

UN BRILLANTE Y VERSÁTIL ESCULTOR EN LA CANAL DE BERDÚN: JUAN DE BERROETA

Encarnación VISÚS PARDO*

RESUMEN.— El presente artículo pretende dar a conocer un buen número de obras del escultor Juan de Berroeta (¿Sangüesa, h. 1550-1560? – Sangüesa, 1639), inéditas en su mayoría, que se encuentran en el valle prepirenaico oscense de la Canal de Berdún. Estas aportaciones, sumadas a los trabajos suyos ya conocidos tanto en Navarra como en tierras oscenses, permiten ofrecer un estudio más afinado y completo de su obra y de su personalidad artística. Su versatilidad y su notable evolución formal lo llevaron a transitar por diferentes lenguajes: se inició en torno a fórmulas manieristas ligadas a la etapa de formación; más tarde, y con el fuerte influjo de Anchieta, participó de lleno en la corriente romanista, que introdujo y difundió por tierras oscenses; finalmente, y casi de modo paralelo, experimentó un giro hacia nuevas tendencias muy ligadas ya a la estética barroca. Berroeta es el referente más valioso de la Canal de Berdún y del Alto Aragón en el último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, así como un artista clave para entender la escultura romanista tanto en Aragón como en Navarra.

PALABRAS CLAVE.— Juan de Berroeta. Escultura romanista. Canal de Berdún (Huesca). Siglos XVI y XVII.

ABSTRACT.— The aim of this article is to inform about a considerable number of artworks by the sculptor Juan de Berroeta (Sangüesa, 1550-1560? – Sangüesa, 1639), the majority of which are unknown, and which can be found in the Pre-Pyrenean Huesca valley of Canal de Berdún. These contributions, together with other more well-known works of his both in Navarre and in Huesca, enable us to

* Doctora en Historia del Arte. visusdefraile@yahoo.es

offer a better and more complete study of his work and of his artistic personality. His versatility and his considerable formal evolution led him to transit through different languages: he started with Manneristic formulas linked to his formative stage; later on, and with the strong influence of Anchieta, he participated in full in the Romance current, which he introduced and disseminated in lands of Huesca. Finally, and almost parallel to this, he underwent a shift towards new tendencies closely linked to Baroque aesthetics. Berroeta is the most valuable reference of the Canal de Berdún and of the Upper Aragon in the last quarter of the 16th century and the first decades of the 17th century, as well as a key artist to understand Romance sculpture both in Aragon and in Navarre.

Juan de Berroeta (¿Sangüesa, h. 1550-1560? – Sangüesa, 1639)¹ es un destacado artista hasta ahora insuficientemente conocido que, a la luz de este estudio, cobra un mayor protagonismo en el panorama artístico del Alto Aragón.²

Fue considerado como un escultor importante dentro del taller de Sangüesa,³ o la figura más ilustre del taller de Sangüesa-Lumbier, en palabras de Labeaga;⁴ sin embargo, nuestro autor no limitó su producción artística al territorio navarro. En 1577, con su llegada a la capital oscense junto a su padre, el también escultor Nicolás de Berástegui, dio inicio a un trabajo valioso y prolongado en tierras aragonesas, ahora conocido y documentado tanto en la ciudad de Huesca como en otras poblaciones más distantes, de las Cinco Villas y, especialmente, de la Canal de Berdún, tal y como intentan desvelar estas páginas.

¹ Son varios los autores que se han interesado por su estudio. Los primeros en exhumar documentos y valorar parte de su obra fueron Ricardo del Arco y Tomás Biurrun, en relación con el área aragonesa y con la navarra respectivamente. Les siguieron, con aportaciones parciales, Federico Balaguer, Antonio Durán Gudiol y Georg Weise. Más recientemente, la profesora Concepción García Gainza ha retomado su estudio, circunscrito a la provincia de Navarra, y M.^a Teresa Cardesa se ha ocupado de la obra en la capital oscense, mientras que la malograda Isabel Romanos ha tratado en profundidad la sillería coral de la catedral de Huesca. Además contamos con las noticias documentales de Ángel San Vicente, Juan Cruz Labeaga, Javier Costa Florencia y Manuel Gómez de Valenzuela.

² Su documentación, su estudio y su catalogación forman parte de la tesis doctoral *Historia, arte y cultura en los pueblos de la Canal de Berdún en el Alto Aragón*, dirigida por el doctor Manuel García Guatas y defendida en la Universidad de Zaragoza el 25 de abril de 2008.

³ GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción, *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra / IPV, 1986, p. 176.

⁴ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, “Los retablos legerenses de las santas Nunilo y Alodia y de san Bernardo, obra de Juan de Berroeta”, *Príncipe de Viana*, XLIX, anejo 11 (1988), pp. 265-278, esp. p. 265.

Berroeta permaneció activo durante un largo periodo, al menos desde el citado año 1577, que debería entenderse también como parte de su etapa de aprendizaje, hasta 1637, fecha de su última obra conocida. Esta amplia cronología posibilitó, además de una nutrida nómina de obras, una clara evolución formal en cuanto a calidad y estilo, que hoy me lleva a considerarlo como la personalidad artística más relevante del Alto Aragón durante los años comprendidos entre el último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas del XVII.

Nuestro autor elevó el nivel de la producción escultórica de los territorios diocesanos de Huesca, Jaca y Pamplona, contribuyendo así a salvar el declive que se había producido en Aragón al desaparecer los talleres de Damián Forment, Gabriel Joly o Juan de Moreto, vigentes en la primera mitad del siglo XVI. Fue, asimismo, un eslabón más, pero significativo, del flujo existente de artistas vasconavarros hacia poblaciones aragonesas, potenciado por el hecho de que buena parte de las altas tierras zaragozanas y oscenses estuvieron incardinadas en el obispado de Pamplona hasta 1785.

Introdujo el romanismo en tierras oscenses con unos estilemas peculiares, de aspecto y características derivados, en gran medida, del escultor guipuzcoano Juan de Anchieta. Gracias a su influencia,⁵ se desvinculó pronto de los arquetipos unificadores de la moda romanista y su obra conservó el germen de Gaspar Becerra y de Juan de Juni, además de los modelos toscanos derivados de Juan de Moreto, que la investigadora García Gainza hace notar en Anchieta.⁶

Se caracterizó por una versatilidad y una capacidad de renovación que lo llevaron a experimentar las fórmulas manieristas vigentes en su entorno y el lenguaje plástico propio del romanismo, a la vez que a participar de las nuevas tendencias que supusieron el preámbulo inmediato del Barroco.

A handwritten signature in black ink, reading 'Ju. de Berroeta'. The signature is highly stylized and cursive, with a large, sweeping flourish at the end.

⁵ La profesora García Gainza subraya la repercusión de Anchieta en el escenario artístico aragonés. GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, Gobierno de Navarra / Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 29.

⁶ GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción, "El escultor Juan de Anchieta en su IV centenario (1588-1988)", *Príncipe de Viana*, 185 (1988), pp. 443-468, esp. p. 446.

UNA BIOGRAFÍA ARTÍSTICA AHORA CONSOLIDADA

Juan de Berroeta, también citado documentalmente como *Berrueta*, *Beruete* o *Verrueta*, era hijo de María Artiga y Nicolás de Berástegui, apellido al que solo se le asocia en un recibo, fechado el 21 de abril de 1594, por el que se pagó al “maestro Joan Berástegui” el último plazo de 150 libras por la realización del coro y el órgano para la catedral de Huesca.⁷

En 1592 casó con Graciosa Picart,⁸ hija del escultor de Picardía Medardo Picart Carpentier, residente en Sangüesa, y cinco años más tarde nació su única hija, María, que en 1615 se unió en matrimonio con el médico sangüesino Juan de Mena. Tuvo una hermana, también llamada María, que estuvo casada en primeras nupcias con el platero Miguel de Onguillén y que tras quedar viuda contrajo matrimonio con Jorge Erigueta de Flandes, escultor flamenco afincado en la misma ciudad.⁹

Como he comentado, llegó a Huesca en 1577 con su padre, quien a su vez se había desplazado previamente a Sangüesa desde Pamplona. A partir de ese año trabajó con él en la realización de la sillería coral de la catedral hasta 1588, cuando murió Berástegui. Tras el fallecimiento de este continuó dirigiéndola en solitario y finalmente la dio por acabada en 1591. Permaneció en Huesca hasta 1603, fecha en que fijó su residencia definitivamente en Sangüesa. Desde entonces y hasta su muerte, el 23 de noviembre de 1639, ejerció su oficio fundamentalmente en pueblos navarros próximos, aunque atendió también encargos de puntos más distantes, de Guipúzcoa, Zaragoza, las Cinco Villas y la Canal de Berdún.

