

La problemática de la determinación de la procedencia de los retablos “flamencos”. Consideraciones en torno al relieve de la Lamentación de la Parroquia de San Saturnino de Pamplona

Jesús Muñiz Petralanda
Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao

Resumen

Pese a los numerosos estudios realizados durante los últimos años, aún son numerosas las incógnitas que rodean a la mayor parte de los retablos tardogóticos de importación conservados en nuestro país. El artículo ofrece un breve repaso a los obstáculos existentes para concretar la procedencia de este tipo de piezas, actualizando el estado de la cuestión. Se ilustra la casuística relativa a la determinación del origen de los mismos con algunos ejemplos de los retablos conservados en Navarra, deteniéndose en particular en el retablo la Lamentación de la Parroquia de San Saturnino (Pamplona), sobre el que se exponen algunas consideraciones que sugieren la necesidad de revisar su adscripción a la producción de los talleres de Amberes.

Abstract

In spite of the numerous studies published during the past few years, the incognitos that surround most of the conserved late gothic altarpieces imported in our country are still numerous. The article offers a brief review to the existing obstacles to make specific the origin of this type of pieces, updating our knowledge. The casuistry regarding the determination of the origin of them is explained with some examples of the altarpieces conserved in Navarre, in particular the altarpiece of the Lamentation in the Parish of San Saturnino (Pamplona), on whom are exposed some considerations that suggest the necessity to review their entailment to the production of the workshops of Antwerp.

En los últimos años el estudio de los retablos de origen “flamenco”¹ ha experimentado un notable avance tanto por parte de los investigadores belgas como por los de nuestro país. La sucesión de diversos centenarios y aniversarios por un lado y el asentamiento de una línea de investigación planificada por otra, han dado pie a la celebración de diferentes exposiciones y jornadas sobre el período que han propiciado un mejor conocimiento de esta faceta artística de los antiguos Países Bajos, habiéndose realizado asimismo guías que facilitan su visita y catálogos que recogen la producción de los centros artísticos más significativos².

La abundante bibliografía define esta producción como una exitosa actividad que se desarrolla a lo largo de poco más de un siglo y medio (1380-1550) en algunas ciudades de los antiguos Países Bajos y en particular en Bruselas y Amberes, cuyas obras se distribuyeron por todo el continente europeo a través de las rutas comerciales. Con cierta frecuencia se trataba de obras “estandarizadas”, que a causa de su complejidad exigían la intervención de diversos profesionales -mazoneros, escultores y pintores-, lo que hizo preciso una cuidadosa organización del proceso de trabajo y su sometimiento a unas determinadas reglamentaciones. En ellas se planteaba la necesidad de establecer ciertas marcas de garantía, que en unos casos adquirirían sentido entre los propios artesanos, cuando éstos pertenecían a distintas agrupaciones gremiales (Bruselas) o de cara a los futuros clientes, si los responsables de su elaboración se agrupaban bajo una misma cofradía (Amberes)³. No obstante, se ha apreciado que en determinados casos, atendiendo a su singularidad ya sea iconográfica o formal, algunas obras debieron responder a encargos específicos por parte de la clientela.

Otra idea comúnmente repetida por los especialistas, es la de que no siempre resulta fácil “codificar” las características de cada uno de los focos productores, ni aún de los más activos, puesto que dada su proximidad geográfica, cabe suponer que entre ellos existieron influencias mutuas. Además no

¹ Emplearemos aquí el término flamenco entrecomillado, pues como es bien sabido se trata de una denominación incorrecta y confusa, aunque muy arraigada en cierta bibliografía.

² Dadas las limitaciones de espacio sólo mencionaré en las notas a pie de página las referencias más significativas y recientes remitiendo al lector a sus correspondientes apéndices bibliográficos para el conocimiento de las obras más clásicas. JACOBS, L.F., *Early netherlandish carved altarpieces 1380-1550 Medieval tastes and mass marketing*; Cambridge, 1998; NIEUWDORP, H. (Ed.), *Les retables anversois*, Amberes, 1993; BUYLE, M. et VANTHILLO, C., *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Bruselas, 2000; PERIER-D’IETEREN y GESCHE-KONING, N. (Dirs.), *Guide bruxellois des retables des Pays-bas meridionaux (XVè et XVIè siècles) Bruxelles et environs*, Bruselas, 2000; GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. (Dir.), *Retables brabançons des XVè et XVIè siècles Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001*, Paris, 2002; AA.VV., *Retables flamands et brabançons de la fin du Moyen Âge*; Bruselas, 2003; D’HAINAUT-ZVENY, B. (Dir.), *Miroirs du Sacré. Les Retables sculptés a Bruxelles XVè-XVIè siècles*; Bruselas, 2005; VAN DE VELDE, C. et al. (Eds.), *Constructing wooden images. Proceedings of the symposium of the organization of labour and working practices of late gothic altarpieces in the low countries*; Bruselas, 2005.

³ Además de lo recogido en la anterior nota son muy recomendables por su concisión algunas aproximaciones a todas estas cuestiones como las de HUYSMANS, A., “La producción de retablos en Bruselas, Malinas y Amberes”, en *El Esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV y XVI*; Barcelona, 1999, pp. 27-37 y BUYLE, M. y VANTHILLO, C., “Retables flamands du 15è et 16è siècles. Ateliers et centres de production, iconographie, exportation et conservation/restauration”, en *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado da arte (1415-1580)*, Madrid, 2005, pp. 233-245.

puede excluirse que en algunas ocasiones participaran en la elaboración de un mismo retablo artesanos establecidos en distintas ciudades⁴, sin olvidar las consecuencias derivadas de la “movilidad” de los propios artistas, que aunque se formaban en un medio artístico determinado con posterioridad podían desarrollar su labor en otro. De ahí que la información proporcionada por las marcas de garantía, aun siendo un elemento de gran valor no constituyen una solución definitiva al problema del origen de las piezas⁵.

A ello se une la pérdida de un elevado número de ejemplares, especialmente a raíz de los conflictos iconoclastas del siglo XVI y la notable dispersión de los conservados que se distribuyeron por toda Europa, desde los países nórdicos hasta las Canarias y desde las Azores hasta Polonia, cuestiones que hacen aún más difícil su estudio.

Breve actualización del estado de la cuestión en España

Nada de lo expuesto más arriba es ajeno a las obras conservadas en nuestro país como se ha puesto de manifiesto en las últimas aportaciones al respecto⁶. Por nuestra parte quisiéramos ofrecer en primer lugar una breve revisión a esta cuestión que nos ha permitido cuantificar en poco más de medio centenar los ejemplares conservados, en su mayor parte de forma parcial, que se han vinculado con mayor o menor fundamento a la producción de los antiguos Países Bajos (ver tabla nº 1).

