

Fermín de Larráinzar. Arquitecto de Pamplona del siglo XVIII

GREGORIO DÍAZ EREÑO
M.^a CAMINO PAREDES GIRALDO
ANA M.^a MENDIOROZ LACAMBRA

En un anterior artículo, aparecido en esta misma revista dábamos noticia de algunas obras de este artista. Ahora podemos completarlas con un mejor conocimiento de su vida y obra. Toda la documentación está extraída del Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona.

Fermín es hijo de Miguel de Larráinzar, maestro carpintero, natural de Andoain, Guipúzcoa, y de Catalina de Undiano. Asentado en Pamplona, donde parece ser nacen sus hijos, Fermín, Fermina y Antonia, mujer de Martín de Urdían, maestro carpintero. Pocas obras son las que podemos citar del padre ya que casi siempre lo encontramos en peritajes de obras de otros artistas. El 30 de Septiembre de 1695, Miguel en su testamento¹, nombra como heredero a su hijo Fermín, pero deja cierta cantidad de dinero que habrá de ser entregado a su hermana Fermina el día en que esta contraiga matrimonio (su otra hija, Antonia había fallecido en 1695, el 23 de Marzo). Este se efectúa el 6 de Diciembre de 1709² con el escultor aragonés natural de Almunia, Manuel Gil y Luna, que en estos momentos residía en la ciudad, si bien probablemente la abandone posteriormente puesto que no hemos encontrado ninguna noticia relativa a su trabajo.

El 3 de Diciembre de 1696³, se hace el contrato matrimonial entre Fermín de Larráinzar y Catalina de Olaz, hija de Juan Sagaseta, maestro sillero, natural de esta ciudad. Fermín figura como «mancebo maestro escultor»⁴. Fruto de este matrimonio, nacen dos hijas, Inés y Juliana que casa con José Pérez de Eulate⁵, importante artista pamplonés discípulo de Fermín. Vivía en la calle Carpinterías, junto al pasaje

1. A.H.P.N.P. Notario Pedro Armendáriz. Protocolo n.º 448. 6 de Febrero de 1695. n.º 4.

2. A.H.P.N.P. Notario Joaquín Sanz. Protocolo n.º 590. 6 de Diciembre de 1709. n.º 29. Contrato matrimonial otorgado por Manuel Gil y Luna y Fermina de Larráinzar.

3. A.H.P.N.P. Notario Agustín Larraya. Protocolo n.º 438. 3 de Diciembre de 1696. n.º 9.

4. A lo largo de su carrera es frecuente la alternancia de oficios a la hora de escriturar los contratos. Según la obra, aparece como carpintero o arquitecto. En los primeros contratos aparece como escultor, después como arquitecto, para finalmente predominar el título de carpintero. Una cosa que queremos resaltar es que en todas las relaciones encontradas de la Hermandad de San José y Santo Tomás, que acoge a los carpinteros, albañiles, ensambladores, torneros y cuberos, no aparece nunca citado. Sin embargo, otros artistas muy activos en la Merindad de Pamplona y que nos ofrecen la misma alternancia de oficios, como puedan ser José Coral o Pedro Sorabilla, aparecen frecuentemente citados.

5. Ya citamos anteriormente la carta de aprendizaje entre Larráinzar y Pérez de Eulate. El contrato matrimonial debía de ser frecuente en los talleres, si hacemos caso a la cantidad de ellos encontrados en Protocolos, entroncándose generaciones de artistas que mediante estos vínculos llegan a abarcar varios siglos. Este contrato matrimonial se hizo ante el Notario Joaquín Sanz, el 2 de Noviembre de 1726. Conocemos la estima que el maestro tenía por su discípulo desde el momento que se «haze con sumo beneplácito y consentimiento», entrando a vivir el nuevo matrimonio en casa de Fermín y participando en compañía de los trabajos del oficio. Conocemos también que Fermín corrió con los gastos de «bestuario y coste del exssamen de Arquitecto» de su yerno.

del Hospital General y «theniente al horno de la ciudad» poseyendo como propiedades unas viñas en los términos de Ezcaba, Cordobilla y Barañain, todas estas sujetas a un censal con el Cabildo de San Lorenzo. En esta casa vivía toda la familia, es decir: Fermín, su mujer, su hija Juliana y su marido, junto con sus cuatro hijos, e Inés. El 12 de Junio de 1739⁶, hace junto con su mujer un testamento de hermandad estando «en sana salud y buen juicio». En éste, especifican que quieren ser enterrados en la Parroquia de San Saturnino, en la sepultura propia que en ella tienen⁷. Fallecieron ambos un año después sin dejar hecho inventario de sus bienes, cosa que hubo de realizar Pérez de Eulate⁸. No se trata de un inventario de calidad, ya que carece de datos adecuados acerca de su vida y oficio, así por ejemplo nada dice de una posible biblioteca que nos permitiese conocer su saber técnico. Por el contrario si sabemos de su ajuar de plata, que prácticamente se reduce al que le legaron sus padres cuando se casaron, sus cuadros y láminas, todos ellos de carácter religioso, representando uno el descendimiento, otro a San Antonio de Padua, la Trinidad, la Virgen del Rosario, la cabeza de San Anastasio, un niño dormido, «tres láminas de yeso con sus marcos dorados». Diversas imágenes de Cristo de yeso, un San Juan «pequeñico» de boj, «Un nicho de los desposorios adornado, puesto en la pared de la casa». Un San Pedro y San Pablo en «estoria de medio relieve pintados» y un niño Jesús «bestido de resurrección». Del resto de enseres nos llama la atención la referencia a su estado «mui viejo».