Contó con la colaboración de ensambladores y escultores, entre los que se cuentan Juan de Alli, con quien tuvo una excelente relación, Juan de Liébana y Juan de Echenagusia. A la muerte de Alli se asoció con el escultor de Lumbier Juan de Huici, y más tarde con Juan de Burdeos y el berdunés Domingo de Alcal.

A lo largo de su vida, como hombre instruido que era, alternó su actividad profesional con el desempeño de varios cargos en la villa de Sangüesa. Entre otros, ostentó

⁷ ARCO GARAY, Ricardo del, “El coro de la catedral de Huesca”, *Universidad*, 4 (1949), pp. 581-590.

⁸ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, art. cit., p. 266.

⁹ ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro Luis, y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Precisiones sobre el primer Renacimiento escultórico en Navarra: Esteban de Obray y Jorge de Flandes”, *Príncipe de Viana*, 168, 169 y 170 (1983), pp. 29-62, esp. p. 34.

los de depositario de las rentas de la villa, administrador del trigo, tasador de obras municipales y gestor de los bienes del conde Javier. Sin embargo, no parece que estas ocupaciones lo distrajeran en exceso de su labor artística, por lo que, o bien pudo compaginarlas cómodamente, o bien contó con una presencia importante de aprendices y obreros en su botiga.

Sea como fuere, lo cierto es que, aun a falta de nuevas investigaciones que puedan ampliar el contenido de su labor artística, la que hoy conocemos da muestra de la importancia y la estima de que disfrutó tanto en Navarra como en Aragón.

De hecho, a los trabajos divulgados hasta este momento hoy se suman otros, inéditos en su mayoría, ubicados en la Canal de Berdún, un amplio valle excavado por el río Aragón y perteneciente a la Depresión Media pirenaica que se encuentra entre Jaca y el pantano de Yesa. Se trata fundamentalmente de retablos: el que preside la iglesia parroquial de Berdún (h. 1593); el mayor, junto a un sagrario, de Larué (h. 1600); el principal, con su sagrario, y el de Nuestra Señora del Rosario de la parroquial de Mianos (1609-1610); un púlpito con su tornavoz en Mianos (ant. 1622); un santo Cristo para la parroquial de Esco (ant. 1627); y el retablo principal de Esco (1637).¹⁰

Asimismo, he querido añadir a este listado otras dos piezas: el retablo que presidía la parroquial de Ruesta y el dedicado a la Virgen del Rosario en Artieda, ya que,

¹⁰ Las obras de su autoría hoy documentadas son la sillería coral de la catedral de Huesca (1577-1591) —dirigida por Nicolás de Berástegui hasta 1588—, la caja del órgano para la catedral oscense (1588-1591), los retablos del Crucifijo y de san Andrés para la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1590), un armario-archivo para el Ayuntamiento oscense (1592), el retablo principal de Berdún (h. 1593), un sagrario para el retablo mayor del convento de los concepcionistas de Tafalla (1600), el retablo mayor de San Pedro el Viejo de Huesca (1600-1601), la mazonería del retablo mayor del monasterio de la Oliva (1601), el retablo mayor de Larué (h. 1600), el retablo mayor de Ujué (1603), la mazonería del retablo mayor de Elduayen en Guipúzcoa (1603), el retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Sangüesa (1608), el retablo mayor y el de la Virgen del Rosario en Mianos (1609-1610), el retablo mayor de Urriés (ant. 1615), trabajos no identificados para el monasterio zaragozano de la Victoria (ant. 1619), la imagen de Nuestra Señora para la ermita de la Concepción, hoy en el monasterio de la Oliva (comienzos del siglo xvii), un púlpito con su tornavoz en Mianos (ant. 1622), las figuras de san Bartolomé, Santiago y san Andrés ubicadas en el retablo de san Bartolomé de Gallipienzo (s. f.), un santo Cristo para la parroquial de Esco (ant. 1627), el retablo mayor de Gallipienzo (1629), el retablo mayor y un relicario en Sada de Sangüesa (h. 1630), dos retablos en Gallipienzo (primera mitad del xvii), el retablo mayor de Liédena (h. 1630), el retablo mayor del convento de benedictinas de Lumbier (1632), los retablos de san Bernardo (ant. 1633) y las santas Nunilo y Alodía (1633) del monasterio de Leyre, el retablo mayor de Uztárroz (1635), tres tallas para el convento del Carmen de Sangüesa (1637), el retablo principal de Esco (1637) y el retablo mayor, el sagrario y un escaño de la parroquial de San Vicente (ant. 1639).

aunque carezco de testimonios escritos que lo confirmen, advierto en ellos una relación formal suficiente para que puedan ser considerados como suyos.

Lo que propone este trabajo de investigación es, en primer lugar, dar a conocer la obra de este escultor en la Canal de Berdún. En segundo lugar, y a la luz de estas nuevas aportaciones, ofrecer una valoración global de su trayectoria artística. Se da la significativa circunstancia de que los últimos trabajos suyos documentados en esta zona prepirenaica corresponden a un abanico temporal muy amplio. El primero, el retablo mayor de Berdún, se realizó en torno a 1593, es decir, en los primeros años de su carrera. El último, el retablo mayor de Esco, se capituló en 1637, y es, si no el último, sí uno de los eslabones finales de su obra. Ello facilita una visión más continuada de su valor artístico y un análisis formal más afinado y completo.

En consecuencia, este artículo no se centra en las obras conservadas en Navarra, las Cinco Villas o Huesca, aunque sí se consideran a efectos de comparación y valoración, y a fin de configurar un enfoque general del trabajo del artista.

LA OBRA DE JUAN DE BERROETA EN LA CANAL DE BERDÚN

Como he apuntado, se trata en su mayoría de retablos, cuya renovación fue una práctica habitual durante esos años. Fueron intervenciones motivadas en gran medida por las disposiciones emanadas del concilio de Trento. Tras la norma “Sobre la invocación y veneración de las reliquias y de los santos y así mismo de sus sagradas imágenes” (1563), las artes plásticas se convirtieron en un instrumento perfecto para el adoctrinamiento y la propagación de la fe. La Iglesia pasó a ser la principal promotora de las obras de escultura en general y de Juan de Berroeta en el caso que nos ocupa.

Berdún: retablo mayor de santa Eulalia de Mérida

Con la fábrica gótica dirigida por el cantero Miguel de Betania en 1519 dio comienzo un siglo de profunda transformación en la iglesia parroquial de Berdún, de tal manera que, consolidada su arquitectura, en 1552 los representantes de la primicia se plantearon hacer “un retablo y un tabernáculo bueno”.¹¹ Solo se llevó a cabo la segunda propuesta, que realizó el mazonero de Sangüesa Juan de Lafuente en 1554,

¹¹ Archivo Parroquial de Berdún (APB), *La cura de Berdún*, libro 1.º, t. I, 1552-1584, f. 21v.

coincidiendo con la consagración del templo, y quedó pendiente la hechura del retablo, que por fin se materializó durante la última década del siglo.¹²

El encargo recayó en nuestro escultor, quien en 1593, iniciadas las obras, extendió un recibo de 200 libras a cuenta de su trabajo.¹³ Presumiblemente, colaboró con él el ensamblador Juan de Echenagusia, que, estando en Berdún, firmó como testigo este mismo documento, y con quien cooperó en varias ocasiones. La policromía y el dorado corrieron a cargo del reputado pintor vizcaíno afincado en Huesca Andrés de Arana, que firmó la capitulación con los representantes de la parroquia el 6 de mayo de 1600 y dio por finalizado el trabajo en 1604, fecha consignada en el banco.¹⁴

El retablo de Berdún denota estilísticamente un tiempo de transición hacia estéticas romanistas (figs. 1 y 2). En él juegan un importante papel la jerarquización de las composiciones y los contrastes lumínicos creados por diferentes volúmenes y texturas. Puebla el ático de figuras exentas y mezcla formas arquitectónicas bien diversas: compagina hornacinas semicirculares con encuadres adintelados, alterna frontones rectos, curvos y mixtos, partidos o cerrados, combina cajas de distintos tamaños y coloca niños desnudos en los derrames de los frontones a imitación de las tumbas mediceas. Es decir, participa de un juego estructural de impronta manierista, con la particularidad de estar muy influido por Anchieta, del que evoca, por ejemplo, la mazonería de los retablos mayores de Cáseda (1576-1581) o Tafalla (1583), una mazonería todavía rica y variada que el maestro sangüesino fue simplificando con el curso de los años hasta llegar a producciones mucho más sobrias que tendrán su punto álgido en el retablo mayor de Esco. No obstante, subsisten en él elementos renacentistas de la etapa anterior que no le permiten entrar de lleno en la órbita del nuevo estilo: son las columnas, que repiten un mismo modelo sin diferenciar el orden de los capiteles como se hizo más tarde,¹⁵ o la medida de las escenas, que se encajan con holgura en sus compartimentos.