⁴ El retablo de Pfalzel ejemplifica esta circunstancia, presentando en la escena de la Crucifixión la marca de Bruselas al dorso y la de Amberes al frente, repitiéndose ésta de nuevo en las escenas laterales, realizadas en la ciudad del Escalda. Véase al respecto KOLLER, M., “Le retable de Pfalzel à Vienne. Nouvelles observations”, en GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. (Dir.), *Retables brabançons...*, pp. 467-484.

⁵ Se advierte sobre ello en DIDIER, R., “A propósito de la escultura en los antiguos Países Bajos al final de la edad media” en *Lumen Canariense. El Cristo de la laguna y su tiempo*, Tenerife, 2004; t. II, Estudio crítico, p. 89, recogido también en *Stella Peregrinantium. La Virgen de Prima y su tiempo*, Santiago de Compostela, 2004. Ilustrativo respecto al asunto es el artículo de NEGRIN DELGADO, C., “La escultura de los antiguos Países Bajos en Canarias: el problema de las marcas de garantía de Amberes”, *Anuario del Instituto de estudios Canarios*, nº 49, 2004-2005, pp. 41-72, donde se analiza el estudio de las tallas de Era de la Mota, que ostentan la marca de Amberes, pero estilísticamente se vinculan con el medio artístico de Bruselas, reflejando la forma de hacer de la dinastía Borman.

⁶ Sobresalen entre éstas las firmadas por GÓMEZ BARCENA, M.J., “Retablos flamencos en España”, *Cuadernos de arte español*, nº 42, 1997, y especialmente el minucioso artículo de la misma autora “Arte y Devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión”, *Anales de Historia del Arte*, nº 14, 2004, pp. 33-71, disponible también en internet en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA0404110033A.PDF>; remito al lector al propio artículo para conocer las numerosas aportaciones de la profesora Gómez Barcena sobre diversos retablos de nuestro país realizados en el marco de un proyecto de investigación específico. También son de gran utilidad el panorama reconstruido por ARA GIL, C.J., “Las raíces flamencas de la escultura en el período gótico tardío en España”, en *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, Tenerife, 2004; t. II Estudio crítico, pp. 128-129, y la lección impartida por esta misma investigadora al respecto en la ciudad de Zaragoza, “El retablo gótico en Castilla”, en LACARRA DUCAY, M.C. (Coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del gótico al barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 7-63, y en particular las páginas 19-23. Sobre las dificultades para establecer un panorama verosímil con relación a una área más cercana a la que nos ocupa, la del País Vasco, véase MUÑIZ PETRALANDA, J., “El retablo gótico esculpido”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (Dir.), *Erretaulak. Retablos*, t. I, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 116-145.

A los ya recogidos por la profesora Gómez Barcena, proponemos incorporar de manera provisional (lamentablemente no hemos podido examinarlos todos directamente) trece nuevas referencias: 1) el fragmento de la Crucifixión adquirido recientemente por el Museo Nacional de Escultura⁷; 2) un relieve de la Anunciación perteneciente a la Colección de Ibercaja, 3) otro relieve fragmentario de la Resurrección de Cristo y 4) un tríptico de Cristo muerto entre ángeles, incluidos los dos últimos en la colección Barbie-Nogaret de Barcelona e incluidos todos ellos en una exposición celebrada en Zaragoza en torno a la figura del rey Fernando el Católico⁸; tres nuevos fragmentos de retablos alusivos a 5) una crucifixión, 6) una presentación en el templo y 7) una circuncisión integrados en la colección de la Fundación Godia, en la misma ciudad catalana⁹; 8) un nuevo relieve del Desvanecimiento de María, perteneciente a un Calvario y 9) otro de una lamentación, ambos inéditos y expuestos en el Museo Zuloaga de Zumaia (Gipuzkoa); 10) dos relieves de la Flagelación y el Descendimiento conservados en el presbiterio de la Iglesia Parroquial de esta misma villa gipuzkoana, 11) las tallas pertenecientes al antiguo retablo de María Fernández Calva en Era de Mota (Gran Canaria)¹⁰, 12) los relieves del retablo palentino de Bascones de Valdivia, en la actualidad en el Museo Diocesano de la ciudad castellana¹¹ y finalmente 13) dos relieves una de la Imposición de la casulla a San Ildefonso y otro de la Coronación de espinas conservados ambos en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid¹².

El catálogo de dificultades no es menos amplio y variado, comenzando por la falta de integridad de las piezas. Siendo extremadamente generosos, y por descontando dejando a un lado la consideración de los postigos o puertas pintados tan habituales en origen en este tipo de obras y ahora prácticamente

⁷ Lo dio a conocer HERNÁNDEZ REDONDO, J.I., "Un fragmento de Calvario obra bruselense del siglo XV", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 7, 2003, pp. 8-14.

⁸ Se reseñan en el catálogo de la muestra, CENTELLAS SALAMERO, R., *Ferdinandus Rex Hispaniarum. Príncipe del renacimiento*, Zaragoza, 2006, pp. 446, 448 y 471.

⁹ El primero es complementario del ya mencionado por GOMEZ BARCENA, M.J., *Arte y devoción...*, p. 69 y se publicó junto a los restantes en AA.VV., *Románico y Gótico de la colección Francisco Godia*, Barcelona 2001, pp. 102-103 y 109-110. El n.º 62 del catálogo clasificado como de escuela alemana, podría ser de origen brabantón, pese a clasificarse como de escuela alemana; el mismo origen se atribuye a una Epifanía de hacia 1530 (n.º 63), y ciertamente aparece ajena a la producción brabantona, por lo que no la incluimos en nuestro listado. Todas estas piezas han sido objeto recientemente de una nueva catalogación. La escena de Jesús en la Cruz a cuestras la ha estudiado el profesor HERNÁNDEZ REDONDO, J.J.: "Cristo camino del Calvario", en *La Colección. Fundación Francisco Godia*, Barcelona, 2008, pp. 118-119, considerándo la obra de los Países bajos del Norte, quizás de Utrech, de hacia 1500. El resto han sido analizadas, sin novedades significativas respecto a la catalogación previa, por MOLINA y FIGUERAS, J. "Restes de un naufragi. Escultors septentrionals de la colecció El Conventet", en *Imatges medievals de culte. Talles de la collecció El Conventet* Girona, 2009, pp. 148-157. Agradezco a la profesora Fernández Ladreda la noticia sobre estas nuevas referencias bibliográficas.

¹⁰ NEGRIN, C., "El legado artístico de Amberes en Gran Canaria", en *Intervención en cinco imágenes flamencas. Las esculturas de Era de Mota, Cuadernos de Patrimonio histórico*, n.º 4, 2005, pp. 11-56.

