

## Prólogo

Cuando Juan de Anchieta apenas había iniciado la ejecución del retablo mayor de Cáseda, Juan de Juní testaba en su lecho de muerte sobre su inacabado retablo de Medina de Rioseco, en su última voluntad, a favor del azpeitiano para proseguir su obra, expresándose en los siguientes términos: «den hacer a Juan de Anchieta, escultor residente en Vizcaya que es persona muy perita, hábil y suficiente, y de los más esperitos que hay en todo este reino de Castilla para acabar y proseguir la dicha obra a lo que Dios me da a entender, no hay otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra, a no ser del dicho Juan de Anchieta...» No cabría mayor elogio al venir del más renombrado de los escultores de la época.

Las primeras noticias de Anchieta se remontan al año de 1565, de cuando trabaja en Valladolid, probablemente colaborando con Juní, así como en la realización del retablo mayor de Astorga con Gaspar Becerra, quien es reconocido como el introductor más destacado de las reformas manieristas romanas en España, a mediados del siglo XVI; precisamente datada por la ejecución del citado retablo.

La falta de documentos nos impide asegurar si Anchieta estudió en Florencia y Roma. Sin duda era conocedor de aquellas obras y podemos afirmar que fue el más miguelangeliano de entre sus contemporáneos. Con aquel estilo aplicó la iconografía de los conceptos vertidos desde la contrarreforma Trentina, para establecer sus cánones plásticos. Adelantándose, curiosamente, a las Constituciones Sinodales del obispo pamplonés Rojas y Sandoval, quien invocó: «sacris imaginibus, estanymos y mandamos S.S.A. que en ninguna yglesia desde nuestro Obispado: aunque sea exempta, ni en otro lugar pio, o religioso, pinten ni pueden pintar imágenes, ni historias, sin que primero se haga relación a Nos, o a nuestro Vicario general, para que veamos, y examinemos, y proveamos como conviene que se haga la pintura de las tales imágenes, o historias: y si hallaren, que están indecentemente pintadas, las hagan borrar, para que se pongan en cada lugar otras, que

les convenga a la reverencia, y culto de ellas». He de ahí de donde se deduce que nuestro escultor fue un precursor en plasmar conceptos de la contrarreforma, puesto que falleció tres años antes de la publicación de dicha proclama, dejando tras de sí la mayor y más preciada de su obra en iglesias pertenecientes al obispado de Pamplona. Era el mensaje del azpeitiano, más joven que su paisano Iñigo de Loyola pero contemporáneo a los de su Compañía que apoyaron la Contrarreforma.

En los últimos años no han faltado estudiosos y mentores que se han ocupado de sus esculturas, pero el conocimiento más profundo y comedido se lo debemos al reputado crítico de arte, José Camón Aznar.

Transcurridos los cuatrocientos años de su fallecimiento, a la hora de rememorar su figura y su obra, quizá nadie es autor más calificado que Camón Aznar, cuyo estudio sobre la vida y obra de Anchieta, que vió la luz en 1943, resume como ninguno los valores del escultor, al propio tiempo constituya una obra digna de divulgación, para que al gran maestro guipuzcoano se le sitúe en el lugar que se merece en nuestra historia artística. Justamente, es lo que pretende la presente reedición.

Camón Aznar nos aseguró y dejó bien asentado que no eran dos los escultores Anchieta, Miguel y Juan, como se suponía Tomás Biurrun. El único que respondía era Juan. Sin embargo, respecto al apellido, hemos adoptado en devolverle su forma más correcta, Anchieta y no Ancheta, como han demostrado posteriores investigaciones.

El biógrafo y crítico Camón circunscribe a su obra la bibliografía conocida hasta la publicación de su obra, seleccionando y agrupando lo legítimo y atribuible a nuestro escultor. Por ejemplo, en el caso de la capilla de la Trinidad de la Catedral de Jaca, su agudeza comparativa vino a fortalecer los argumentos existentes.