Pero a pesar de su escueto inventario, la figura de Fermín de Larrainzar, se perfila como una de las personalidades más atractivas del panorama artístico de Pamplona, en lo que respecta al primer tercio del siglo XVIII. De su profusa actividad, son una muestra, sus intervenciones en la construcción de la Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo; el retablo mayor de la iglesia de San Nicolás (desde principios del siglo actual en Ziga) y sus dos colaterales de San Mauro y de San Eloy; Tres colaterales para la iglesia de Santa María de Ujué; realiza así mismo los tres cancelos de las puertas de la iglesia de San Saturnino, junto con la puerta que da a la calle de Lindatxiquia; el retablo mayor y dos colaterales de la iglesia del convento de monjas Bernardas de Lazkao en Guipúzcoa; los colaterales de San Pío V y de Santa Catalina de Siena del convento pamplonés de Santo Domingo.

Si su labor tracista es importante, no menos interesante es su importancia social en el ámbito generador y constructivo de la ciudad, siendo reiterada su presencia en numerosas declaraciones y revisiones de obras practicadas en Pamplona y alrededores: en este sentido debe tenerse en cuenta que Larrainzar será maestro veedor de arquitectura y escultura.

Se trata de un artista comedido dentro del período barroco en el que le toca trabajar. En su obra escultórica, los elementos arquitectónicos sirven para encuadrar a los elementos decorativos, no viéndose nunca superados por estos. Así sus retablos presentan una clara compartimentación de cuerpos, predominando más la horizontalidad que la verticalidad. Está, por lo tanto, alejado del churriguerismo que se hace en la Merindad de Tudela y no se deja influir por retablos como el de las Recoletas de Pamplona hecho por un artista tudelano, o el que también se hace para la iglesia de los Jesuitas en esta misma ciudad en 1690 por Francisco San Juan y Belasco, escultor vecino de Tudela, que también hace el retablo de Nuestra Señora del Carmen en el convento del Carmen de Pamplona en 1696 o el escudo del Hospital nuevo de los

6. A.H.P.N.P. Notario Domingo Pascual Nieva. Protocolo n.º 859. 12 de Junio de 1739. s/n.º

7. Fue una familia muy vinculada a esta iglesia, tanto por las obras que en ella realizan Fermín y Pérez de Eulate, como por estar enterrada en ella toda la familia. Desde Miguel de Larrainzar, hasta Eulate, pasando por los restantes miembros de la familia.

8. A.H.P.N.P. Notario Francisco Antonio Antoñana. Protocolo n.º 890. 15 de Marzo de 1746. s/f. Se trata del inventario, hecho por Pérez de Eulate, de los bienes que le donaron Fermín de Larrainzar y su mujer Catalina. Este inventario se realiza por motivo de casarse Eulate en segundas nupcias con María Josefa de Eugui.

militares. Opta pues por una relación intermedia entre la ornamentación y los elementos puramente arquitectónicos. Ornamentación que será la misma a lo largo de su producción artística, depurándose únicamente en la menor proliferación de cabezas de ángeles o «chicotes» que gustaba de colocar en las repisas. Por esto creemos que los retablos que hace en Larraga y en Cirauqui (Santa Catalina), son debido a la traza de otro artista⁹, lo que apoyamos con la condición de que en estos años lo encontramos citado como «manzebo escultor» y con los elementos decorativos que en estos encontramos como por ejemplo, la hoja que envuelve toda la columna salomónica, tanto por su parte cóncava como convexa, algo que Larrainzar solo utiliza en lo cóncavo y con un mayor relieve.

Las obras de Fermín de Larrainzar se adaptan perfectamente al entorno arquitectónico, sin ningún juego de líneas que por medio de las sombras puedan configurar-nos un espacio teatral. Se trata de piezas que podemos considerar casi en un valor aséptico en el sentido que no crea nada nuevo, que es más un buen artista que un creador, que es más importante por los años que abarcan sus obras y por su magisterio sobre varios artistas que por lo novedoso que su quehacer pueda aportar a la evolución artística del foco pamplones.

La aproximación que pretendemos realizar a su obra se basa en un estudio cronológico de la misma, en pos de clarificar su evolución estilística a lo largo de casi cuarenta años de producción.

IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE UJUE: 1702

El 11 de Julio de 1702, se llevan a cabo las escrituras de ajuste y convenio de realizar tres colaterales para tres altares de dicha iglesia, otorgada entre el prior y cabildo de la villa y Fermín de Larrainzar, que firma en este caso, como maestro escultor¹⁰. A lo largo de su vida podemos decir que empieza como escultor, después firma como arquitecto, para hacerlo posteriormente, de una manera más clara como carpintero. La obra se concertó en la cantidad de 230 ducados, siendo hechos con pino coral. Como sus fiadores actúan su mujer, Catalina de Olaz y Juan de Sagaseta, maestro sillero, su suegro.