¹¹ Suponemos que no se incluyeron en el ya aludido estado de la cuestión de la profesora GÓMEZ BARCENA en base a su avanzado estilo que revela cierto conocimiento del renacimiento; de hecho se integran en un retablo fechado en 1538, aunque en nuestra opinión probablemente sean otras las piezas que corresponden a esa cronología, a lo que hay que añadir que un repolicromado del siglo XVIII altera notablemente su interpretación. De cualquier manera la actualización estilística nos parece más bien superficial, desde luego muy distinta de la apreciable en retablos importados en fechas posteriores, como el del Dulce Nombre de la Catedral de Vitoria (c.1550) o el de la concatedral de la Redonda de Logroño (1554) que dan continuidad a la importación de retablos brabantones. DUMORTIER, C., "Palencia. Massacre des innocents, Nativité, Circoncision", en NIEUW-DORP, H.(Dir.), *Les retables anversois...*, t. I, Catalogue, pp. 184-185.

¹² FRANCO MATA, A., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, Madrid, 1993, pp. 84 y 90.

inexistentes, apenas alcanzarán la veintena (poco menos del 40% del total) los ejemplos que podemos considerar han conservado en su totalidad, o al menos en una parte lo suficientemente significativa, la caja y el repertorio esculpido¹³.

Ello no excluye que en demasiadas ocasiones compartan con los retablos más desafortunados males tales como la ausencia de documentación, un problema crónico al que se sumaron a lo largo de su dilatada existencia infinidad de intervenciones poco respetuosas como repolicromados que alteran sustancialmente su lectura; ya hemos mencionado en nota el caso de Bascones de Valdivia y podrían citarse otros aún de mayor gravedad, como el de la catedral de León, donde incluso se retallaron las figuras.

La pérdida total de la mazonería (Sotopalacios, Itziar, Cifuentes, Jaca, Era de la Mota) a menudo va unida a reubicaciones en retablos posteriores, las más de las veces barrocos (Laredo, Betanzos, Castillonuevo...) –con lo que eso supone de dificultad añadida para acceder a las piezas-, redundando todo ello en una evidente descontextualización, amén de la merma de una información extraordinariamente valiosa para el historiador. En no pocos casos la situación es aún peor, pues con su venta o enajenación se pierde memoria incluso del lugar de procedencia, lo que deriva en una verdadera y lastimosa orfandad que, pese a voluntariosos esfuerzos, no logra mitigar el amparo que le ofrecen las instituciones públicas o privadas donde recalcan (Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Escultura, Colecciones particulares de Barcelona).

La problemática aplicada a los retablos navarros: algunos progresos y cuestiones pendientes

Ocasionalmente la tarea de establecer el foco de origen de un retablo “flamenco” resulta sencilla, pues pueden establecer similitudes reveladoras entre distintas obras, si se tiene la fortuna de tener acceso a la bibliografía apropiada para ponerlas de relieve. Éste es el caso del retablo de la Epifanía de

¹³ Como digo con un criterio muy generoso incluiríamos en esta relación los de Tordesillas, San Juan Bautista, el procedente del convento de San Francisco y el de Fuentes de Duero (actualmente en Springfield), todos ellos de la provincia de Valladolid; los de Santibáñez-Zarzaguda, Covarrubias y el de la Parroquia de San Lesmes (sin olvidar en este caso todas las reservas que se recogen en la bibliografía de la nota 15), éste en la capital burgalesa, y el resto en su provincia; completan la relación de los relieves conservados en Castilla-León los cuatro del Convento de San Antonio el Real de Segovia –el de la Parroquia de San Martín nos parece de origen dudoso-; a ellos se suma en Castilla-La Mancha el de Belmonte. De los del País Vasco, aunque están reformados en distinto grado podríamos incluir los de Lekeitio y Rentería; como ya hemos expuesto en alguna otra ocasión, el de Orduña nos parece cuando menos dudoso; remitimos al respecto a MUÑIZ PETRALANDA, J., “El arte mueble del gótico y del renacimiento en la ciudad de Orduña y sus aldeas”, en *Hiria eta memoria. La ciudad y la memoria. Orduña*, Bilbao, 2002, pp. 65-67. Entre los navarros, el de las Navas de Tolosa, el de Artajona y probablemente –como veremos enseguida- el de San Saturnino. Aunque le faltan algunas tallas podemos hacernos una idea bastante clara de cómo fueron los de Pedralbes (Barcelona) y el felizmente “recuperado” del Museo Diocesano de Mallorca, cerrándose el listado con el canario de Telde.

Artajona, que se integra con pleno derecho en un grupo de pequeños trípticos “de viaje”, que ya fue definido hace cincuenta años, y en los que se repiten tanto aspectos formales del diseño (una casa central rematada en medio punto, coronada por decoración cairelada, que se protege con dos puertas o postigos laterales, en las que se disponen figuras complementarias al pasaje central sobre peanas dispuestas en acusado esviaje), como decorativos (delicadas tracerías caireladas en la parte superior de las calles, aplicación de roseatas de plomo y vidrio coloreado)¹⁴. Aunque el repertorio iconográfico de la docena de ejemplos preservados comprende una amplia variedad, que incluye temas marianos y de la Pasión de Cristo, entre ellos se incluye otra pieza perteneciente al Victoria & Albert Museum¹⁵ que también representa la Epifanía, repitiendo de forma mimética la conservada en Artajona.

Sin embargo, la posibilidad de insertar los retablos de origen nórdico en series tan “normalizadas”, realmente no es la opción más frecuente. Por una parte ya hemos advertido que algunos ejemplares presentan peculiaridades que responden a encargos específicos y como tales son productos ajenos a una producción estandarizada, aunque incluso en esas circunstancias un determinado elemento podría resultar clave para establecer vínculos entre distintas obras¹⁶.

Se hace preciso por tanto aplicar el buen oficio de los investigadores a través de exhaustivos estudios comparativos (analizando las composiciones, el estilo, la iconografía, el revestimiento polícromo) lo que junto a la valiosa aportación de los conocimientos técnicos proporcionados por los restauradores, en determinadas ocasiones nos permitirá aproximarnos de forma certera al contexto de origen de este tipo de piezas. Ya se ha dicho más arriba que en una medida nada despreciable la elaboración de los retablos constituía una actividad “pre-industrial” y aunque por lo general no se realizaba una reproducción mecánica, como todo buen artesano, los artífices de los retablos brabantones no podían eludir otorgar un cierto “aire de familia” a sus obras, lo que hoy nos permite vincular determinados retablos a un mismo contexto productivo.