¹² VISÚS PARDO, Encarnación, *La villa de Berdún, entre la naturaleza y el arte: un hermoso contrapunto*, Huesca, IEA, 2009, pp. 121-132.

¹³ Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHu), Juan de Sangorrín, prot. 7019, ff. 126r-126v.

¹⁴ El de Arana fue un largo proceso, documentado en la tesis ya citada: VISÚS PARDO, Encarnación, *op. cit.*, pp. 114-116 y docs. 49, 55, 56, 57, 58, 59, 60 y 70.

¹⁵ Para Carmen Morte y Gonzalo Borrás el influjo de los órdenes de Gaspar Becerra llegaría a tierras aragonesas a partir de 1590 con los retablos de San Clemente de La Muela (Zaragoza) y con el principal de la catedral de Barbastro (Huesca). MORTE GARCÍA, Carmen, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo, *Seminario de Arte Aragonés*, xxxv (1982), pp. 169-196,

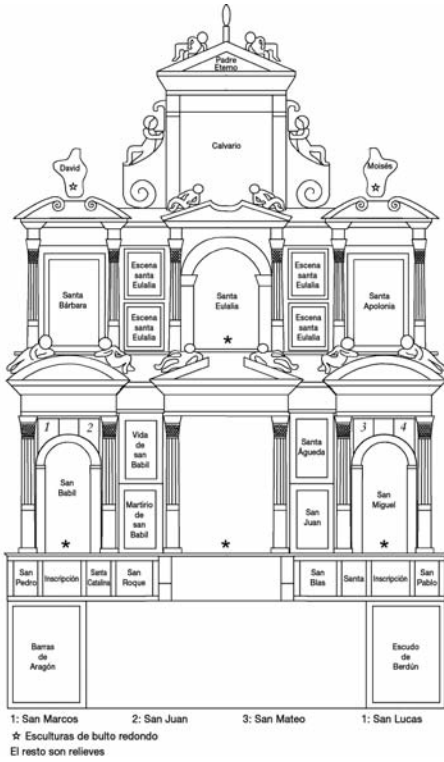


Fig. 1. Esquema del retablo mayor de Berdún.



Fig. 2. Retablo mayor de Berdún.

En cuanto a las representaciones escultóricas, mantienen una fuerte filiación respecto al estilo del maestro de Azpeitia, muy visible en las figuras de los profetas David y Moisés, que siguen de cerca el porte hercúleo, el aspecto abultado y la fuerza expresiva de creaciones de Anchieta como la escultura de Moisés del retablo mayor de Tafalla, hecha con su diseño por Pedro González de San Pedro. Una dependencia que también se manifiesta en los personajes de fuerte volumen, barbas abundantes y amplias o cuellos exageradamente anchos; así se aprecia en la escultura de san Miguel, que recuerda, por ejemplo, a la imagen de la Esperanza hecha por el maestro navarro para la capilla de la Trinidad de Jaca (h. 1574).

esp. pp. 172-177; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., "El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: estudio artístico", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXI (1980), pp. 77-104, esp. pp. 65-68.

Respecto al resto de sus obras, observo una relación más estrecha con las de cronología próxima. El relieve de santa Águeda se asemeja a la representación de la misma santa en la sillería coral de Huesca (1577-1591) por el rostro redondeado, los cabellos, trabajados a mechones recogidos en la nuca, o el tratamiento de los ropajes. Otra muestra es la escultura de san Juan que forma parte del Calvario, similar a la de la composición homónima del coronamiento de la sillería oscense (1588-1591) por el movimiento, la expresión del rostro o los cabellos, con bucles bien marcados (fig. 4).

En relación con la valía artística destacan la figura de la titular, por la delicadeza, el gesto reposado y el buen modelado de los paños, y las esculturas del ático (figs. 3 y 4). Entre los relieves descuellan los de san Babil bautizando a sus discípulos, santa Águeda o los evangelistas, de volúmenes hinchados que evocan el estilo de Miguel Ángel.



Fig. 3. Escena santa Eulalia. Retablo mayor de Berdún.



Fig. 4. Calvario. Retablo mayor de Berdún.

El actual sagrario-expositor fue realizado por Francisco Ubalde en 1793.¹⁶ Al ser de gran tamaño, invade el primer piso del cuerpo anulando la caja principal, que ha perdido su composición original.

Larús: retablo mayor de san Vicente

Este mueble y el sagrario, que hoy debido a su mal estado se guarda en la sacristía, fueron realizados por Juan de Berroeta, que contó con la colaboración de su compañero de oficio Juan de Alli, a quien probablemente se deben la escultura de san Pedro, los relieves del cuerpo y la decoración asociada a la mazonería. La policromía y el dorado, cuyas calidades cromáticas son difíciles de valorar a causa de la suciedad acumulada, se encomendaron al maestro jaqués Agustín Jalón (figs. 5 y 6).

¹⁶ APB, AVELLANA Y VAL, Melchor, *Guía del párroco de Berdún*, 1851, p. 27.

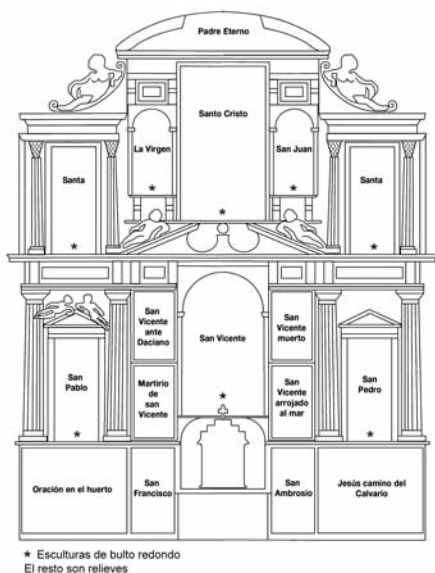


Fig. 5. Esquema del retablo mayor de Larué.



Fig. 6. Retablo mayor de Larué.

La fecha de su ejecución debe situarse en torno al año 1600, tal y como se desprende de los datos documentales: el 17 de noviembre de 1600 el visitador parroquial Antonio Salvador ordenaba “que con la brevedad posible hagan un retablo de madera y maçonería dorado y qual conviene a la calidad del lugar en la capilla [...] y eso dentro de seys meses”. A continuación añadía: “queremos que lo que fuese dorar y pinzelado lo haga Agustín Jalón”.¹⁷

Por otra parte, una sentencia arbitral del 3 de marzo de 1623 obligaba a los representantes de la primicia a restituir a mosén Pedro Jiménez 4000 sueldos de una deuda contraída con su tío cuando este adelantó dicha cantidad para pagar la obra del retablo a sus hacedores, Juan de Berroeta y Juan de Ari (o Alli, como también se le cita documentalmente),¹⁸ mandato cuyo cumplimiento se confirma en el libro de la primicia que da comienzo en 1700, en el que se lee: “Los jurados de Larué abrá más de cien años obligaron [a la] Primicia en contrato censal de doscientas libras de propiedad a favor de

¹⁷ Archivo Parroquial de Larué (APL), *Cinco libros, 1599-1664*, s. f.

¹⁸ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, DPZ, 1998, pp. 215-218.

Pedro Ximénez de Larués [...] con que quedó pagado Pedro Ximénez de las doscientas libras”,¹⁹ es decir, de los 4000 sueldos mencionados.