Dos de los colaterales son un poco más pequeños, de seis pies y medio de ancho con dos pulseras a los lados, volando por fuera de sus macizos. En el primer cuerpo, presentan cuatro columnas, y en el segundo o remate machones, cada uno con tres colgantes. En cada retablo han de ir dos figuras de bulto de madera de nogal.

En un retablo está figurada la Trinidad con el Padre Eterno sentado en una silla, estando su hijo, crucificado, en las rodillas del Padre, agarrando este al hijo por las manos. En las manos derechas de ambos, Padre e hijo, la «hostia», y el Espíritu Santo en los pechos del Padre, la punta del ala extendida a la boca de Jesús y la otra punta a la boca del padre, colocando el pico hacia la «ostia»¹¹. La figura que forma parte del cuerpo superior es la de San Fermín, ligeramente inferior en tamaño al de la Trinidad.

En un segundo retablo las figuras son las de dos santos. San Sebastián en la parte inferior y del mismo tamaño que la Trinidad, tres pies y medio, y en el remate la figura de San Antón, de igual altura que la de San Fermín, medio punto menos, que las inferiores.

9. Catálogo Monumental de la Merindad de Estella II* y de Olite III. GARCÍA GAÍNZA, M. C. y otros, pág.

10. A.H.P.N.P. Notario Fermín Juárez. Protocolo n.º 514. 11 de Julio de 1702. s/f.

11. El conjunto nos recuerda a la «Adoración de la Santísima Trinidad», obra de Durero que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Fermín tenía en su casa una lámina con la representación de la Trinidad y no olvidemos que, debido a los grabados, la obra de Durero fue ampliamente difundida, sirviendo sus representaciones como modelos para muchos artistas.

El tercer retablo, es más grande que los anteriores, siete pies y medio, pero conservando la igual altura que los otros dos. Este colateral se compone de dos columnas y cuatro pilastras, moviéndose con sus muros. Las pilastras que se hallan fuera de las columnas carecen de capiteles, pero se hayan decoradas con colgantes. Las pilastras que se encuentran detrás de las columnas, en los tres retablos, si presentan capiteles en correspondencia con los de las columnas. Estas columnas como es normal en un retablo de estas fechas, y en todos los encontrados de Fermín son salomónicas «entalladas con sus cogollos». Esta obra es de un solo cuerpo, teniendo de alto nueve pies y medio (como los otros dos), y por remate una tarjeta, de cuatro pies y medio de alto «de buena talla», con la figuración de un pelicano y los atributos de la pasión. Tenemos que tener en cuenta que se trata del retablo de la Vera Cruz, por lo que la figuración de la caja inferior, de 4 pies y medio de alto es la de Santa Elena y su marido Constantino agarrados a la cruz, dentro del nicho. Es pues un retablo de tipo escenario. Estas dos figuras tienen de altura 4 pies. La decoración que presenta esta caja es similar a la del remate de los otros colaterales.

El llevar los retablos de Pamplona a Ujué corre de cuenta de Larrainzar, siendo de obligación de la iglesia, solo el pagar los 230 ducados ya mencionados y en los tres plazos habituales en todo tipo de contratos de obra. El primer plazo se hará efectivo en la Cuaresma «primera viniente» que es cuando podrá empezar la obra. La segunda parte a la mitad de la misma y la tercera a su finalización. El plazo de la obra es largo, ya que se estipulan dos años desde la firma del contrato. El 22 de Febrero de 1704, se efectúa un pago de 40 ducados por dos de los colaterales en que está trabajando, pago efectuado por Pedro de Olcoz administrador que es de la «Casa Real de Santa María de Uxue»¹².

CAPILLA DE SAN FERMÍN. IGLESIA DE SAN LORENZO: 1708-1714

Como ya sabemos por los trabajos de D. José Luis Molins Mugueta, sobre esta capilla¹³, en estos años se está terminando de construir arquitectónicamente, procediéndose a su ornamentación y decoración escultórica. Nuestro artista, Fermín de Larrainzar va a tener un papel importante, será el encargado de realizar toda la decoración del interior de dicha Capilla, tratará de trabajar en el tabernáculo y trono del Santo y será el Fiador de José García, maestro dorador y estofador que lo hace.

Los mismos problemas que arrastra la fabricación de la obra, en cuanto a subastas, pujas, pleitos va a suceder con las de «blanqueo luciduras ornato y adornos de la Sacristía Puerta y Tribunas y lo demás de aquella»¹⁴.

El 1 de Octubre de 1708 se constituyeron el Licenciado D. José de Iruñuela y Baquedano Vicario de San Lorenzo, D. Miguel de Mendioroz su Presbítero y Sacristán mayor, el Licenciado D. Juan Francisco Iruñuela y Baquedano, abogado de las Audiencias Reales de este Reino y auditor general de toda la gente de guerra de él, Pedro Zabalza, José de Jauregui y Fermín de Nagore, obrero mayor y obreros de la misma, para que se hiciese el remate y postura de dichas obras mostrando las trazas y condiciones que se habían hecho, para que los maestros de obras, escultores, arquitectos y «demás oficiales», pudiesen concurrir a ellas.