¹⁴ La serie la definió LEEUWENBERG, J., “Zeven Zuidnederlandse Reisaaltjes”, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXVII, 1958, pp. 95-108, agrupando un total de siete piezas, aunque no incluía el ejemplar navarro, pero sí otro idéntico perteneciente a la Colección del Victoria & Albert Museum.

¹⁵ Éste fue estudiado por WILLIAMSON, P., *Netherlandish sculpture 1450-1550*, Londres, 2002, pp. 108-109, quien tampoco menciona la obra de Artajona, pese a sumar cuatro nuevos ejemplos al listado de Leeuwenberg. Sobre el origen del ejemplar del citado museo, -y por extensión de los del resto de la serie- duda en establecerlo en Bruselas o Malinas, datándolo hacia 1500. Fue la profesora GÓMEZ BARCENA, M.J., “*Arte y devoción...*”, p. 67 quien finalmente agregó nuestro retablo a esta relación. Cuando ya habíamos leído el texto de esta comunicación nos llegó una imagen del ejemplar conservado en la colección Barbie-Nogaret de Barcelona que estuvo presente en la exposición de Zaragoza citada en la nota 8, y que puede unirse a esta serie compuesta, al menos de momento, por trece ejemplares. Agradezco a Don Manuel y Doña Laura Barbie la información y la fotografía facilitadas.

¹⁶ Es lo que sucede por ejemplo con la Lamentación del retablo de San Lesmes de Burgos y el retablo procedente de la Abadía de Averbode conservado en el Museo Vleeshuis de Amberes, surgidos de un mismo taller establecido en esa ciudad. Se hizo eco de ello la profesora Gómez Barcena en sendas contribuciones relativas a este retablo; GÓMEZ BARCENA, M.J., “Revisión de algunos aspectos del retablo de la Santa Cruz en la iglesia de San Lesmes de Burgos”, en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 549-559 y “Escultura gótica de importación en Burgos: el retablo de la Santa Cruz en la iglesia de San Lesmes”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n° 209, 1994/2, pp. 279-296.

En el propio catálogo de los retablos navarros, encontramos un ejemplo ilustrativo de ello. En este sentido resulta modélica la investigación llevada a cabo por la profesora Fernández-Ladreda de forma paralela a la restauración dirigida por Francisco Javier Roldán Marrodan, que permitió insertar al retablo de las Navas de la Catedral de Pamplona en el contexto de la escultura bruselense del segundo tercio del siglo XV¹⁷.

Pero lo más habitual es que en una primera aproximación, más allá de las características comunes a obras del mismo período y estilo, lo que resulte más evidente sean las diferencias respecto al resto de la producción, con lo que parece que nos encontramos ante eslabones perdidos de una secuencia fragmentada¹⁸.

Surge entonces una pregunta; si un determinado retablo no puede asimilarse a otros ejemplos de origen flamenco contrastado, ¿significa que estamos ante una obra elaborada por un maestro local? Creemos que este puede ser tan sólo un planteamiento teóricamente fácil, pero no acertado. Reducir la cuestión hasta ese punto resulta una hipótesis tan simplista como errónea, ya que no podemos olvidar que la desaparición de un cuantioso número de retablos en realidad nos han legado un panorama incompleto y lleno de lagunas, que limita de forma notable la realización de estudios comparativos.

Por otro lado normalmente no resulta nada sencillo establecer con claridad los términos de la comparación, pues estando la propia producción local muy influenciada por la foránea, es harto complicado distinguir con nitidez dónde acaba una y dónde empieza la otra¹⁹. Paradójicamente incluso, la cuestión puede complicarse aún más cuando, como en el caso que nos ocupa, algún dato externo permite delimitar su época de realización y nos sitúa en las décadas próximas al cambio del siglo XV al XVI, momento en el que se solapan las producciones de los principales focos dedicados a la exportación (Bruselas y Amberes) compartiendo tipologías y rasgos estilísticos.

Dicho todo esto, sería pretencioso y contradictorio por mi parte afirmar que en el breve espacio que nos resta de esta comunicación resolveremos sin dificultad la cuestión del origen de la pieza que de inmediato nos ocupará, pues en ella confluyen no pocas de las circunstancias señaladas. A falta de un tiempo y espacio del que no disponemos para afrontar con las debidas garantías este desafío, trataremos al menos de arrojar algo de luz al respecto a la espera de una nueva ocasión que nos permita dar sucesivos pasos en este sentido.

¹⁷ FERNÁNDEZ LADREDA AGUADÉ, C. y ROLDÁN MARRODAN, F.J., *El retablo de las Navas de Tolosa de la Catedral de Pamplona*; Pamplona, 1999. Todo el proyecto puede seguirse a través de esta espléndida publicación que nos revela la aplicación de una minuciosidad y una generosa disposición de recursos de la que lamentablemente no siempre disponemos en el marco de intervenciones semejantes. Sería deseable que iniciativas como ésta, sirviesen de modelo en el futuro a proyectos venideros.

¹⁸ Este es el caso desde luego de los varios relieves que conserva la iglesia de San Martín de Castillonuevo, repartidos por dos retablos colaterales y el retablo mayor y que ya que se dieron a conocer en GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra*, t. IV*, Merindad de Sanguesa, pp. 194-197, lám. XXX y XXXI y fotografías 268-270.

¹⁹ Es muy ilustrativo en este sentido el artículo de ARA GIL, C.J., "El problema de la delimitación entre lo flamenco y lo hispánico en la escultura del siglo XV", en CHECA, F. y GARCÍA GARCÍA, B.J., *El arte en la época de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, pp. 223-246.

El relieve de la Parroquia de San Saturnino. Localización e historia

El relieve se integra en la actualidad en el banco del retablo neogótico de la capilla del Santo Cristo, dispuesta a los pies del templo, bajo el coro. Se trata de un mueble presidido por una talla renacentista de Cristo en la cruz, imagen que se enmarca con unas pinturas de la Virgen y San Juan, obra del pintor pamplonés Jesús Ciga, correspondiendo éstas al estilo neogótico, como la mazonería del propio retablo, que se construía entre 1917 y 1918, siguiendo diseño de Artieda y Arteta²⁰. Pero lógicamente, este no fue su emplazamiento original.

Según refiere Albizu²¹, en origen el retablo amueblaba una capilla que estuvo dedicada a la Cátedra de San Pedro de Antioquia y había sido fundada por Don Pedro de Mutiloa a principios del siglo XVI, recinto que contaba con una reja y un sepulcro de estilo tardogótico que, como veremos de inmediato, aún se conserva en el interior de la iglesia. La capilla se localizaba en el desaparecido claustro del templo, adosada al muro posterior de la capilla de Santa Ana, que estuvo dispuesta frente a la de San Jorge, la inmediata al acceso del templo, si accedemos desde el pórtico.