El retablo de Larués, comparado con el de Berdún, del que lo separan al menos ocho años, constituye un eslabón de continuidad entre ambos, a la vez que supone un paso más en el avance del escultor hacia los patrones romanistas. Le sirve de soporte una mazonería que, como en el berdunés, ha recurrido a la convivencia de frontones rectos y curvos, a la colocación de figuras en sus derrames y a la ejecución de bajorrelieves que circundan al titular reproduciendo momentos de su vida. En cambio, a diferencia del retablo berdunés, en él se advierte una superposición de órdenes en los soportes, un crecimiento del ático con una proporción que lo equipara al cuerpo y, en general, una composición menos compleja, en la que todos los componentes aparecen de un modo mucho más integrado.

También en la escultura se aprecian algunos cambios en este sentido. Las figuras exentas han crecido respecto a sus cajas simulando no tener cabida en los huecos que se les asignan y exhiben sus musculaturas atléticas y unos amplios volúmenes de influencia miguelangelesca, y participan, cada vez más, de las características propias del estilo romanista.

Por el contrario, otras esculturas de bulto se amoldan más al trabajo de Berroeta en Berdún. Muestra de ello son las dos santas con que se inicia el ático, que, a pesar de estar destinadas a colocarse en alto, poseen unas proporciones armoniosas, unos rostros redondeados, de labios marcados y carnosos, y una serenidad y un empaque que las asemejan a santa Eulalia, la titular del retablo berdunés.

Entre los relieves destaca la oración de Jesús en el huerto, que en cuanto a su composición sigue los modelos de los retablos mayores de Astorga, de Gaspar Becerra (1558-1562), y Santa Clara de Briviesca (1566-1570), de Juan de Anchieta y López de Gámiz.²⁰ Es una escena con escasas diferencias respecto a la que esculpiría más tarde en los retablos de Urriés y Sádaba,²¹ aunque es de mayor mérito la de Larués, que la supera en corrección, proporcionalidad y fidelidad de ejecución.

¹⁹ APL, *Libro de la primicia del lugar de Larués, 1700*, s. f.

²⁰ Según las últimas investigaciones hechas por Luis Vasallo, Anchieta fue el artífice principal del retablo de Santa Clara de Briviesca. VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta, aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 207-219.

²¹ Aunque hasta el momento no he hallado apoyo documental que lo refrende, advierto en este retablo de la Asunción, el mayor de Sádaba, escenas y detalles, como el tratamiento del volumen o el modo de resolver los cabellos y los pliegues, que a mi juicio delatan la gubia de Juan de Berroeta.

De Jesús camino del Calvario, el relieve que comparte el banco con el anterior, sobresale la figura del Cirineo, con barbas rizadas y largas y un fuerte volumen que le dan un aire típicamente anchietano, así como el tratamiento con que está tallado Jesús, por su finura y los excelentes plegados, que se adhieren al cuerpo dejando entrever su correcta anatomía.

En cuanto al sagrario, el relieve más interesante es el de la Piedad representada en la portada, un modelo que parece tener su origen en la Piedad para Vittoria Colonna dibujada por Miguel Ángel, aunque en Larués la composición se ha reducido a los dos actores fundamentales. Fue un esquema utilizado reiteradamente por el romanismo español. Precisamente es el que sirve de titular en el retablo de la Piedad de Tabar (ant. 1616), una obra de Juan de Huici en la que García Gainza y yo misma vemos la mano de Berroeta.²²

Ruesta: retablo mayor de la Asunción

Fue el retablo principal de la iglesia parroquial de Ruesta hasta que a finales del siglo XVIII se sustituyó por otro de nueva planta. Con motivo de la construcción del embalse de Yesa, en la década de 1960 fue trasladado a la iglesia de Santiago de Jaca, donde hoy ocupa el último tramo de la nave del evangelio.

Hasta el momento no he podido documentar ni la datación cronológica ni la autoría de su fábrica; sin embargo, tras analizar su estructura y su imaginería estimo que a su hechura contribuyó Juan de Berroeta, aunque no fuera el responsable directo de toda la talla. La mazonería es prácticamente idéntica a la del retablo de Larués, lo que implica que, o bien uno de ellos sirvió de modelo o, como yo creo, la ejecución llegó de la mano de los mismos artistas (figs. 7 y 5).

Lo sugieren también determinadas escenas, como el Prendimiento o Jesús camino del Calvario, que el escultor repitió con pequeñas diferencias en los altares de Sádaba, Sada de Sangüesa (h. 1630) y Liédena (h. 1630), los plegados habituales en el maestro o algunos rostros que responden al modo peculiar del sangüesino, visibles en san Juan Evangelista, santa Bárbara, los bustos del ático o la Virgen en la huida a Egipto.

²² GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción, y Mercedes ORBE SIVATTE, *Catálogo monumental de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra [etc.], t. IV-1, 1989, y t. IV-2, 1992, p. 564.

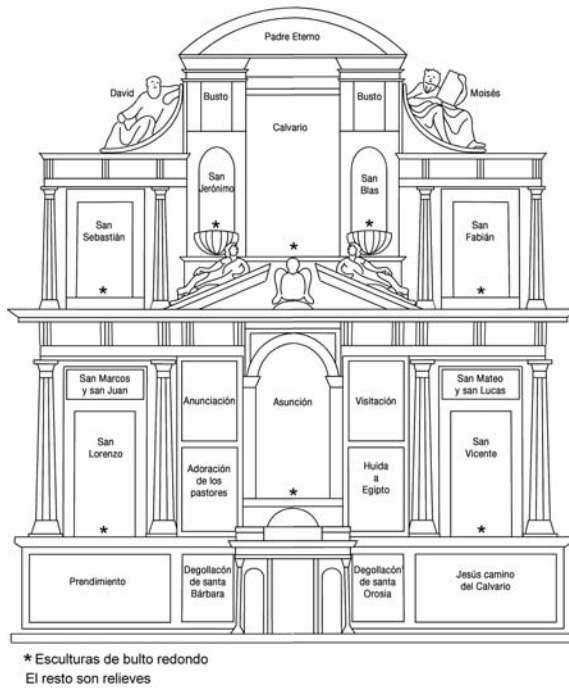


Fig. 7. Esquema del retablo mayor de Ruesta.

Por otra parte, esta obra conserva una dependencia todavía palpable de Juan de Anchieta. En la Anunciación se reproduce el esquema del mismo tema esculpido por este en Tafalla; la Asunción, una buena figura, está en la línea de la Virgen de la misma advocación realizada por el maestro guipuzcoano entre 1576 y 1578 para el retablo mayor de Burgos; y los relieves de los evangelistas recuerdan a los tallados por el maestro de Azpeitia en el retablo de Aoiz en 1580.

El excelente trabajo del dorado y la pintura fue obra de Andrés de Arana, quien ya había colaborado con Berroeta en el retablo del Crucifijo de la iglesia oscense de San Lorenzo y en los retablos mayores de Berdún y San Pedro el Viejo de Huesca. Arana finalizó su labor en 1613, año en el que los representantes del Concejo y la primitia confirmaron el pago de los 30 500 sueldos estipulados en la capitulación.²³ Los

²³ AHPHu, Esteban Ricos, prot. 3105, ff. 154v-155r.

percibió en varias tandas; en la última de ellas (20 de mayo de 1625) fue su ya viuda, María Artal, quien cobró “del honorable Martín de Latrás promiciero de la promicia de la villa de Ruesta [...] la suma y cantidad de mil y doscientos sueldos dineros jaqueses, los quales son por las obras del retablo de la yglesia parrochial de la dicha villa de Ruesta y se debían a dicho Andrés Martínez de Arana”.²⁴

En resumen, estamos ante una pieza interesante y valiosa en su conjunto que, dadas sus características formales, pudo realizarse durante la primera década del siglo XVII, e incluso corresponder a la etapa oscense, es decir, ser anterior a 1603.