Teniendo presente que han transcurrido cuarenta y siete años desde la primera edición, es lógico y conveniente que en este prólogo recojamos las citas de los autores y obras que hayan aportado nuevas noticias, para que sirvan de referencia y consulta obligada a futuras investigaciones. Y, en primerísimo lugar, vaya la aportación del propio Camón Aznar, publicada bajo el título de «Un Crucifijo de Juan de Anchieta» en la **Revista Príncipe de Viana**, en 1947. Le sigue J. Cabezudo Astrain con «La obra de Anchieta en Tafalla», en la propia **Rev. P. de V.** en 1948. Pero es J.L. Monteverde quien realiza un nuevo descubrimiento: «Esculturas de Anchieta en las Huelgas de Burgos», con su trabajo publicado en la **Rev. Archivo Español de Arte**, en 1955.

Trabajos de síntesis con atinada observación sobre el escultor y su entorno constituyen las obras siguientes: J.M. Azcárate, **Escultura del siglo XVI** (Tomo XIII de **Ars Hispaniae**), Madrid, 1958. G. Weise, **Die Plastik Der Renaissance und des Frühbaroch im Nördlichen Spanien** (Tomo I, Die Romanisten), Tübingen, 1959. Posteriormente, dos autores vinieron a refundir lo esencial de la obra de nuestro escultor: M<sup>a</sup> A. Arrázola en **El Renacimiento**

en Guipuzcoa (Tomos II y III), San Sebastián, 1968; y M<sup>a</sup> C. García Gainza en **La escultura romanista en Navarra**, Pamplona, 1969. Dando a conocer en ésta las escenas en relieve que representan la Flagelación y la Coronación de Espinas, existentes en la sacristía de San Miguel de Vitoria.

Otras obras de interés constituyen el **Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria**, por Micaela Portilla y colaboradores (Tomo III. Ciudad de Vitoria) y **Catálogo Monumental de Navarra** (IV \* Merindad de Sangüesa) por M<sup>a</sup> Concepción García Gainza y colaboradores, que vieron la luz en los años 1970 y 1989, respectivamente.

En este punto conviene advertir que las diócesis actuales no concuerdan territorialmente con las de la época de Juan de Anchieta, y que la de Vitoria no existía en aquel tiempo. Que la mayor y más importante obra de Anchieta se circunscribe al obispado de Pamplona, a la que también pertenecía la parte guipuzcoana donde realizó su obra, así como la parroquia de su villa natal.

La sensibilidad del alemán Weise observó diferencias notables entre los escultores que trabajaron en la diócesis de Pamplona y Calahorra, que recientemente han sido reconsideradas por M<sup>a</sup> A. Arrázola al descubrir la autoría del retablo de Santiago en Elgueta (véase **R.I.E.V.** tomo XXXIV, págs. 281-298) como obra de Miguel Llorente.

No obstante, hubo una fusión de escuelas en ambas diócesis, pero esto ocurriría como una derivación de la propia personalidad artística de Anchieta, al fundar al taller de Cabredo por uno de sus mejores discípulos, Pedro González de San Pedro, y en la que se formó la figura más representativa de aquella escuela, su yerno Juan de Bascardo, que evolucionó hacia el barroco.

Estudios que han contribuido a perfilar la trayectoria artística de Anchieta, dan por admitida su formación en Italia.

El primer documento sobre el escultor nos descubre que tuvo hijo natural en Valladolid con la burgalesa Catalina de Aguilar, en 1565. Ocho años más tarde, por un documento de protocolo de Juan de Villasana, concretamente del 8 de agosto de 1568, se dice: «Yo Juan de Anchieta, escultor, estante en esta villa de Valladolid...» Se trata de un poder a Francisco de Maza para el cobro de ciertas cantidades de un vecino de León. Esta nota hace pensar en su intervención en el retablo de Astorga.

Un año más tarde, en el testamento del escultor J.B. Beltrán, se dice que le debe Juan de Anchieta 96 reales «que le preste agora cuando fue la postrera vez a Briviesca». Ese año de 1569 se terminaba el retablo de Santa Clara de Briviesca, no se sabe documentalmente que trabajara en él Anchieta. Pero la cita anterior, parece que se refiere a su intervención en aquel retablo dirigido por López de Gámiz. Por la interrelación de estilo entre Briviesca y la obra conocida de Anchieta, Manuel Gómez Moreno lo incluye decididamente entre sus obras. Así lo cree también Camón Aznar, recogiendo el sentir de Gómez Moreno.