La persona encargada de publicar por las calles y puestos acostumbrados es Juan de Urrunaga, en estos momentos nuncio y pregonero público de Pamplona. En el Coro de San Lorenzo se procedió al inicio de las posturas, siendo el primero en

12. A.H.P.N.P. Notario Joaquín Sanz. Protocolo n.º 589. 9 de Mayo de 1704. N.º 33. Se le paga 40 reales.

13. MOLINS MUGUETA, José L. «Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo». Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra. Ayuntamiento de Pamplona. 1974.

14. A.H.P.N.P. Notario Juan José Ciriza. Protocolo n.º 424. 17 de Noviembre de 1708. N.º 78.

ofertar una cantidad Juan Antonio de San Juan, el cual figura ahora como maestro escultor. Propone hacer toda la obra y darla por concluida para el día de San Fermín de 1710, por la cantidad de 3.000 ducados, cantidad que no se admitió. Pedro de Aianz, maestro cantero, la mejoró bajándola en 300 ducados, siendo también rechazada. Juan Baines, maestro escultor, natural de Isaba y vecindado en Zaragoza, autor del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Garde y del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Idoya en Isaba vuelve a bajar la postura en 100 ducados, corriendo la misma suerte que los anteriores. Los «superintendentes» comunicaron que se volvería ha encender candela cuando se bajase al menos 1.200 ducados de la cantidad inicial. Esto es síntoma una vez más de los problemas económicos que sufrió la erección de dicha Capilla, claramente relatados en el estudio ya citado del profesor Molins. Nadie ante una obra de tal envergadura se ofreció a presentar postura por tal cantidad.

Al día siguiente, el 2, se volvieron a sacar a remate las obras referidas. Se especifica ahora que la persona que las haga se verá sometido en todo momento a que se puedan reconocer en cualquier ocasión las obras que se hallen trabajadas, por maestro peritos que si las consideran disconformes con las trazas las puedan paralizar «quitar y hacer de nuevo lo que estuviere imperfecto a costa del rematante y su fiador». Juan Baines se afirmó en su postura del día anterior, pero se volvió a sacar a subasta disponiéndose el bajar por tanto la cantidad ya citada, entendiéndose la rebaja por «tanto» igual a 20 ducados. Tras dos candelas sin haber aparecido postor, quedó en el mencionado escultor y en los 2.600 ducados referidos.

El día 3 se vuelven a encender candelas. Aparece ahora Fermín de Larrainzar, «maestro arquitecto y escultor», haciendo una baja de 100 ducados, admitiéndose la nueva postura. Se sigue el mismo proceso anterior para esta nueva oferta, y al encenderse la tercera candela se ofrecieron «cinco tanto con tanta aceleración y precipicio» que no pudiéndose comprender bien el último tanto y para evitar confusiones el secretario hubo de apagar la candela, ya que la rapidez había hecho dudar si se habían ofrecido hasta siete tantos, o sea 140 ducados de baja. Aclarado el panorama, Juan Baines bajaba la cantidad de dos tantos, Fermín en otros dos y Diego Bentura de Andueza en uno, quedando la cantidad en 2.400 ducados. Se vuelve al proceso de subasta de esta nueva cantidad, bajando Andueza un tanto y Fermín dos. Queda pues la cantidad definitiva en 2.340 ducados y en manos de Larrainzar.

El 11 de octubre, Juan Antonio de San Juan, maestro escultor, hace una petición a los superintendentes de la fábrica de la capilla en la que pide «libranza de la cantidad que al Real Consejo pareciese darle, y señalarle por la ocupación y detención en esta Ciudad y en hacer las trazas, y planta de la fabrica, y obras del jarreo blanqueo, adornos y ornato de dicha capilla su puerta principal, y Sachristia, y condiciones». Se le abona la cantidad de 50 reales «de a ocho», por su trabajo, 30 pesos en concepto de estancia en la ciudad y 20 por el trabajo.

El detallar los pasos de las subastas es para refrendar una vez más los problemas económicos de la capilla, que obligaban a sucesivas subastas para poder rebajar la cantidad ofertada, algo que muchas veces provocaba una competencia desleal, que llevaba a numerosos pleitos a los artistas y a una carencia en la calidad de las obras, tanto técnica como artística, ya que el ofertar precios bajos se obligaban a realizar otras obras a la vez, para poder compensar lo de un lado por otro. De ahí que en muchos contratos se obligue al artífice, a trabajar en el lugar hasta la entrega de la obra, como garantía de su buena calidad.

Abundantes son las condiciones que se dan para esta obra y ahora procedemos a su descripción.

15. Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa Abaurrea Alta-Izalzu. IV*. GARCÍA GAÍNZA, M.^a C. pág.

En primer lugar se debe de proceder a jarrear toda la fábrica de la capilla en su parte interior, hechando muestras de cuatro a cuatro pies, y en los espacios que quedan intermedios, se jarrea con mortero de cal y arena, «maxandolo primero y dejándolo dos meses a posar antes de gastarlo». Todas las paredes, arcos, pechinas, la bóveda con su linterna y cimborrio, se hace con yeso pardo, excepto las pilastras y la obra realizada con piedra labrada y trincheteada.

Todo el suelo o pavimento se enladrilla, y los de las capillas igualmente pero con ladrillo ochavado, dejando bien nivelado y asentado el ladrillo, «Zaboiadas» sus juntas con yeso puro.