Obras para la iglesia parroquial de Mianos

En 1637 nuestro escultor declaró “estar pagado de las obras del sagrario y retablos y púlpito y sobre púlpito que tengo echos para la parroquial del lugar de Mianos”.²⁵

En un primer momento fueron tres los encargos que los regidores de la parroquia le confiaron —el retablo principal, el sagrario y el altar de la Virgen del Rosario— y dos los oficiales que participaron en ellos —Berroeta y el ensamblador de Berdún Domingo de Alcal—. Gracias a la buena conservación del archivo parroquial, podemos asegurar que ambos retablos se realizaron entre 1609, año de la recepción en Mianos del retablo del Rosario, y 1610, momento en el que los dos muebles litúrgicos quedaron asentados.²⁶ Fueron visurados en 1614 por Bernabé Imberto, notable escultor perteneciente al taller navarro de Estella, quien los valoró en 19712 sueldos, de los que el artista recibió la última tanda en 1627.²⁷

La pintura y el dorado, tanto del retablo mayor como del “de la Madre de Dios del Rosario”, se encomendaron a Juan Jerónimo Jalón, quien firmó la capitulación con los responsables de la iglesia en 1631.²⁸ Su trabajo, realizado entre 1632 y 1633, fue

²⁴ AHPHu, Juan de Berges, prot. 7526, ff. 83v- 84v.

²⁵ Archivo Parroquial de Mianos (APMi), *Libro de la primicia de Mianos, 1580-1736*, inserto entre ff. 78v y 79r.

²⁶ APMi, *Libro primero de la parroquia, 1531-1679*, s. f.

²⁷ APMi, *Libro de la primicia de Mianos, 1580-1736*, f. 76v.

²⁸ *Ibidem*, folios cosidos entre ff. 159v y 160r.

tasado el 10 de diciembre de 1640 por Juan Carrasco y Francisco Garasa, pintores de Sangüesa y Jaca respectivamente, quienes fijaron la cantidad de 28 533 sueldos y 8 dineros.²⁹ El pago se prolongó hasta 1655, once años después de morir el artista.

Retablo mayor de santa María

Se planteó en dos fases. La primera (entre 1609 y 1610) consistió en la mazonería y la escultura, que hoy permanecen *in situ* ocupando la zona inferior, mientras que en

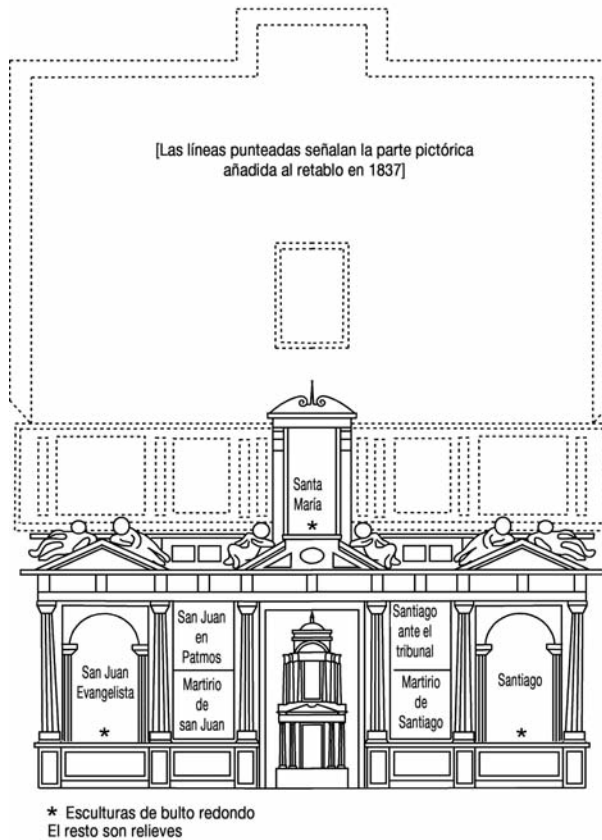


Fig. 8. Esquema del retablo mayor de Mianos.

²⁹ APMi, *Libro de la primicia de Mianos, 1580-1736*, folios cosidos entre ff. 159v y 160r.

el resto se mantuvo parte de un retablo pintado anterior. La segunda fue un proyecto, también confiado a Juan de Berroeta, en 1625, para elaborar la otra mitad del mueble; sin embargo, esta labor se desechó al año siguiente. El resultado es una composición atípica a modo de cuerpo y remate instalados en el lugar reservado al banco (fig. 8).

El sagrario reproduce un edificio de planta central, dos pisos y cúpula. Combina columnas estriadas³⁰ con capiteles de orden dórico y jónico, además de frontones curvos y mixtos. En él se han esculpido varias escenas en bajorrelieve que se complementan con dos pequeñas figuras de bulto (David y Moisés) en el remate.

La estructura del retablo se mueve en los mismos parámetros de severidad arquitectónica vistos en Larués, si bien es verdad que su singularidad, por la ausencia de algunas de las partes que usualmente componen estas obras, hace que no tengamos todos los elementos necesarios para hacer con rigor un estudio comparativo. A pesar de ello, se observa bien su tipología vignolesca de esquemas rectos y despejados, en un estilo cada vez más próximo al que Fernando Marías denomina *desornamentado* o *clasicista*.

Esta calificación se ajusta también a las figuras de bulto de san Juan Bautista y de Santiago, ambas de una calidad extraordinaria. En el primero se identifican los rasgos inconfundibles del escultor en la humanidad que refleja su rostro redondeado, de labios abultados y comisuras bien marcadas, también visible en las imágenes exentas del retablo de la parroquial de Urriés o en las estatuas de las santas del ático de Larués. Santiago es, en mi opinión, de sus mejores logros por el naturalismo avanzado, que sorprende en estos años y preludia su última obra, el retablo mayor de Esco. Todo en él, la postura, la indumentaria y las facciones, denota realismo y proximidad, sin perder por ello prestancia y dignidad (fig. 9).

Del sagrario destacan las figurillas exentas, que, aunque no alcanzan la bondad técnica de aquellas, sí están en consonancia con el influjo de Anchieta y recuerdan a los mismos personajes realizados en Berdún por su empaque y solemnidad. De los relieves del cuerpo destacaría el carácter narrativo y un punto de vista elevado que les aporta fuerza y monumentalidad.

³⁰ Una modalidad que aparece por primera vez en Navarra en 1598 en el retablo mayor de la catedral de Pamplona. GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción, *La escultura romanista en Navarra*, cit., p. 55.



Fig. 9. Santiago. Retablo mayor de Mianos.

Retablo de Nuestra Señora del Rosario

Reproduce unas líneas estructurales análogas a las del retablo mayor y de los principales de Larué y de Ruesta, aunque adaptadas a su menor anchura y altura. Comparte con ellos el mismo tipo de columnas estriadas de orden dórico, frontones rectos con ángeles en los derrames y encasamientos a doble altura con relieves que acompañan al titular. En fin, se trata de una armonía geométrica pura y sin enmascarar con aderezos decorativos, algo distante de la mazonería vista en Berdún y lejos del lenguaje del pleno Renacimiento (fig. 10).

Aunque existe unidad de estilo, el mérito de las tallas es desigual, lo que lleva a pensar en una colaboración significativa del taller. Sí se distingue la acción personal

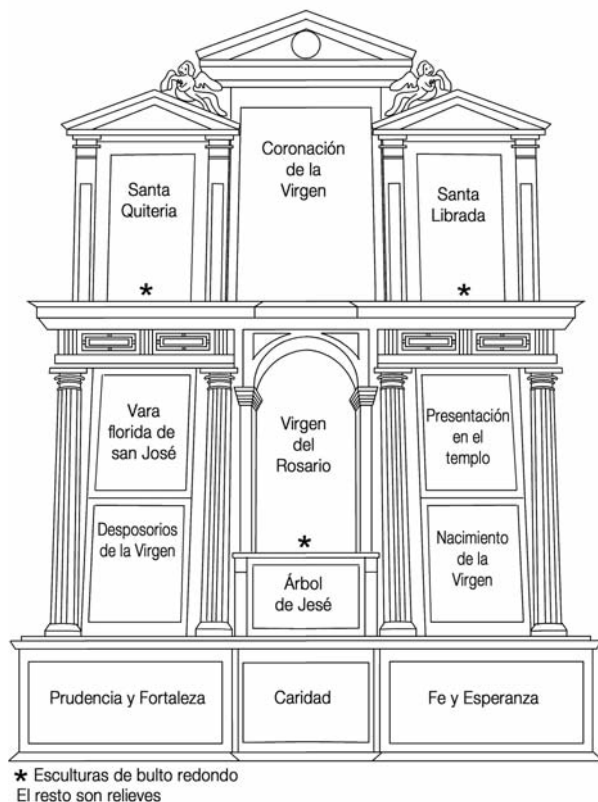


Fig. 10. Esquema del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Mianos.

del artista en la imagen de la Virgen del Rosario, que reproduce prácticamente la talla homónima de Artieda y Sádaba o la de la Virgen exenta que realizó para la ermita de la Concepción de Gallipienzo en Navarra (comienzos del siglo XVII), un modelo que vemos repetido incluso en localidades mucho más alejadas; por ejemplo, en las iglesias parroquiales de Gimileo y Rodezno, poblaciones de la Rioja Alta, donde hubo un foco importante de la escultura romanista.³¹

También se advierte la participación del artista en algunos de los relieves. El que muestra la escena del nacimiento de la Virgen es acertado tanto por sus proporciones

³¹ Ambas han sido atribuidas a Hernando de Murillas por Moya Valgañón. MOYA VALGAÑÓN, José G., “Hernando de Murillas y la escultura del final del manierismo en la Rioja”, *Príncipe de Viana*, 110-111 (1968), pp. 29-51.

como por la ocupación equilibrada del espacio. Los paños aúnan amplios volúmenes con plegados precisos y parcialmente pegados al cuerpo, al estilo de este autor. Las anatomías también son correctas. Santa Ana evoca de cerca la expresión de santa Paciencia en la sillería de Huesca o la de la Piedad del sagrario de Larué.