A mediados del siglo XVIII el claustro se hallaba muy deteriorado, amenazando ruina, de manera que fue demolido en 1758 cuando se emprendió la construcción de una capilla monumental que ofreciese un digno marco para el culto a la Virgen del Camino. La documentación perteneciente al archivo parroquial confirma que el heredero del fundador, Don Vicente Pedro de Mutiloa y Salcedo accedió a la autorización solicitada para proceder a trasladar la capilla y su sepulcro (y presumiblemente también el retablo de la Lamentación) al pórtico, donde permanecieron hasta el traslado a su actual emplazamiento, ya a principios del siglo XX. El sepulcro, es un arcosolio rematado en conopio, que abre arco de medio punto entre pináculos y se decora con angrelado, leones y escudos con las armas heráldicas de los Mutiloa. Aún puede contemplarse en el costado izquierdo de la Capilla de la Purísima, la contigua a la capilla mayor por el lado de la epístola. En el propio arco ostenta inscripción que ratifica su propiedad y el año de construcción: *ESTA SEPULTURA HIZO FAZER EL HONRADO PEDRO DE MUTILOA AÑO DE 1506*.

Ésta es por lo tanto, al menos, la tercera ubicación del relieve en el templo, traslados que no sólo han supuesto la descontextualización de la obra sino, que con toda seguridad, habrán implicado modificaciones y alteraciones del mismo, e incluso, probablemente, la pérdida de su integridad, pues presumiblemente estaría dotado de postigos pintados como es habitual en este género de obras.

²⁰ Seguimos en este punto la pormenorizada información recogida en GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra*, t. V***, Merindad de Pamplona, pp. 120-121.

²¹ ALBIZU y SAINZ DE MURIETA, J., *San Cernin. Reseña histórico-artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, 1930, p. 134.

Tipología y mazonería

Tal y como hoy se conserva, el retablo consta de un único encasamiento que acoge un grupo escultórico que representa el pasaje de la Lamentación sobre Cristo muerto. Por las razones ya expuestas y dado que no contamos con ninguna descripción antigua desconocemos si ese pudo ser su aspecto inicial.

Ciertamente la mayor parte de los retablos brabantones, se componen de diversas escenas de distintos tamaños, pudiendo adoptar distintas tipologías. Entre las más usuales se cuenta la conocida como de "T" invertida (en la que un número par de encasamientos -por lo general entre dos y seis- se distribuyen a ambos lados de una casa central más alta, alineándose todos en un único cuerpo y conformando una caja de perfil rectilíneo) como sucede por ejemplo en el retablo de las Navas del Museo Diocesano de Pamplona. Originalmente todos los relieves solían estar protegidos por unos postigos laterales, que en este ejemplar, como en tantos otros, se han perdido. Más abundante incluso resulta otra tipología en la que las casas se disponen superpuestas en varios niveles, modelo que presentará diversas variantes en función del número de registros acumulados (dos por lo general), la proporción existente entre éstos, si la superposición afecta únicamente a la calle central o a la totalidad de estas, o cuál es la definición del perfil externo que adopta la caja, predominando en estos casos las líneas curvas, ya sean cóncavas o convexas. Estas opciones acabarán imponiéndose a medida que nos adentramos en el siglo XVI, en particular en los retablos surgidos del foco de Amberes, si bien no excluyen en modo alguno la pervivencia de prototipos más tradicionales.

Frente a estas tipologías, los retablos esculpidos de caja con encasamiento único, resultan menos frecuentes, a diferencia de lo que sucede con los pertenecientes al género pictórico, donde cuantitativamente suponen un porcentaje muy significativo del total, refiriéndonos siempre a las obras importadas. Con todo, pese a su menor presencia, atendiendo al número de ejemplares conservados, en rigor no puede hablarse de excepcionalidad²², por lo resultaría plausible considerar que, pese a todas las alteraciones que ha experimentado, la estructura original del retablo de San Saturnino no incluiría otros relieves adicionales.

Las notables dimensiones del mueble, que alcanza los 120 cm. de alto y tiene una anchura de 140 cm., junto a su diseño apaisado parecen ratificar esta hipótesis. Dado que en él predomina la dimensión horizontal podemos desear la opción de que en origen perteneciera a un retablo de tipología en T invertida, pues en estos casos los encasamientos son, salvo algún caso verda-

²² Tras la consulta de la bibliografía recogida en la segunda nota tenemos constancia al menos de otros 18 ejemplares, predominando los vinculados al foco de Amberes (Maison Rockox y Museo Vleeshuis, Dour, Gand, Gaasbeek, Ulkebol, Thenay, Netteren, Portalegre, Estreito de Calheta) frente a los bruseleses (Iglesia de San Antonio el Real de Segovia, Parentela Santa Ana de los MRAH, Bonn, Sala y el de la Crucifixión en los Museos Reales de Bélgica, aunque éste quizás sea fruto de un ensamblaje de piezas de distinta procedencia), a los que hay que sumar otros tres que se encuentran en el claustro del convento de San Antonio el Real de Segovia, realizados en barro cocido y procedentes del foco de Utrech. De todos ellos, sólo estos últimos junto a los de Thenay, Gand y Estreito de Calheta, cierran su caja con un remate recto, como lo hace en la actualidad el de San Saturnino.

deramente excepcional, de formato vertical. Por otro lado, en caso de que se hubiese integrado en una estructura más compleja, de múltiples registros, previsiblemente debería emplazarse en el nivel inferior, donde se disponen por lo general los encasamientos de formato horizontal, más reducidos que los del cuerpo superior, en el que predominan las casas de formato vertical, buscando el empuje ascensional tan característico del estilo gótico. Dado que las casas del nivel inferior no alcanzan el tamaño del relieve pamplonica ni aún en los ejemplares de mayor tamaño, tampoco esta hipótesis parece viable. Considerar la posibilidad de que, en función de la proporcionalidad, se integrase en un retablo aún más grande, nos llevaría a pensar en un mueble de dimensiones excepcionales, algo poco probable para la dotación de una capilla particular que, recordémoslo, se había abierto en el claustro de una iglesia parroquial, y no debería ser por lo tanto de carácter monumental.

La caja se encuadra con unos pilarillos recambiados adosados que acogen dos parejas de ángeles, de reducido tamaño y torpe realización, entre repisas y doseletes. Sigue una moldura cóncava a modo de arquivolta decorada con rosetas talladas, que deja en las enjutas espacios para sendos escudetes, cuyas armas se ocultan bajo el revestimiento dorado. Traza en lo alto un arco rebajado que se decora con un doble cairelado pinjante, de factura no muy apurada, y en parte perdido.