Después de 1569, Anchieta vuelve a Guipuzcoa. En 1572 interviene, con Pierre Picart en la ejecución de obra en la iglesia de Asteasu, obligándose con sus personas y bienes a tomar y hacer la mitad de la obra comprometida por Picart. En una escritura de 8 de abril de 1573 se lee: «Por esta cedemos a vos Joanes de Anchieta, escultor vecino de la villa de Hazpeitia todo el derecho y acción que nosotros teníamos a la mitad del retablo que nosotros y vos tomamos a hacer para el altar mayor de la iglesia del señor Sant Pedro, iglesia parroquial de Asteasu». Ahí pudo reclutar sus primeros discípulos, entre ellos a su inmediato seguidor Ambrosio de Bengoechea, natural de Alquiza.

En junio de 1574 firma el contrato para hacer el retablo de la iglesia parroquial de San Pedro, en Zumaya. Justo al año, en junio de 1575, contrata la realización del retablo mayor de San Miguel, en Vitoria, que dejó sin acabar y más tarde fue suplantado por el de Gregorio Fernández. En este mismo año, el 25 de agosto, concierta con Doña María de Idiáñez, en Azcoitia, para realizar un retablo para la capilla familiar de dicha señora, con el ensamblador Martín de Arbizu. Dicho retablo fue sometido a exámen el 2 de noviembre de 1576.

Conviene anotar que en el período guipuzcoano Anchieta trabajó en áreas dependientes del obispado de Pamplona, y parece natural que los contactos y su buen hacer le llevaron a establecerse en la capital navarra.

Su primer contacto con Navarra vino ese mismo año al comprometerse, el 27 de junio de 1576, por escritura pública de convenio y obligación entre los alcaldes, jurados, vecinos y Concejo de Cáseda, de una parte, y de la otra «Juan de Anchieta, imaginario y entallador, vecino de esta ciudad de Pamplona», por la que se obliga a construir el retablo mayor de Santa María, en un plazo de cuatro años. Esto justifica la imposibilidad de comprometerse con el de Medina de Rioseco para cumplir la última voluntad de Juan de Juní.

En 1577 se ocupa de las «trazas» para el archivo provincial de Tolosa. Suponemos que la ejecutó Ambrosio de Bengoechea, cuyos fragmentos se encuentran hoy en la Diputación Foral de Guipúzcoa.

Hacia 1578 se pueden datar las esculturas La Asunción y La Coronación de la Virgen para el retablo mayor de la Catedral de Burgos. El mismo año se terminó el retablo de la Trinidad de la Catedral de Jaca, atribuída a Anchieta; por las geniales características que manifiesta, todos los autores coinciden en señalar la mano del azpeitiano.

Antes de 1579, en colaboración de Martín Ruiz de Zubieta, hizo un retablo del capítulo del monasterio de las Huelgas, en Burgos.

Desmontando, subsisten tres relieves, en el pasillo de paso a las Claustillas, particularmente interesantes por su belleza. Al mismo retablo perteneció la bellísima Virgen con el Niño, de pequeño tamaño, en el retablo de la capilla de Doña Ana de Austria y tres bustos de santos.

En 1580 trabaja para el retablo de Aoiz. Al propio tiempo también en la Seo de Zaragoza. Y en 1581 contrata el retablo de Tafalla y empieza a trabajar el sagrario, para terminar en 1583. En 1588 firma el contrato para hacer el banco de Moneo. No se sabe con certeza si hizo el Crucifijo de Tafalla. Tampoco se sabe documentalmente si trabajó en la imagen de San Jerónimo de la catedral de Pamplona. Ese mismo año de 1588 hizo el diseño para la sillería del coro de Allo y contrató el retablo de Santa María de Tolosa y empezó a trabajar en el sagrario, que dejó sin terminar. Algunos de sus bultos se conservan en Santa Clara de Tolosa.

Falleció el 30 de noviembre de 1588, en Pamplona. Dispuso que se le enterrara en el claustro de la catedral. Dejó como heredera a su mujer Doña Ana de Aguirre, pariente próxima suya, y para cuyo matrimonio tuvo que solicitar dispensa de la Santa Sede, según recoge M.A. Arrázola en **El Renacimiento de Guipúzcoa** con cita a un testimonio de T. Biurrun.