Los que ocupan la predela disfrutan de una distribución adecuada de los personajes, aunque su anatomía adolece, en parte, de falta de detalle y de un grosor excesivo que se aprecia en algunos de los niños que acompañan a la Caridad. A pesar de ello, el efecto es bueno, equilibrado, y las facciones están tratadas con dulzura y son capaces de transmitir una impresión de agrado y ternura.

La última actuación en este retablo llegó en 1867 de la mano del pintor de Biel Pascual Echeverría, que cobró “por pintar el púlpito, confesionarios y facistol, renovación de las imágenes del altar del Rosario y demás 184 reales”.³² La documentación no aclara el contenido de la “renovación”, que posiblemente consistió en la limpieza y el repinte de las zonas perdidas.

El púlpito

Actualmente se encuentra desmontado y almacenado en un pequeño habitáculo al fondo de la iglesia, y ha desaparecido el tornavoz. Se ordenó su construcción a Juan de Berroeta en 1616,³³ pero no conocemos si se hizo de manera inmediata porque la siguiente noticia data ya de 1622, cuando, una vez confeccionado, se solicitó su tasación.³⁴

El artista tardó en percibir el coste de la obra, ya que en 1632 figura sin remunerar en los libros de cuentas de la parroquia.³⁵ La última mención data de 1637, año en que, como queda dicho, el escultor sangüesino declaró estar pagado de todas las obras, incluida esta.³⁶

Es un mueble de extremada sencillez cuya única ornamentación consiste en repetidas molduras que conforman casetones estrechos dispuestos verticalmente. En 1867 lo pintó Pascual Echeverría, como he comentado.

³² APMi, *Libro de culto de Mianos, 1862-1910*, f. 16r.

³³ APMi, *Libro de la primicia de Mianos, 1580-1736*, f. 82r.

³⁴ *Ibidem*, f. 92r.

³⁵ *Ibidem*, hojas sin foliar cosidas entre ff. 109v y 114r.

³⁶ *Ibidem*, inserto entre ff. 78v y 79r.

Artieda: retablo de Nuestra Señora del Rosario de la parroquial

Aun a falta de una base documental que lo avale, estimo que este retablo se debe a la gubia de Juan de Berroeta, dada la presencia en él de sus características propias (fig. 11). Así se aprecia en la talla de la Virgen del Rosario, una pieza valiosa que, como ya he señalado, guarda una inequívoca filiación con las de su misma advocación en Mianos, Gallipienzo y Sádaba (fig. 12).

Otro tanto ocurre con los relieves de la Anunciación y la Visitación, donde las facciones suaves y los plegados de los paños se ajustan al modo peculiar del escultor, o en las imágenes de santa Quiteria y santa Librada, próximas a las de su misma advocación del retablo del Rosario en Mianos y a la santa Lucía del retablo de Urriés.

En cuanto a su cronología he tenido en cuenta varias cuestiones. La primera es la presencia de motivos de tradición escurialense y serliana, que para estas zonas

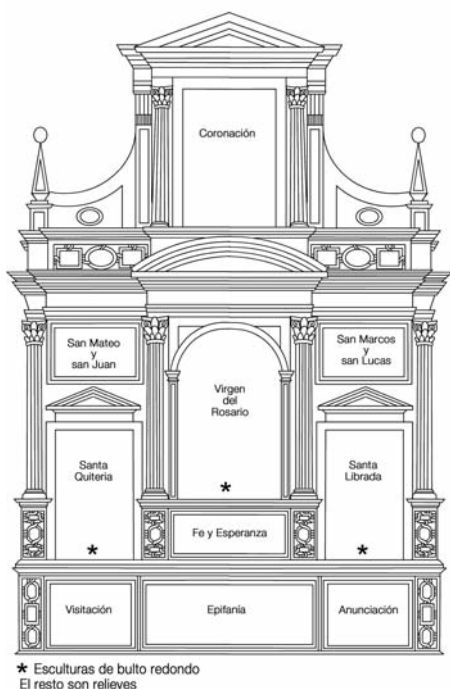


Fig. 11. Esquema del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Artieda.



Fig. 12. Virgen del Rosario. Retablo de Nuestra Señora del Rosario de Artieda.

apartadas de los centros artísticos de las grandes ciudades nos lleva hacia 1600 como punto de partida. También he considerado la afinidad de estilo con el retablo homónimo de Mianos, e incluso la proximidad de las dos poblaciones, que, amén de pertenecer ambas a la diócesis de Pamplona, estarían lógicamente influidas por un mismo impulso renovador, y más si tenemos en cuenta la generalización del culto al santo Rosario, en alza por estas fechas tras la batalla de Lepanto. A ello puede sumarse una discreta referencia hallada en los libros parroquiales que quizás puede arrojar alguna luz. Se trata del testamento de Juan de Arbea, nacido en Artieda, que dejó escrito en 1605: “Y quiero me sea puesto un [falta] en Nuestra Señora del Rosario quando estuviere asentada en su [falta]”.³⁷ Por otra parte, los pintores Francisco Gara-sa y Juan Mañón firmaron en 1628 un contrato de compañía entre sí y con otros artistas a fin de acometer juntos futuras empresas. En él consta la reserva de “dos colaterales para el lugar de Artieda” por ser fruto de un compromiso anterior.³⁸

Pues bien, considerando estos datos y la mencionada similitud formal con el retablo homónimo de Mianos, propongo como tiempo probable de ejecución la segunda o la tercera década del siglo XVII.

Durante el año 2005 el taller de restauración de la Diputación de Zaragoza llevó a cabo la limpieza y la restauración del mueble, lo que permitió contemplar con mayor nitidez y fidelidad la hechura original de la pieza y valorar su rica policromía.

Esco: retablo mayor de san Miguel

Fue retirado de su ubicación primitiva, junto al resto del mobiliario eclesiástico, cuando el pueblo quedó abandonado en los años sesenta del pasado siglo a causa de la construcción del embalse de Yesa y actualmente preside la iglesia parroquial del Inmaculado Corazón de María de Jaca. Fue restaurado en el año 2000 por la empresa Tesera de Huesca (fig. 13).³⁹

³⁷ Archivo Parroquial de Artieda (APA), *Quinque libri, 1595-1710, Libro de los muertos, 1596-1710*.

³⁸ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Arte y trabajo en el Alto Aragón (1434-1750)*, Zaragoza, DPZ, 2006, doc. 190.

³⁹ Sobre este mueble litúrgico y la iglesia parroquial de San Miguel donde se asentaba, VISÚS PARDO, Encarnación, “Esco, un caserío abandonado: ¿un pueblo perdido?”, *Rolde*, 94-95 (octubre de 2000 – marzo de 2001), pp. 60-75.