El espacio interior se articula en cinco paños, los laterales dispuestos en esviaje, y todos ellos simulando en su parte superior tracerías caladas, utilizando ya arcos de medio punto. Conforme es habitual en la retabística de fines de la edad media se recrea así un ámbito arquitectónico religioso, que evoca la Jerusalén Celestial. Remata al interior en cinco paños de bóveda de crucería, careciendo de los doseles arquitectónicos que tanta presencia suelen tener en los retablos brabantones. Al estar embutido en el retablo del Cristo no se aprecia si tiene rebaje para bisagras, aspecto que habrá que verificar cuando se proceda a su restauración.

Iconografía y composición

El ciclo de la Pasión es el más representado en los retablos brabantones, y en ellos el episodio de la Lamentación sobre Cristo muerto suele incluirse con bastante frecuencia. A veces aparece asociado al descendimiento y no faltan casos en los que incluso cobra notable protagonismo al ocupar el encasamiento central, como por ejemplo en el ya repetidamente mencionado retablo de las Navas de Tolosa de la catedral de Pamplona²³.

²³ Se incluye entre otros en los retablos de Veckholm, Claudio Vila, Elmpt, Dijon, Beverlo, Opitter, Geel, Hushoult, Bois-le-Duc, Leennik Gaasbek, Tongres, Zoutleeuw, Mayer van der Bergh, el del Legado Vermeersch, Villberga, Baltimore, Pucklington, Colonia, Gustrow, Vehmaa, Chadle, By, Nordingra, Stragnas, Vasteras, Ytterenhörna, Klausen, Arlon, Coligny, S'Hertogensboch, Waase, Maignelay, Neerharen, Pagny, San Lesmes (Burgos), Pfalzel, Pruszcz, Bodemuseum de Berlín, Hokhuvud, Viborg y Herbais-sous-Pietrain; relación que elaboramos tras consultar la bibliografía citada en la nota nº 2.

Como ya se ha adelantado en el retablo de San Saturnino se representa este pasaje en el único encasamiento existente, contando la composición con un total de ocho personajes.

María ocupa el centro de la escena sentada ante un roquedo alusivo al Gólgota, donde en un segundo plano se levanta la cruz, con el brazo superior muy corto. Sobre sus rodillas retiene a duras penas el cadáver de su Hijo que se desploma hacia delante, reteniéndole por la mejilla derecha y el codo del brazo izquierdo. Rasgo ciertamente inusual es la disposición de las piernas de Jesús, que se orientan flexionadas hacia el costado derecho, manifestando una acusada rigidez en las extremidades.

En un segundo plano se situá San Juan, de pie, reconfortando a la Virgen, al disponer una mano sobre su hombro izquierdo, mientras con la derecha parece ayudar a María a sostener a Cristo. A su derecha se dispone una de las Santas Mujeres, la única que aparece en posición erguida, sosteniendo un tarro de esencias en la mano derecha mientras se lleva un pañuelo a la boca. Destaca su aparatoso tocado de disposición simétrica y remate avolutado, que sujeta con un lienzo a modo de barbuquejo, similar a uno incluido en el retablo bruselense de la iglesia de Sainte Dymphhe de Geel, fechado hacia 1490-1500²⁴.

Al lado opuesto, se sitúan dos figuras masculinas, que corresponderán a José de Arimatea y Nicodemo; uno de ellos se dispone de frente hacia el espectador, mientras el otro nos da la espalda, permaneciendo ambos bastante ajenos al episodio, desplazados como están a un lado y sin participar ya de la escena, en contra de lo que suele ser habitual, pues con frecuencia uno de ellos sostiene por los hombros el cadáver de Jesús.

Ante ellos se dispone otra más de las Santas Mujeres. Vestida elegantemente, con un voluminoso tocado de rodete y un corpiño festoneado, se ha arrodillado junto a Cristo y se dispone a retirar la tapa del frasco de mirra para amortajar el cadáver.

Completa el conjunto, María Magdalena, arrodillada ante El Salvador, de quien toma el brazo derecho y se lo acerca a la boca para besarlo, en una postura muy forzada, con los codos apoyados en el suelo que recuerda la del retablo surgido de los talleres de Bruselas depositado en el Walters Ars Museum de Baltimore y datado hacia 1470-1480²⁵. Conforme a la iconografía tradicional luce una larga melena de cabello suelto y descubierto. Su tarro de esencias descansa en el suelo, junto a la corona de espinas que centra el primer plano de la composición, ofreciendo también similitudes en su concepción con los de los retablos citados.

Si desde el punto de vista iconográfico el retablo se sirve de un tema absolutamente habitual, no podemos decir lo mismo sobre la composición y actitudes de los personajes. Sorprende el papel secundario de José de Arimatea y Nicodemo, reducidos a meros figurantes, y el modo en que Cristo es sosteni-

²⁴ Véase al respecto D'HAINAUT-ZVENY, B. (Dir.), *Miroirs du Sacré...*, p. 99.

²⁵ *Ibidem*, *Miroirs du Sacré...*, p. 107.

do por María, de forma que queda encarado hacia la Magdalena. Ella adquiere un notable protagonismo en el relieve, hacia quien se orienta el cuerpo de Jesús, potenciando su condición de pecadora redimida, como figura modélica para todos los cristianos.

Conclusión

Desbordado ya el espacio de nuestra comunicación apenas si nos gustaría esbozar nuestro parecer respecto al origen sugerido para el retablo en el texto del Catálogo Monumental donde se vincula al foco de Amberes, basándose en una pretendida similitud con el relieve del mismo tema del retablo francés de Maignelay²⁶.

En nuestra opinión no vemos justificada tal propuesta. De hecho tal y como apuntábamos más arriba cotejando una y otra escena son más las discrepancias que apreciamos que las similitudes. En el retablo francés Cristo aparece semi-recostado sobre el sudario²⁷, prenda que sostiene San Juan desde el lado izquierdo de la composición, mientras María se reclina hacia Él y la Magdalena se dispone a sus pies (esta imagen recuerda por su disposición e indumentaria a la Santa Mujer que ocupa el mismo espacio en Pamplona, aunque me atrevería a decir que aquí acaban las semejanzas entre ambos relieves). Cierra el conjunto en primer plano otra de las santas mujeres en el margen derecho, correspondiendo a San Juan, mientras el resto de los personajes (incluidos José de Arimatea y Nicodemo) ocupan un segundo término, pero en cualquier caso asistiendo a la escena de forma activa.

