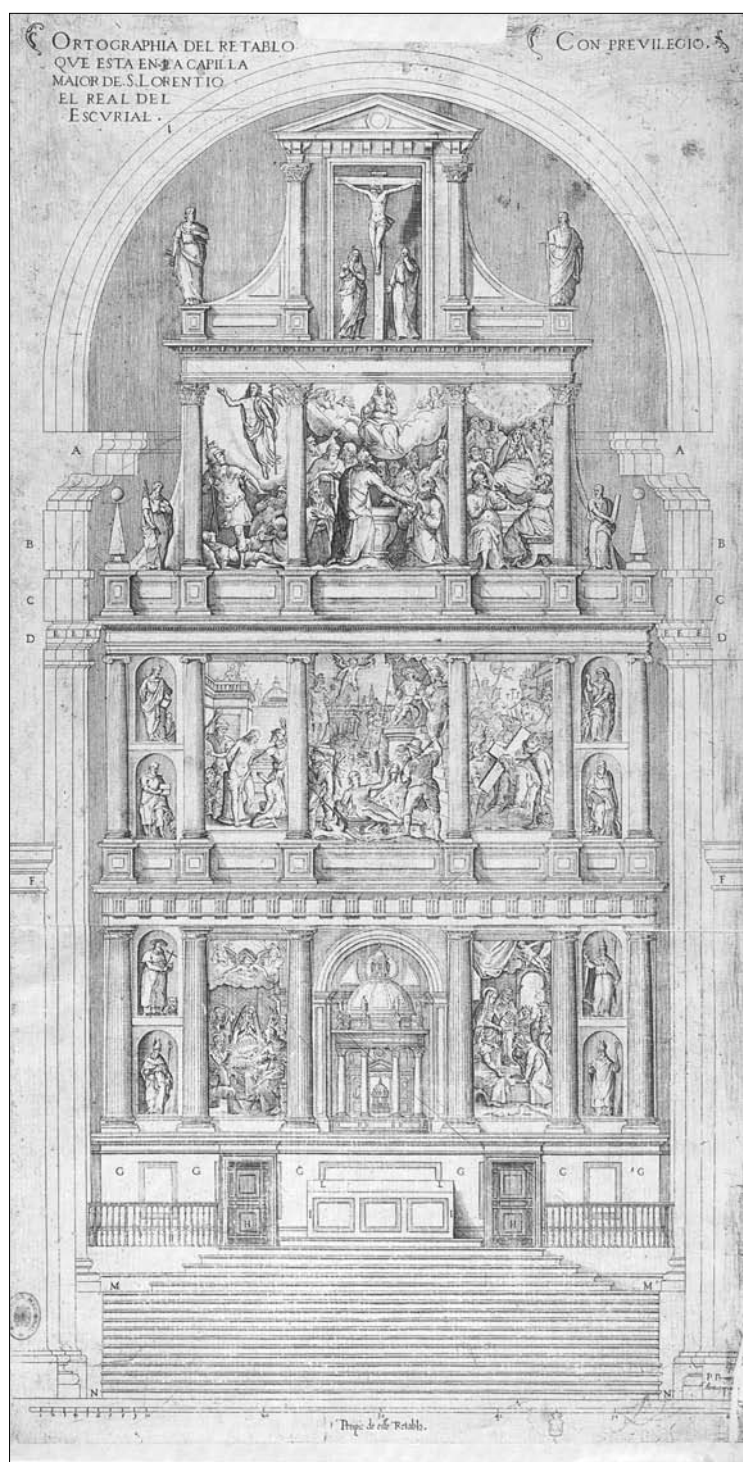


Fig. 2. *Ortographia del retablo que esta en la capilla maior de S. Lorentio el Real del Escorial, conocido como Octauo diseño.* Grabado a buril de Pedro Perret sobre dibujo de Juan de Herrera, 1589.



Fig. 3. Antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona, ahora en la parroquia de San Miguel. Detalle del cuerpo inferior.