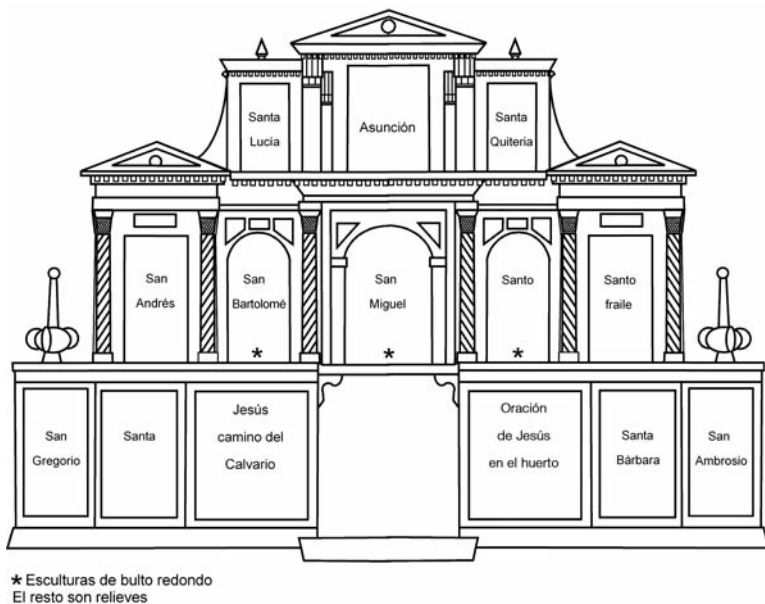


Fig. 13. Esquema del retablo mayor de Esco.

Los representantes de la parroquia y Juan de Berroeta concertaron su hechura el 29 de octubre de 1637⁴⁰ y fijaron un precio de 500 escudos, cuyo cobro se dilató nada menos que cuarenta y siete años⁴¹ debido a la débil situación económica que padecía la primicia. Por el mismo motivo la policromía y el dorado quedaron relegados hasta que el pintor Francisco Alfaro se hizo cargo de ellos en 1700.⁴²

Está concebido a partir de un orden arquitectónico muy sobrio, con la doble originalidad de presentar un perfil triangular y escalonado en el que predominan las líneas rectas y un gran desarrollo del banco, que iguala en altura al cuerpo, aportando gran uniformidad y claridad a la estructura. Es, en este sentido, el más evolucionado de la producción del artista por su arquitectura austera y nítida, que, exceptuando motivos herrerianos, carece de elementos secundarios que puedan desviar la atención del fiel del mensaje principal.

⁴⁰ Archivo Parroquial de Esco (APE), *Libro de la primicia de Esco, 1628-1750*, ff. 13v-14r.

⁴¹ *Ibidem*, f. 59r.

⁴² *Ibidem*, f. 69v.

Al igual que la mazonería, la escultura se ha desligado en gran medida de modos manieristas-romanistas anteriores para llegar en este momento a una formulación más clásica, muy próxima a los albores del Barroco. Las figuras se representan con naturalidad, sin extremar los movimientos, sin tensiones, y los rostros expresan cercanía, lo que facilita una relación emocional pausada (fig. 14). El influjo de Anchieta es mucho menos notorio en esta pieza, aunque se observa tímidamente en alguno de los bajorrelieves del banco o en el altorrelieve de san Andrés, una imagen potente, expresiva y de gran porte.

Por lo demás, este trabajo conserva las características de nuestro maestro en las facciones blandas, la tendencia a tallar orejas grandes o los ropajes amplios y envolventes de san Andrés o los apóstoles de la oración en el huerto, una escena que reproduce con apenas diferencias el esquema utilizado por él en el altar de Gallipienzo (1629).



Fig. 14. San Andrés. Retablo mayor de Esco.

De todos los trabajos salidos de su gubia, este retablo constituye el broche de oro que cierra su evolución artística con obras de excelente calidad, como demuestran las figuras de bulto o algunos de sus relieves (fig. 14), que entroncan y dan continuidad a sus mejores logros anteriores, entre los que se encuentran los relieves de San Salvador de Sangüesa (1608) y los del retablo de san Bernardo en Leyre (ant. 1633) o las esculturas exentas de Mianos y del mencionado retablo legerense dedicado a las santas Nunilo y Alodia (1633).

Esco: santo Cristo

En la misma iglesia jaquesa del Inmaculado Corazón de María se exhibe un santo Cristo procedente de Esco que se había encargado a Juan de Berroeta en una fecha anterior a 1627. Así se desprende del listado de cuentas de la primicia de este año, donde se lee: “Ítem veynte escudos que ha pagado a Juan de Berrueta escultor para en parte de pago de lo que ha de aver por la hechura de un Christo que ha hecho para la dicha yglesia consta por carta de pago de seis de agosto último passado y tres deste presente mes de septiembre”.⁴³

Es una escultura que adolece de falta de proporción, con una anatomía poco señalada y cierta inexpresividad y simpleza de las que únicamente escapa el rostro, que es la parte mejor conseguida. Estimo que la participación del maestro fue mínima, ya que no se perciben en ella sus rasgos más característicos.

LA MAZONERÍA: ENTRE GASPAR BECERRA Y JUAN DE HERRERA

Por razones de espacio propongo no tratar aquí en extenso este punto, que, por otra parte, queda brevemente reflejado en la exposición hecha de cada una de las obras. En todo caso, y a modo de escueta síntesis, cabe decir que los retablos de Berroeta se iniciaron a partir del doble modelo romanista inaugurado por Gaspar Becerra en la catedral de Astorga y en el convento de las Descalzas Reales en Madrid, comenzado en 1563. Becerra, gracias al conocimiento directo de la obra de Miguel Ángel durante su estancia en Italia, recibiría e incorporaría a sus trabajos su influencia, a la que

⁴³ APE, *Libro de la primicia de Esco, 1628-1750*.

sumó el conocimiento de Vignola, cuyas *Reglas* se editaron años después en España (1593). Estos planteamientos se repitieron en Santa Clara de Briviesca, donde tuvo una importante participación Juan de Anchieta, quien más tarde propagó la nueva moda por tierras navarras y, en menor medida, Aragón.

Deudores de Astorga son, en sentido estricto, los retablos de Berdún (fig. 1), Sádaba y Uztárroz, caracterizados por la vistosidad y el contraste lumínico, la notoriedad de los entablamentos, la profusa utilización de frontones, una decoración resaltada o los áticos formados por figuras aisladas y algo desligadas del mueble. Por el contrario, los de San Pedro el Viejo de la capital oscense, Sada de Sangüesa y San Salvador de Sangüesa están más en consonancia con el retablo desaparecido de las Descalzas Reales, de aspecto algo más severo, traza limpia y rotundidad de líneas.

No obstante, Berroeta, que no llegó a abandonar nunca estas referencias, fue despojando las estructuras paulatinamente, depurándolas hasta el extremo. La mazonería se hizo más unitaria y en su concepción primaron la sencillez, una mayor nitidez en la visualización de las figuras, la adopción de unos planteamientos sobrios de filiación serlio-vitruviana y un vocabulario herreriano. Así ocurrió en el retablo de Larué, el de Ruesta, el de Mianos, el de Artieda, los dos de Leyre, los de Tabar y el de Esco.

Precisamente estas fórmulas puristas culminan en la obra de Esco (fig. 13), cuyo comportamiento, casi espartano, ejemplifica las palabras de Camón Aznar: “El arte trentino ha alcanzado los límites de lo abstracto y no cabe más desarrollo que el de la variación de las proporciones. Los elementos se hallan esquematizados y sus combinaciones se han reducido a las formas geométricas más simples”.⁴⁴

LA ESCULTURA: UNA OBRA ROMANISTA HACIA EL NATURALISMO

A primera vista, en el trabajo de este artista se pueden diferenciar dos etapas, que corresponden a los lugares donde mantuvo su residencia y su taller: la primera, en Huesca, estuvo ligada a su formación, y la segunda, en Sangüesa, fue más evolucionada y más madura.

⁴⁴ CAMÓN AZNAR, José, “El estilo trentino”, *Revista de Ideas Estéticas*, 12/III (1945), pp. 429-442; la cita, en p. 442.

Durante la etapa oscense (1577-1603) recibió y desarrolló una doble herencia: la que se desprende de su formación artística junto a Nicolás de Berástegui —de quien adquirió su modo de hacer, un manierismo romano todavía incipiente y muy ligado al plateresco y a la huella de Forment— y el substrato que suponía el ambiente artístico que se respiraba por aquel entonces en la ciudad. En este ámbito cabe destacar el retablo de la ermita oscense de San Jorge, realizado entre 1595 y 1597 por el escultor Juan Miguel Orliens,⁴⁵ una obra de filiación romanista que pudo reforzar el camino que en esos años nuestro artista ya había tomado en esta dirección.