Queda pendiente la realización de un exhaustivo análisis comparativo que nos permita definir cual fue el contexto artístico en el que se gestó este retablo. El momento ideal sería cuando decida emprenderse una restauración que nos permita recuperar el máximo de la información disponible acerca del mismo, incluyendo los aspectos técnicos. Se podrá entonces valorar con mayor precisión el estilo de esta obra que en la actualidad permanece cubierta por una policromía rococó con una gama de colores apastelados e imitaciones de telas de flores que reproducen los modelos de la industria textil de Lyon. Los motivos en forma de rocalla, los ribetes punzonados y las carnaciones a pulimento matizadas son otras de las notas del revestimiento policromo que corresponderá con el momento del traslado desde el claustro al pór-

²⁶ Ofrece imágenes del mismo la base de datos Palissy del Ministerio de Cultura francés, accesible a través de internet en la siguiente dirección <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>

²⁷ El profesor Didier ha estudiado diversas piezas de la Piedad en las que Cristo adopta una postura similar, agrupadas en una serie relacionada con la actividad de un maestro de origen amberino que bautizó como el de las Piedades con el cristo sentado; véase DIDIER, R., "L'art hispanoflamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculptures espagnoles et brabançonnnes", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 123-125; DIDIER, R., "A propósito de la escultura...", pp. 153-154 y 208-227. Entre los retablos de Bruselas, sin embargo, Cristo a menudo adopta una disposición más tradicional, descansando sobre las rodillas de su madre, aunque no esto no excluye otras variantes.

tico, hacia 1768, fecha para la que resulta un poco retardataria²⁸. Bajo él asoma en algunas zonas el brocado aplicado de origen.

De lo antedicho al menos puede deducirse que no se trata de un retablo estandarizado, ni por la tipología de encasamiento único, ni por su singular esquema compositivo, bien distinto de la mayoría de las lamentaciones de los retablos brabantones por lo que toca a actitudes y distribución de los personajes. No creemos sin embargo que deba excluirse del listado de los retablos importados, pues en nuestra opinión reúne características suficientes para mantener la vinculación con la producción retablística de los focos brabantones, e intuimos que probablemente está más próximo a la actividad de los talleres de Bruselas. La fecha de 1506 que se propone en el sepulcro podría convenirle muy bien, pues algunos de sus caracteres de su mazonería (como el empleo de arco rebajado en el enmarque, o el medio punto en las tracerías del fondo) podrían apoyar esa cronología.

Con todo será necesario un estudio más detenido del que apenas hemos dejado entrever en estas páginas para ratificar nuestras hipótesis. Confiamos en que con ocasión de una futura –y esperamos que próxima– restauración tengamos ocasión de dar nuevos pasos en este sentido.

²⁸ Quiero agradecer al profesor Fernando Bartolomé sus precisos comentarios respecto a este particular.

**TABLA 1: LOS RETABLOS “FLAMENCOS”
IMPORTADOS EN ESPAÑA**

<p>Estilo Franco-flamenco</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Jaca (Catedral) y Sitges (Museo Cau Ferrat): Fragmentos de una Epifanía, c. 1395 – Tordesillas (Valladolid), Convento de Santa Clara: Retablo Capilla del Contador Saldaña, c. 1435
<p>Bruselas</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Palma de Mallorca (Museo Diocesano): Retablo de la Vida de la Virgen e infancia de Cristo, c. 1430 – Santibañez-Zarzaguda (Burgos), Parroquia de San Nicolás: Retablo de la Infancia, c. 1430-1450 – Pamplona (Museo Diocesano): Retablo de las Navas, c. 1435-1450 – Springfield, (Massachussets, EEUU), Museum of Fine Arts: Retablo de la Virgen de Fuentes de Duero, c. 1435-1440 – Sotopalacios (Burgos), Parroquia de San Martín: Fragmento de la Natividad, c. 1435-1450 – Laredo (Cantabria), Parroquia de la Asunción: Retablo de la Virgen de la Leche, c. 1435-1440 – Cifuentes (Guadalajara), Parroquia del Salvador: Relieves de la Vida de la Virgen, c. 1440-1450 – Covarrubias (Burgos), Antigua Colegiata de San Cosme y Damián: Retablo de los Santos, c. 1440-1450 – Galinduste (Salamanca), Parroquia de Nuestra Señora de la Zarza: Descendimiento, c. 1440-1460 – Segovia (Convento de San Antonio El Real): Retablo de la Pasión, c. 1450 – Donostia-San Sebastián (Museo Diocesano): Retablo de la Virgen de Itziar, c. 1460-1470 – Valladolid: (MNE*): Fragmento de una Crucifixión, c. 1460-1480 – Belmonte (Cuenca), Colegiata de San Bartolomé: Retablo de San Juan del Marques de Villena, c. 1460-1490 – Madrid (MAN**): Imposición de la casulla a San Ildefonso y Coronación de espinas, c. 1470 – Lekeitio (Bizkaia), Parroquia de la Asunción: Retablo de la Pasión, c. 1494-1500 – Artajona (Navarra) Parroquia de San Pedro:

	<p>Retablo de la Epifanía, c. 1500-1505</p> <ul style="list-style-type: none"> – Barcelona (Colección Barbié-Nogaret): Cristo muerto entre ángeles, c. 1500-1510 – Castillonuevo (Navarra) Parroquia de San Martín: Relieves de la Crucifixión, Pentecostés, Vida de la virgen y San Martín, c. 1500-1510 – Renteria (Gipuzkoa, Parroquia de la Asunción): Retablo de la Asunción-Coronación, c. 1505-1510 – Pamplona (Parroquia de San Saturnino): Retablo de la Lamentación, c. 1506 – Madrid (MAN**): Descendimiento, ¿s. XV? – Zaragoza (Colección Ibercaja): Anunciación (Fragmento de un retablo), 2ª mitad s. XV – Cuenca (Catedral de Santa María y San Julián): Desposorios de la Virgen, ¿f. s. XV?
Amberes	<ul style="list-style-type: none"> – Valladolid (Museo Diocesano): Retablo San Juan Bautista, c. 1504 – Burgos (Parroquia San Lesmes): Retablo de la Capilla de los Salamanca, c. 1510 – Telde (Parroquia de San Juan Bautista): Retablo de la Vida de la Virgen e Infancia del Niño, c. 1500-1510 – Madrid (Museo Cerralbo): Fragmentos de un retablo de la Pasión, 2ª mitad s. XV – Palencia (Museo Diocesano): Fragmentos del retablo de la Virgen de Bascones de Valdivia, ¿1538? – Valsequillo (Gran Canaria), Biblioteca Municipal: Tallas del retablo de María Fernández Calva, c. 1539
Utrech	<ul style="list-style-type: none"> – Madrid (MAN**): Fragmentos Crucifixión, c. 1470-1530 – Segovia (Convento de San Antonio El Real): Retablo del Camino del Calvario, c. 1470-1530 – Segovia (Convento de San Antonio El Real): Retablo de la Crucifixión, c. 1470-1530 – Segovia (Convento de San Antonio El Real): Retablo del Santo Entierro, c. 1470-1530
Origen no determinado (¿Talleres de Brabante?)	<ul style="list-style-type: none"> – Sitges (Barcelona), Museo Cau Ferrat: Fragmento un calvario, s. XV – Vic (Barcelona), Museo Episcopal: Relieve de la Circuncisión, s. XV