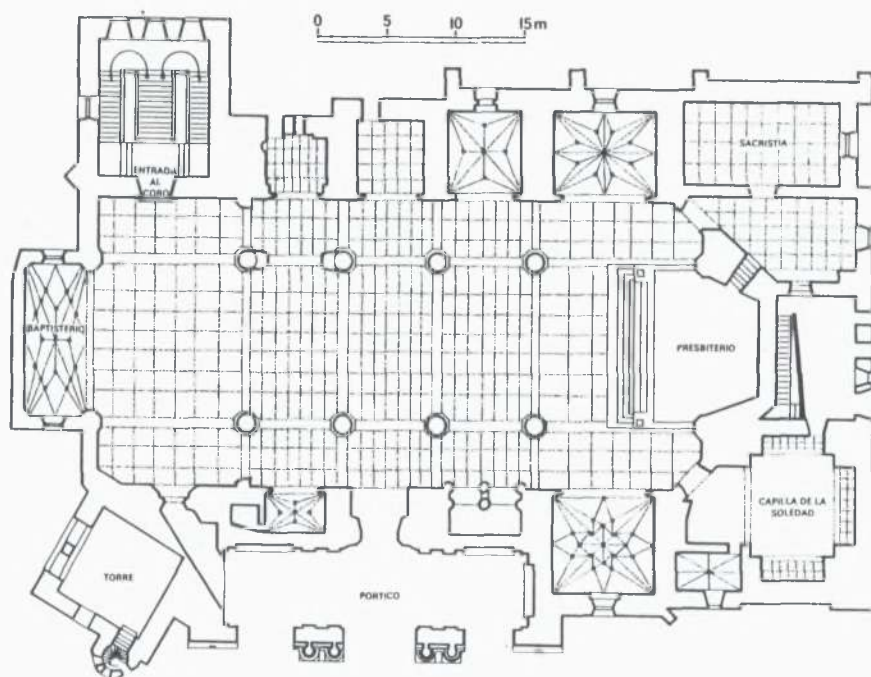
En la presente obra, como se verá, Camón Aznar, que caracteriza la grandiosidad de nuestro artista, nos dice: «... es el sucesor lógico y genial de Miguel Angel. Gracias a Anchieta, España fue la que resumió y expresó el estado espiritual de la contrarreforma en escultura...» Y Azcárate le considera «el más genial entre los representantes del manierismo miguelangelesco».

A pesar de su grandiosidad, se sabe que Anchieta vivió constantemente penurias económicas debido al retraso de los pagos. Por ejemplo, el retablo de Zumaya costó 1.658 ducados con 36 maravedies y le dejaron a deber 1.254 ducados, que su viuda reclamaba tras el fallecimiento del escultor. Sin embargo, su formación italiana hace pensar que procedía de una familia acomodada, así como su vocación debió ser impulsada por la expansión artística que se observa en la vertiente atlántica del País Vasco desde finales del siglo XV, alcanzando cotas máximas, antes que en escultura, en arquitectura, con base en lo que ha venido en llamarse «gótico vascongado» que floreció, principalmente por las circunstancias de convergencia en el comercio marítimo, el descubrimiento de los bancos de bacalao y la prosperidad de las herrerías en la fabricación de todo tipo de productos manufacturados para América. Por dicha interrelación en las corrientes artísticas hubo influencias borgoñesas y flamencas primero e italianas después. La labor de los maestros canteros asimiló las nuevas corrientes a la tradición medieval y se las ingeniaron incorporando las técnicas de Vitrubio para el desarrollo de los templos.

Las particularidades de este aspecto arquitectónico fueron dados a conocer por el jesuita F. López del Vallado, primeramente en el capítulo «Arqueología» de la **Geografía General del País Vasco-Navarro** y después en la conferencia pronunciada en el Primer Congreso de Estudios Vascos, en 1918, y publicado en el volumen que recoge los trabajos allí presentados.

Lo fundamental de aquella transformación arquitectónica lo expuse en mi obra **Landuz** (1983), páginas 108-113. Sus particularidades, esencialmente constituyen una transformación de la

**IGLESIA PARROQUIAL DE  
SAN SEBASTIÁN DE SOREASU  
EN AZPEITIA**



construcción ojival, cuyas características se fundamentan en planta primitiva basilical, de tres naves con sólo un ábside en la central. Las tres naves son de igual altura, lo que hace que carezcan de arbotantes y los apoyos exteriores son gruesos y salientes contrafuertes, alguna vez escalonados; los interiores, y esto es lo que más los caracteriza, son con altísimas columnas, con capiteles clásicos, de uno y otro género; en los ábacos de estos o en la prolongación del fuste sobre los ábacos, descansan las cruceñas. Suelen ser éstas, estrelladas o de nervios ondulantes que exhortan los fundamentales de las ojivas.