En el transcurso de esta fase trabajó prioritariamente en Aragón con piezas importantes, entre las que destacan, además de la sillería coral en la que intervino junto a su padre, la caja para el órgano de la seo oscense, el armario-archivo del consistorio, los retablos del Sacrificio y de san Andrés para la iglesia de San Lorenzo de Huesca y los retablos mayores de San Pedro el Viejo (Huesca), Berdún, Larués y, muy probablemente, Ruesta. En menor medida desarrolló su labor en Navarra y el País Vasco, si bien, a excepción del retablo principal de Ujué, lo que hizo fueron mazonerías o encargos de menor entidad (véase la nota 10).

En la segunda etapa su producción fue mucho más numerosa, no solo por corresponder a una cronología más dilatada (1603-1637), sino también por ser fruto de su creciente prestigio profesional. Sin embargo, parece evidente que entre ambas etapas no existe signo alguno de ruptura: más bien se trata de un proceso de continuidad en el que determinados aspectos se potencian o se atenúan, sin desaparecer ninguna de las características fundamentales.

De este modo, y ya considerando la obra en su conjunto, se pueden resaltar varios aspectos. Uno de ellos es la persistencia de la huella paterna, que se trasluce, con mayor o menor intensidad, en las expresiones blandas de corte manierista visibles en casi todos sus trabajos. Tal ocurre en encargos temporalmente tan distantes como los bultos de san Lorenzo y san Vicente de San Pedro el Viejo (1600-1601) o los relieves de san Francisco y san Ambrosio del retablo de Larués (h. 1600) y la talla de san Sebastián de Uztárroz (1635) o los relieves de san Ambrosio y san Gregorio de Esco (1637).

⁴⁵ Sobre el escultor Orliens se puede consultar BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “El escultor Juan Miguel Orliens. Primera parte: estudio biográfico”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX (1979), pp. 67-110, y “El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: estudio artístico”, art. cit.

Otro es la extraordinaria calidad que se observa ya en sus primeros encargos y que se mantiene a lo largo de los años. En este punto no estoy de acuerdo con la autora Isabel Romanos cuando, hablando de la sillería oscense, opina que “su labor de talla es de una calidad muy superior a la que podemos observar en sus obras posteriores en solitario”.⁴⁶ Sin duda, muestra de esta perfección técnica son las figuras de bulto de santa Eulalia de Mérida y las que componen el ático de la iglesia de Berdún, las titulares del retablo legerense de las santas Nunilo y Alodia o las esculturas de san Andrés y san Miguel de Esco (figs. 3, 4 y 14).⁴⁷

Un aspecto capital es el mencionado papel que Juan de Anchieta juega en la configuración de su estilo. De él derivan los volúmenes hinchados, el empaque y la fuerza contenida de las valiosas esculturas de David y Moisés del retablo de Berdún, que evocan a los mismos personajes representados por el maestro guipuzcoano en Tafalla, o los tipos musculosos y tensos que observamos en el Simón de Cirene de la representación de Jesús camino del Calvario de Larué o en los protagonistas de la liberación de san Pedro en San Pedro el Viejo (Huesca), muy próximos al ángel de la Anunciación o a los personajes de la adoración de los pastores del retablo de Tafalla.

También se percibe su huella en las potentes cabezas de cabellos rizados y elegancia serena, como por ejemplo la de san Juan en el remate de la sillería oscense, semejante al mismo santo tallado por Anchieta para la capilla Zaporta (1569); en los cuellos gruesos y enérgicos de santa María Magdalena en la sillería coral, san Miguel en el retablo de Berdún o el ángel en la Anunciación de Ruesta, que encuentran su paralelo en la imagen de la Esperanza del retablo anchietano de la Trinidad de Jaca; o en los personajes de barbas largas y rizadas, como David y Moisés en los relieves del sagrario de Larué o Zacarías en la Visitación del altar de Ruesta, que son similares al san Jerónimo de la capilla Zaporta y que tienen su último precedente en el Moisés esculpido por Miguel Ángel para la tumba de Julio II.

Anchietanos son también algunos de los esquemas compositivos adoptados por Berroeta. Así, la Trinidad esculpida en el retablo de San Salvador de Sangüesa reproduce el utilizado por el maestro de Azpeitia en el retablo de la Trinidad de Jaca, y los

⁴⁶ ROMANOS COLERA, Isabel, *Sillerías corales del Alto Aragón en el siglo XV*, Huesca, IEA, 2004, p. 177.

⁴⁷ No obstante, existen evidentes diferencias en el conjunto de su obra e incluso entre los elementos de un mismo encargo, como ya se ha visto, lo que delata la presencia de otras manos y hace innegable la participación del taller.

relieves de la Quinta Angustia, las mujeres ante el sepulcro o el sepelio de Cristo de San Salvador de Sangüesa mantienen una relación directa con la producción de Anchieta en Tafalla y Cáseda.

La última cuestión que hay que resaltar es la evolución formal. A la par que la arquitectura de los retablos había caminado en su mayoría hacia formas puras y simples, la escultura se fue desnudando paulatinamente de todo artificio y la creación de Berroeta se tornó pausada y natural.

El abigarramiento y el *horror vacui* que se percibían en sus primeros relieves se atenúan con los años y las imágenes se liberan de la aglomeración que las constreñía. Los protagonistas, que antes sobresalían del marco, siguiendo en ello un recurso típicamente manierista, se instalan ahora con mayor comodidad y holgura. Esto se observa bien si comparamos la escena de Jesús camino del Calvario de Ruesta y la de su homónima de Esco, o las representaciones paralelas de la liberación de san Pedro, la entrega de las llaves y el lavatorio de San Pedro el Viejo y Gallipienzo.

El vigor y la fuerza contenida, evidentes, por ejemplo, en las figurillas exentas del sagrario de Mianos, se aminoran a favor de posturas sin torsiones y actitudes más verosímiles, como se percibe en las esculturas exentas de Urriés, en los espléndidos altorrelieves y las figuras de san Andrés (fig. 14), san Miguel y san Bartolomé del retablo de Esco o en las tallas exentas de san Vicente, san Esteban y san Lorenzo de Sada de Sangüesa.

Los ropajes, antes ampulosos y envolventes, se aligeran y se adaptan al cuerpo con mayor agilidad, tal y como se aprecia en las tallas de la Virgen del Rosario de Mianos y Artieda o en las esculturas de bulto del ático lauresiense, y las expresiones, a veces duras, visibles en la escultura de bulto de santa Apolonia de Berdún, dan un giro notable y llegan al refinamiento y la solemnidad de las santas Alodia y Nunilo de Leyre, que sin ningún tipo de tensión corporal son capaces de mostrar el mismo caudal emotivo.

¿QUÉ PODEMOS CONCLUIR SOBRE JUAN DE BERROETA?

Tras estas reflexiones se puede afirmar que nuestro artista fue una figura brillante, diría que la más relevante de la escultura romanista del Alto Aragón. Dentro de la escultura de transición entre los siglos XVI y XVII, sería el equivalente en estas tierras a lo que Juan de Juni o Juan de Anchieta fueron para las regiones septentrionales de la península.

Del mismo modo que Anchieta introdujo y expandió la escultura romanista por las regiones vasconavarras y, en menor medida, Aragón, nuestro artista fue el pionero en dar a conocer esta misma corriente artística y difundirla por las comarcas altoaragonesas.

Al igual que Juni dotó a sus obras de una mezcla de clasicismo, manierismo y barroquismo que fue decisiva para la escultura del área norteña de la península, el maestro sangüesino experimentó un paulatino y decidido cambio estético. Se formó y comenzó su andadura en una etapa puente entre el Renacimiento y el manierismo, fue el responsable de la introducción del romanismo en Huesca, las Cinco Villas y la Canal de Berdún y se decantó al final de su vida profesional por fórmulas naturalistas que ejercieron de bisagra y avanzadilla hacia la nueva moda barroca.

Fue autor de una nutrida obra, en la que se advierten calidades dispares pero que cuenta con piezas tan notables como las de la sillería coral de la seo oscense, las esculturas de bulto de David y Moisés de Berdún y la de Santiago de Mianos o las representaciones de san Miguel y san Andrés de Esco, por citar algunas de las más notables.

Estimo que, a la espera aún de que nuevas investigaciones puedan completar su estudio, Berroeta ya se vislumbra como un artista relevante que debe ocupar un lugar destacado en el seno del arte navarro y aragonés.