	<ul style="list-style-type: none"> – Zumaia (Gipúzkoa) Parroquia de San Pedro: Relieves del Descendimiento y Flagelación, ¿medios del s. XV? – Barcelona (Fundación Godia): Relieve del Camino del Calvario y fragmento de la Crucifixión, 2ª mitad s. XV – Barcelona (Col. Barbié-Nogaret): Resurrección, f. s. XV – Betanzos (A Coruña), Parroquia de Santa María del Azogue: Retablo de los misterios del Rosario, f. s. XV – Bilbao (Museo Diocesano): Retablo de la Infancia de Gizaburuaga, c. 1490-1500 ¿Limburgo? ¿Países Bajos del Norte? – Barcelona (Museo Mares): Relieve de la Natividad, c. 1490-1510 – Barcelona (Fundación Godia): Relieve de la Presentación en el templo, c. 1500 [nos plantea dudas su inclusión en la escuela alemana] – Valladolid (MNE*): Retablo del convento de San Francisco, ¿c. 1500? – Barcelona (Fundación Godia): Relieve de la Circuncisión, c. 1500-1510 – Barcelona (Museo Mares): Relieve de la Crucifixión, c. 1500-1520 – Barcelona (Monasterio de Pedralbes): Retablo de la Magdalena, c. 1500-1525 – Medina del Campo (Valladolid), Museo de las Ferias: Relieves de la Crucifixión, Misa de San Jerónimo, Santiago en la batalla de Clavijo, Brabante, c. 1515 – León (Catedral de Santa María): Fragmento del retablo de la Natividad ¿1º 1/3 s XVI? – Zumaia (Gipuzkoa), Museo Zuloaga: Relieve del Desvanecimiento de la Virgen, ¿P. s. XVI? – Zumaia (Gipuzkoa), Museo Zuloaga: Lamentación, ¿P. s. XVI?
--	--

Valladolid (MNE*): Museo Nacional de Escultura

Madrid (MAN**): Museo Arqueológico Nacional

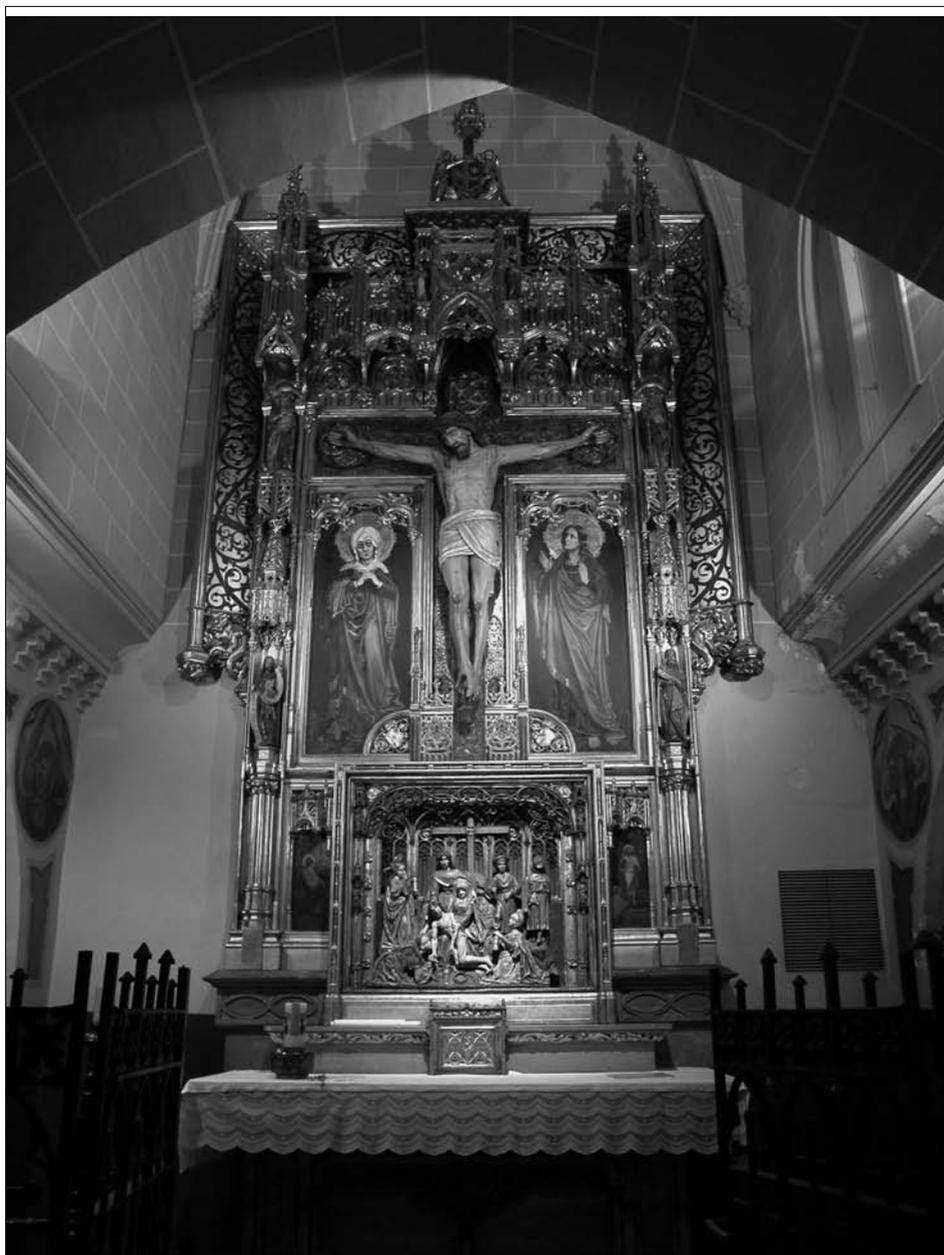


Fig.1 Pamplona, Parroquia de San Saturnino.
Retablo de la capilla del Santo Cristo (1917-1918)



Fig.2 Pamplona, Parroquia de San Saturnino. Retablo de la Lamentación sobre Cristo Muerto. Bruselas?, c. 1506.



Fig.3 Pamplona, Parroquia de San Saturnino. Detalle de la figura de María Magdalena del Retablo de la Lamentación.