La cornisa principal, se cubre con yeso pardo, todas sus molduras, así en la cornisa como en el arquitrabe y friso, teniendo cuidado de que donde van a ir los modillones se abrirán sus rozas para volverlas a cerrar de ladrillo con yeso puro, «sargeando el dicho ladrillo lo que fuere nezesario para la mayor seguridad de los dichos modillones».

Se levantan las paredes de la sacristía dejándola a la altura necesaria para que sobre ellas cargen los maderos para «la buelta de el suelo pisadero de la entrada de las tribunas», el cual se hace de bobedillas «que queden medio pie de gueco con la Bóveda», que se hace para cubrir la sacristía. Sobre dichas paredes se levanta otro suelo, dejando dos ventanas, cubriéndose, este segundo suelo de la misma forma que el primero, dejando sobre el su falsa cubierta, con su tejado, «echando las aguas a donde mas combenga». Todas estas paredes interiores se han de blanquear de yeso blanco, «zernido con zedazo de seda». El suelo de las tribunas se enladrilla con ladrillo ordinario, asentándolo con barro y «zaboiadas» sus juntas con yeso puro. Para subir a estas tribunas se hacen una escalera, en la división que hay entre la sacristía y la iglesia.

La bóveda de la sacristía se hace de dos «faifas», y los arcos de tres, «echándole a dicha Bóveda su camisa de yeso puro».

Para los adornos que se ejecutan en la entrada de la capilla, se quita el «ataxo» que en este paraje servía de cerramiento a la iglesia de San Lorenzo, para abrir los cimientos. Sobre estos cimientos se levantan pedestales de piedra, que al igual que sus basas son de las canteras de Badostain. Sobre estas pilastras carga toda la fábrica de la portada, hecha de ladrillo asentada con yeso, y en los puestos «que denota haber» vuelos de cornisas, urnas para estatuas, «Tambanillos», y demás miembros arquitectónicos, el ladrillo a de ir «sargeado». Como el suelo de la iglesia, queda más bajo, se plantea el hacerse una o dos gradas de piedra labrada corriendo por todo el frente de la portada. La parte de esta que da a la capilla se ha de adornar también y sobre el arco se ponen unos canes de madera, sobre un puente para mayor seguridad, que cruce desde una pared a otra de la capilla. Sobre estos canes y puente, ha de cargar un balcón con cinco pies de salida.

Para subir al balcón que servirá de coro o tribuna se abre una puerta en la pared que esta al subir de la escalera del coro de la iglesia. Desde aquí se hace una escalera para la parte de fuera de la pared, hasta encontrarse con la puerta para la entrada al referido balcón. Esta escalera queda cerrada con sus tabiques, tejadillo y suelo de bóveda. En los tabiques se hacen dos ventanas para dar luz a la escalera, cerrándose con rejillas.

Las condiciones para el adorno del interior, empiezan con el ornato de la linterna y su media naranja. Se le hacen frisos colgantes y tarjetas y en el centro de la media naranja se coloca un florón de 4 pies de diámetro, de madera de pino, con una vara de relieve en el medio. El banquillo de la linterna se decora con floroncillos. Toda la media naranja principal se adorna con recinchos y entrepaños, con frisos de talla, chicotes, flores y frutas. El banquillo o «pie derecho» de esta bóveda se viste de estatuas, chicotes y «demás adornos que demuestra la traza». La misma decoración es la que se aplica para capillas, bóvedas, arcos, cornisas, pilastras y ventanas. A los frisos

se les da, como mínimo, de relieve, tres onzas, mientras que a las tarjetas y modillones han de tener mucho más «guardando con todo Arte el dibujo».

Las tribunas se adornan con celosías, pilastras, cornisas y remates con figuración de niños o chicotes, de madera de pino.

En la portada, en las urnas o nichos se colocan cuatro estatuas de tamaño natural, de relieve entero, dos en los frentes de las pilastras, y otras dos en las jambas del arco. Las pilastras presentan capiteles de talla. En la clave central del arco se coloca una tarjeta, con adorno de chicotes, flores y frutas, esculpiendo en medio de ella un escudo. Todo el arco lleva decoración esculpida a ambos lados.

En el medio del remate de la portada se hace un trono de nubes, ángeles y serafines, colocando en medio del trono una estatua de San Fermín, simulando los ángeles y serafines que mantiene sobre sí el Santo. Se trata de un elemento propio de la teatralidad barroca.

Para la mayor seguridad de los adornos, estatuas de talla y otras decoraciones, se colocan en sus «almas» fijas y escarpas de hierro bien picado, bañado con «zumo de ajos y vinagre fuerte para que en ningún tiempo salga la roña». Este hierro se rodea y cubre con sogas de esparto, sobre el que se echa yeso pardo, de cuya materia se han hecho los adornos.

Todos los adornos se recubren de estuco, fingiendo de esta manera distintos colores del mármol, así de un color en los elementos arquitectónicos, otro en los adornos y otro para las estatuas y toda la escultura en general. En los elementos arquitectónicos se «a de dar y finxir la Piedra llamada lapiz lazuli, al olio con azeyte de nuezes».