Estos templos se erigieron durante el siglo XVI, y a la mayoría no les queda de ojival más que las bóvedas de cruceña. Pero tampoco se limitaron a las tracerías estrelladas del período gótico; hubo transformaciones evolutivas. A veces, las bóvedas de cruceña estrellada fueron sustituidas por otras vaídas, como en San Juan de Aulestia, con nervios en retícula formando casetones al estilo renacentista. Así podemos contemplar en las parroquias de Azcoitia y Azpeitia. Esta última, villa natal de Anchieta.

Es necesario advertir que dicha evolución arquitectónica coincide, tal vez no de manera casual, con el desarrollo de la música de órgano en nuestro país, y aquella estructura arquitectónica favorece a una mejor acústica en los templos.

Alonso de Berrugete afirmó de manera rotunda que «no ha venido a Castilla otro mejor oficial extranjero que Juan de Juní»; otro tanto podemos decir por Anchieta y sus discípulos con res-

pecto a cubrir algunas de estas iglesias columnarias vascas que les ha impregnado monumentalidad artística.

Della Quercia, Robbia y sobre todo Miguel Angel Buonarroti guiaron el estilo de Anchieta. Este orientó a discípulos y seguidores, entre los que cuentan Ambrosio de Bengoechea, Pedro González de San Pedro, Martín Ruiz de Zubieta, Lope de Larrea, Juan de Iriarte, Bernabe Imberto, Domingo Vidarte, Domingo de Luso e indirectamente Juan de Berrueta y otros, hasta la transición al barroco con Juan Bascardo, formado en el taller de Cabredo con González de San Pedro. A Bascardo se deben entre otros retablos el de Nuestra Señora de los Reyes de Laguardia, cuya cabecera arquitectónica, estudiada por Chueca Goitia, pertenece a las iglesias columnarias y el de Santa María del Juncal en Irún, enteramente de ese grupo arquitectónico.

Para Juan José Martín González, Anchieta es «sin duda la figura más sobresaliente de la escultura romanista en el País Vasco-Navarro y Aragón» según afirma en su estudio **Juan de Juní y su época** (1977), página 66. Reafirma María Concepción García Gainza en **La escultura romanista en Navarra** (1969), página 59, añadiendo que, «considerando a escala nacional, Anchieta y Pompeyo Leoni son los únicos maestros de primera línea de los últimos veinte años del siglo XVI. A su fuerte personalidad artística se debe, sin duda, la intensidad de su influencia en las tierras al Norte del Ebro, y la perduración de su estilo y de sus tipos iconográficos hasta mediados del siglo XVII.»

Por las primeras noticias del escultor a quien se le sitúa en Valladolid de 1565, con presencia en Astorga y colaboración con Juní, más el deseo de éste para finalizar su obra inconclusa de Medina de Rioseco, historiadores y críticos le han situado siempre en la órbita de Gaspar Becerra y Juan de Juní. Pero puestos a analizar sus respectivas obras, es obvio que una inmensidad separa a Anchieta de Becerra: «la de su genialidad», nos asegura con rotundidad Camón Aznar. El distanciamiento de Juní se observa en la composición de las escenas, el plegamiento de los mantos, pero sobre todo en la caracterización de las figuras; como dirá Camón Aznar: «Las apasionadas expresiones de Juní, al refrenarse en Anchieta, adquieren una grandeza acorde con las intenciones plásticas de la escuela miguelangelesca». Para él, indudablemente, Anchieta obra influido por la visión directa de Miguel Angel, pues en sus obras se advierte con evidencia un contacto directo de Italia, que no pudo adquirir de sus inmediatos predecesores españoles.

Circunstancias analíticas sobre la expresividad le llevan al crítico a proclamar firmemente que en el arte español, la sentimentalidad de Anchieta es una excepción. Por consiguiente, «por raro caso en el arte español sus figuras dan una impresión de hondura reflexiva, de señero dominio de su intimidad». Y seguirá exponiendo similares argumentos.