Sobre las bóvedas de las capillas laterales y las del cuerpo de la capilla principal se colocan en sus medios florones de madera de pino, similares al de la linterna.

Todos estos trabajos, debían de estar concluidos para el día de San Fermín de 1710. Esta decoración de yeserías, junto con el trono del Santo debían de darle al conjunto un marcado carácter barroco, similar a que se hacía por estos años en la ribera navarra, cercano al exceso churrigüesco¹⁶.

16. También Fermín quiso participar en la realización del Tabernáculo del Santo, para lo cual hubo de presentar fiadores y una relación de sus bienes muebles. Fue rechazado y adjudicada la obra al ya conocido artista aragonés Pedro Onofre. Este hace la obra siguiendo las condiciones dadas por los «artistas de Madrid», si bien no sabemos quiénes son. Cobró 2.900 ducados por el trabajo que debía de ser concluido para el día de San Fermín de 1716. La cantidad se le pagó por mensualidades de 70 ducados, y 250 ducados sirvieron para correr con los gastos de traerse a su familia y criados. Esto está registrado en el protocolo n.º 425, del Notario Juan José Ciriza, el 13 de Diciembre de 1714, n.º 70.

Queremos aprovechar esta nota para describir las condiciones del dorado de dicha obra realizado por José García. Tal y como aparece el grabado del Tabernáculo, de 1765, no nos podemos hacer una idea de su riqueza pictórica. Todo el dorado se hizo con oro de Pamplona, trabajado por José Marcial y José de Beunza, batidores de oro.

En los campos del tabernáculo se fingen de medio relieve los frisos y colgantes de talla y follaje, con serafines y chicotes donde se considera oportuno. Toda la talla va dorado «bruñido». La arquitectura del mismo va dorado «abronceado».

Los bultos de las cuatro virtudes de la cornisa y la Fé que remata el tabernáculo van doradas y estofadas, fingiendo en sus ropajes ricas telas, como son «tesus, brocado, aguadas y otras telas», con colores finos. En sus orillos, se decoran con frisos fingidos de colores finos con serafines enredados en la talla. En el orillo de las capas se hace un encaje dorado.

Las carnes de estas figuras y las de los chicotes y serafines van encarnadas a pulimento con colores finos, «y el azeite bien purificado», dándole dos encarnaciones para su mayor duración.

Las nubes y bandejas donde van los chicotes van doradas, y sobre el oro estofadas. Las bandejas de oro «escarchado» y las nubes del color de «gloria».

El 13 de Marzo de 1720, el mismo artista se compromete a dorar y estofar las cuatro estatuas que se sitúan en los cuatro ángulos exteriores. Sobre el dorado se estofan sus ropajes fingiendo también diferentes telas. Las carnes van encarnadas a pulimento «con azeite de nuezes».

Se escritura el dorado con el mismo Notario Juan José Ciriza, Protocolo n.º 426. El 20 de Enero de 1718 n.º 4, el dorado del Tabernáculo y el 13 de Marzo de 1720 n.º 25, el dorado de las cuatro estatuas.

IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE PAMPLONA: 1713-1720

El 23 de Julio de 1713, se hace la escritura de obligación para hacer el retablo mayor de la Iglesia, según trazas y condiciones del propio Fermín¹⁷. No es este el único retablo que hace para esta iglesia, pues en 1720 realiza los de San Eloy y San Mauro, y sirve como fiador a José Pérez de Eulate, su yerno, que hace los retablos de Santa Ana y de San Miguel en 1738.

En esta escritura firma como maestro arquitecto, y como fiadora, su mujer Catalina de Olaz.

El retablo se hace de madera de pino. Consta de dos cuerpos, siendo el primero dividido en tres calles, flanqueadas por columnas salomónicas «con sus vasas capiteles y talla de flores por el degollado», que flanquean tres nichos avenerados que acogen dos figuras de bulto en las calles laterales, Santiago y San Pedro, y en la calle central un altorrelieve de la Anunciación, resuelto en dos planos. En el proyecto original este nicho debía de estar ocupado, por un «Santo Christo». Esta calle es más alta que las otras dos, rompiendo la cornisa de separación de los dos cuerpos, dándole una mayor agilidad de movimientos, pues la cornisa debería dar una sensación de excesiva horizontalidad sin este detalle.

El segundo cuerpo, tiene en su hornacina la figura del titular de la iglesia de Ziga¹⁸, San Lorenzo. Estos dos cuerpos se asientan sobre un pedestal, que en sus dos extremos lleva dos repisas de rica talla. Soportando las cuatro columnas, hay ménsulas decoradas con roleos de los que hemergen los «chicotes» a los que tan aficionado era nuestro artista. Las pilastras, muros y entrecalles van guarnecidas con sus basas y capiteles, en correspondencia con las columnas, pero las pilastras están vaciadas en forma de media caña. Toda la obra, salvo las cornisas, está llena de decoración, de buen relieve, destacando las cartelas que asientan sobre los dos nichos laterales, al igual que los colgantes de las jambas que encuadran el arco. El friso de separación de los dos cuerpos presenta paneles decorados con cogollos y otras cuatro pequeñas ménsulas y también con chicotes.