Si nos fijamos detenidamente en el Entierro de Cristo de la catedral de Segovia o el del Museo de Valladolid, obras de Juní, y comparar con el que realizó Anchieta en el retablo de Cáteda, apreciaremos algo más que el número de componentes al acto fúnebre, su manera de componer, los suaves ritmos del ropaje y la actitud serena de los personajes ante la muerte. Camón Aznar atribuirá a «... esa descarnada gravedad tan propia de los hombres que habitan desde los Pirineos hasta el Ebro, coincidió por rara casualidad, con la apostura romanista, interpretada sobriamente por Anchieta». Lógicamente representan una reacción de clasicismo, de sobriedad, frente al desenfreno emotivo y formal que agita a las figuras de Juní.

Presumiblemente, con frecuencia utiliza de modelo a personajes del país. En ese sentido, la escena de la Liberación de San Pedro, en el retablo de Zumaya, a Camón Aznar le sugiere la figura del santo «tosca cabeza aldeana, un tipo de ruda humanidad, sin más signos de santidad que su ciega humildad y devoción».

La ordenación estructural del conjunto de sus retablos están organizados con sobrios diseños, sin estar exento de un formalismo clásico. Lo mejor de su técnica de composición y ejecución deposita en los grupos escultóricos, cada panel en relieve o cada escultura, constituye un valor intrínseco, previamente reflexionado y cuidadosamente ejecutado. Al margen de los planos sucesivos que a veces intentan mostrar dimensionalidad en los relieves, y más allá incluso de la caracterización expresiva de los personajes, sus enfáticas posturas y actitudes o el aplomo en las técnicas de plegamiento en el ropaje, está la concepción estética del conjunto. La plasticidad escénica de los grupos los concibe dentro de un conjunto lineal, para ordenar los volúmenes equilibradamente.

El ordenamiento en líneas predominantemente verticales, aún más que en la Liberación de San Pedro en Zumaya, lo encontraremos en la Flagelación de la Iglesia de San Miguel de Vitoria, reforzada por la columna jónica. Para un ejemplo de las líneas horizontales puede servirnos el relieve de la Santa Cena, en Zumaya, donde las alturas de las cabezas de los apóstoles están alineadas ocupando los dos tercios básicos y dejando el tercio superior a un espacio tendente a la búsqueda de recuadros entre cabezas y columnas del fondo.

Otro aspecto que llama la atención en las formas de composición del azpeitiano, es la tendencia a fortalecer una línea general en diagonal, a veces para lograr la bipartición del conjunto.

Dicha línea, conjugando con una línea de coro de ángeles aparece en la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, en el monasterio de las Huelgas, con una perfecta alineación del cuerpo del santo que asciende desde la cabeza de la Virgen hasta la del ángel del extremo derecho, contemplando de frente. Trazado diagonal que con mayor rotundidad y firmeza se aprecia en la vocación de San Pedro, en Zumaya, cuyo extremo se conjuga con las figuras en impresionante vertical con contrastes de expresión y masas.



En la Adoración de los Pastores de Cáseda, en cambio, en su mitad inferior, marca la composición circular, destacando las cabezas de las dos figuras inclinadas, sobre las que se elevan dos de a pie a formar un cuadro perfecto; pero aún hay más en su estudio lineal si desde las tres figuras del extremo izquierdo elevásemos una trayectoria diagonal al grupo de los angelitos que vuelan al extremo derecho. La geometría se nos hará aún más compleja si observamos que hasta la mitad del cuadro se elevan dos líneas paralelas, una que parte del cordero y el Niño hacia la cabeza de la figura extrema de la izquierda, pasando por la de la Virgen, y, la segunda, desde el pastor que sostiene el cordero hasta San José que plácidamente contempla la escena de manera patriarcal con su poblada barba que recuerda al Moisés de Miguel Angel. Si seguimos observando con cierta agudeza, desde las tres figuras de la derecha hasta los angelitos, más agrupados a ese lado, y apoyándonos en las dos columnas de ese lado, aparece la verticalidad por la que Anchieta se esmera resaltar en algunas composiciones. Reforzada esta vez con otro paralelismo alineado con las cabezas de los animales hasta la cabeza del segundo de los querubines. Constituye toda una distribución intencionada, dentro de un marco espacioso, por su fondo arquitectónico que busca la profundidad característica del manierismo.