Es de destacar que en el segundo cuerpo, el nicho que acoge la figura de San Lorenzo, está flanqueado por dos columnas que en su primer tercio están decoradas con guirnaldas, y el resto de fuste es acanalado rematando en capitel compuesto. Es en este remate donde se alcanza un mayor barroquismo, con gran volumen de talla vegetal. Sobre las calles laterales y flanqueando el remate central se encuentran lo que en las escrituras llama «arbotantes». Encuadrando estos dos arbotantes por sus extremos exteriores se colocan dos figuras de virtudes, la Fe y la Caridad, de cuatro pies de altura, procurando que no interrumpiesen el paso de la luz. La tercera Virtud, de un pie más alto se coloca en el remate del retablo.

De cuenta de Fermín corre el hacer el pedestal en el que se asienta la obra, que debe de corresponder a los movimientos del retablo, todo bien lucido de yeso blanco. El trabajo debía de ser concluido para las navidades de 1714. Se tasa la obra en 500 ducados.

Aunque cronológicamente posteriores incluimos ahora los otros dos retablos que hace para la iglesia. El 16 de Agosto de 1720 se hacen las escrituras¹⁹. Participan en estas D. Matías Gerónimo de Izcue, vicario de San Nicolás, Tomás de Ibuluzqueta, prior del Gremio de Zapateros, varios Diputados del mismo y Fermín de Larrainzar. El retablo de San Mauro corre de cuenta del Vicario y el de San Eloy de cuenta de los

17. A.H.P.N.P. Notario Martín Salinas. Protocolo n.º 488. 23 de Julio de 1713. *s/f*

18. Fue trasladado en 1904 de la iglesia de San Nicolás de Pamplona a Ziga.

19. A.H.P.N.P. Notario Andrés Cartagena. Protocolo n.º 695. 16 de Agosto de 1720. *s/f*

zapateros. Estas dos obras debían de asentarse a los dos lados del «januado» o presbiterio. Hoy, después de su restauración se encuentran en una capilla lateral, enfrentados. Debían de realizarse para la «Pasqua de resurrección primer viniente». El costo es de 200 ducados, 100 por cada uno. El material empleado es el pino seco.

Se trata de dos retablos compuestos por un pedestal, un cuerpo de una calle con nicho para estatua y flanqueado por dos columnas salomónicas, un segundo cuerpo de menores dimensiones que el anterior y su remate. En el pedestal de San Eloy se coloca un letrero donde se expone que ha sido hecho a costa y devoción del mentado Gremio, todo con letra mayúscula. En el otro retablo se coloca, en este mismo sitio un friso de talla. Los respaldos de los nichos son ochavados, con una concha de remate, al igual que vemos en lo que era el retablo mayor. También las pilastras que se diseñan detrás de las columnas están vaciadas, teniendo por guarnición una media caña. El segundo cuerpo está trabajado con el antecedente, con decoración de volutas, peanas, arbotantes, marcos, tarjetas, frontis, pero de menores dimensiones. Las gradas sobre las que se debían de asentar se rebajan en una, con la suficiente salida para que se puedan celebrar misas.

IGLESIA DE SAN SATURNINO. 1717

El 23 de abril de 1717, se escritura la obligación de hacer tres cancelos para la tres puertas principales de la iglesia, según las trazas y condiciones de Fermín de Larrainzar y por la cantidad de 550 ducados²⁰. No es la primera obra que hace para San Saturnino, ya conocemos su trabajo en el mobiliario de la Sacristía, y también sabemos que trabaja en la sillería del coro, pues hemos encontrado una escritura en que nos dice que se efectúa el segundo pago por la obra. Por desgracia, con todas las reformas que ha sufrido esta iglesia en su mobiliario a lo largo del siglo XX, han desaparecido.

En este caso la obra no salió a candela ni remate, debido a «algunos inconvenientes de consultas que tubieron» con otros maestros, por lo que pasó a ejecutarla directamente Larrainzar. Hay que tener en cuenta que lo mismo que en ocasiones de terminar una obra se prescindía del reconocimiento de otros artistas, lo cual suponía unos gastos adicionales, ocurría igual con los remates que podían alargar mucho en el tiempo la realización de la obra y a que a veces se generaba pleitos y disputas entre los artistas por la realización del trabajo. Debía de darse por acabado la obra para el día de San Saturnino del mismo año, corriendo de su cuenta las chapas de bronce, herraje, cantería y albañilería que se necesitaba para su perfecta conclusión.

Los tres cancelos corresponden al de la puerta principal, otro a la puerta de la capilla de Santa Barbara, siendo el terero para la puerta principal del pórtico nuevo, que se ha de hacer en San Cernin.