Anchieta sabía distribuir los volúmenes equilibradamente, con armonía en su conjunto, trasmitiendo esa serenidad tan peculiar en él al resto de la composición escénica. Este cuadro de Cáseda es uno de tantos ejemplos del artista. Pertenece al escultor ya formado, en su primera intervención en Navarra. Fue ejecutado el retablo entre los años 1576 y 1581. Es decir, comenzando en época residente en Guipúzcoa, pues no se avecindó en Pamplona hasta 1578, y se estableció definitivamente con su taller en la calle Navarrería.

Para Weise, Anchieta se caracteriza como el escultor más fuerte y de rasgos más clásicos de los derivados de Briviesca.

Debo dejar constancia de que el texto de Camón Aznar se ha respetado íntegramente. El presente prólogo sólo pretende recoger con citas que actualicen el estado de las investigaciones sobre su vida y su obra, permitiéndome exponer diversas opiniones, propias o de otros autores, para el conocimiento de cuantos desean seguir profundizando en el tema.

Al márgen de lo que directamente atañe al maestro, también he de anotar que A. de Bengoechea era natural de Alquiza, como queda ya citado, y no de Asteasu, y que el retablo de Fuenterrabía fue realizado por Juan de Iriarte, y no por Martín Ruiz de Zubieta. Dicho sea de paso, lamentablemente, este retablo de Fuenterrabía que fue sustituido en el siglo XVIII, se halla fragmentado y disperso en la parroquia de la ciudad, gran parte deshaciéndose por obra de xilófagos. No corren la misma suerte los retablos colaterales que el mismo autor instaló en dicho templo y que hoy, por donación del Ministerio de Fomento a comienzos de siglo, se conser-

van en la parroquia de Hendaya pulcramente restaurados y expuestos al público.

Para terminar, no puedo sustraerme sin una mención al modelo de Moisés de Miguel Angel que Anchieta transformó a otras representaciones. En primerísimo lugar se le debe situar al Padre eterno de la capilla de la Trinidad en Jaca, atribuido al guipuzcoano, porque no se conoce ningún otro artista capaz para plasmar con esa autenticidad. Y en este caso concreto, curiosamente, con una simbología nada extraña a la tradición iconográfica del Pirineo occidental: Dios en su trono portando al Hijo crucificado, a los que enlaza el Espíritu Santo, representación tradicional, o cuando menos bastante común desde el gótico, que su expansión la muestran la Trinidad de Iturgoyen, entre otros ejemplos, sin olvidar la magestuosa talla existente en el museo de Auch.

Lo más asombroso del aludido modelo podemos contemplar en su última obra para la parroquia de Tafalla, pero en esta ocasión no se trata de una estatua sedante, sino erguida sobre sus pies, en el ático del retablo, representando a San Andrés. Una pieza maestra, donde Anchieta interpreta anatómicamente el Moisés sentado para mostrar, sin merma de su grandiosidad, erguido. Cuando el discípulo trata superar al maestro, como en esta ocasión, y aunque resulta repetitivo, he de reiterar que el crítico no pudo contenerse y le haría exclamar a J. Camón Aznar: «Esta escultura es tan genial que por sí sola bastaría para la gloria de un artista. Basada en un motivo miguelangelesco, una criatura de tan desmedida arrogancia y altivez. Con sólo poner en pie al Moisés de Miguel Angel, surge esta figura de Anchieta. La terrible tensión del Moisés italiano se dispara en cuanto esta figura se levanta. Esas fabulosas energías que aparecen concentradas en la actitud sedante, se encabritan y despeinan en cuanto este caudillo se yergue. Y este Moisés de Anchieta se alza vibrante, como recibiendo un áspero viento profético que azota sus barbas y su manto. Detrás de él queda su pueblo. Pero su misión de interlocutor de Dios en la tempestad, le obliga a afrontar esa actitud encumbrada, de señora sublimidad, acentuada aquí por su colocación en la cima del Retablo». Como sucesor lógico y genial queda dignificado en las páginas del capítulo sobre su concepción estética: «El hereda sus formas y su ímpetu. El hace avanzar a sus figuras sombrías y desesperadas más allá de los límites que las dispuso el mismo maestro».

Anchieta murió en noviembre de 1588, en la capital navarra y fue sepultado en el claustro de la Catedral con una lauda que rezaba: «Aquí yace Anchieta, que sus obras no alabó ni las de otros despreció».

**Juan San Martín**  
**Vitoria-Gasteiz, octubre de 1990**