Se ha de empezar por deshacer las gradas de la puerta principal y el «relej» o escarpe que sirve de asiento, dejando las paredes al igual de las molduras que suben del pie derecho en el frontispicio del citado pórtico. Se debe procurar no maltratar las piedras al desmontarlas, pues debían de servir para lo nuevo. Son cinco las gradas que tenía el pórtico. Las dos de arriba se arrimaron al batiente, alargándolas hasta las paredes. Las otras tres, se retiraron hacia el pórtico, por lo que la del medio servía de rellano, de cinco pies. Todo esto se picó con la obra vieja para que no se apreciaran diferencias, de viejo y nuevo «sin que parezca remiendo». En el rellano es donde se pone el cancel, con un ancho de nueve pies en el frente. En la parte que arrima a la pared se debía de ensanchar hasta la tercera o según mediacaña, embebiéndose en estas los pies derechos, siempre procurando no estropear las molduras del frontispicio. La

20. A.H.P.N.P. Notario Lorenzo Gastón. Protocolo n.º 719. 23 de Abril de 1717. N.º 67.

salida de este cancel es de cuatro pies y medio. En sus pies derechos, de roble, se sacan en cada frente una pilastra adornada con collarinos, cimacios y cornisas. Su tercio inferior queda vaciado, pero llevando por guarnición una media caña. El resto, hasta la última moldura de la cornisa, lleva, cada pilastra un colgante «hecho de buena talla de cinco o seis onzas de Relieve», compuesto de flores y frutas llevando una tarjeta en el remate y en cada zapata se coloca un serafín. Los collarinos y cimacios de las pilastras se asientan «en ranura» para su mayor duración y «hermosura».

El remate de este cancel se hace con dos cornisas, una por la parte interior y otra por la exterior, ensamblándose en las cuatro pilastras. La cornisa se compone con «alquitrabe y friso». Estos quedaban unidos con las puertas principales para que se pudieran abrir con ellas, pero de tal manera que al quedar cerradas pudieran parecer de una sola pieza. El arquitrabe y la cornisa se hacen de roble y el friso de nogal.

En el medio de los tres frentes se colocó una tarjeta compuesta de flores, frutas y serafines. Sobre las dos pilastras pirámides. Todo de madera de pino.

Esta puerta principal se hace de dos hojas con el mismo ancho y alto que el vano de la puerta de la iglesia. Las puertas se trabajan, ensamblan y empanelan con el adorno de molduras que tienen las puertas del Camarín que quedan por frente. El armazón es de pino y los paneles de nogal. La cubierta de la puerta se hace de la misma forma y decoración, llevando en medio un florón y en cada uno de los cuatro ángulos una tarjeta tallada.

El cancel de la puerta de la capilla de Santa Barbara, se hace de nueve pies de ancho y cuatro pies y medio de fondo. Los pies derechos son iguales a los de la fachada principal. Su altura es la misma que la del arco y sus puertas grandes siete pies y medio de ancho, y los dos postigos de los lados, siete pies de ancho a mitades, trabajándose las puertas por sus dos caras de manera similar a la principal del Camarín. Las puertas en este caso se abren hacia adentro. El suelo del cancel, hasta el «menbral» de la puerta se hace de piedra labrada a picón, haciéndose de nuevo las dos gradas que corresponden a la iglesia similares a la principal.

Se hace el frontispicio que esta debajo del coro, dejando un pórtico en arco de medio punto, adornada con jambas que arrancan de tarjetas y arquitrabe, colocando en la clave del medio un cartela, y sobre el arco, al remate del frontispicio, una cornisa compuesta de tres molduras, colocando en sus dos extremos dos porciones de pilastras de tres pies de caída y pie y medio de ancho. Para que la obra nueva fuese en consonancia con la vieja, en los estribos se abren unos dientes de una hilada a otra. Se coloca una grada con su rellano para ocupar el tránsito entre el pórtico viejo y el nuevo, con salida a la calle, realizada con piedra labrada. Las paredes que quedan entre estas dos puertas se lucen con yeso y se cubren con una «bobedita de mediarista», con su adorno de florón en el medio y cuatro tarjetas en los ángulos, arrancando con su cornisa. Sobre la cornisa del frontispicio se coloca una solera de roble, haciéndose por encima de ella un tejadillo.

En este pórtico se hace una puerta de dos hojas, con dos postigos de dos caras, siendo su armazón de roble y sus paneles de nogal. En todo repite las formas de las puertas ya referidas.

Se añaden a las condiciones estipuladas, que el clavazón de las dos puertas principales, se hace con clavos de azofar. También se obliga a barnizar «de buen lustre» los tres cancelos para su mayor duración y hermosura. Las dos puertas viejas y la de debajo del coro las debe componer Fermín de la forma que más le pareciese, y esta obra «la hace de limosna a la Yglesia». No olvidemos que toda la familia de Larrainzar está enterrada en San Saturnino, por lo que no es de extrañar que ciertas cosas las hiciera por devoción.

Como ejemplo de puertas similares, al menos en detalles decorativos, podemos

citar las de la iglesia de San Nicolás, realizadas por Martín de Galar, maestro carpintero en 1727²¹.

CONVENTO DE MONJAS BERNARDAS DE LAZCANO. 1718

Se trata de la única obra que hemos localizado fuera de nuestra provincia. Hablamos aquí en términos geográficos, teniendo en cuenta que religiosamente en esta época eran una sola provincia. Por desgracia no poseemos las escrituras de obra con sus condiciones. Si tenemos la carta de pago y finiquito por el importe del retablo mayor y los dos colaterales que trabaja²².

La obra se hizo por la cantidad de 900 ducados de plata doble. Se hizo por encargo de D. Pedro Soraburu. Como gratitud por reparos, obras y viajes que ha hecho al convento, se le dan otros 100 ducados.

También aportamos la carta de pago del dorado del citado retablo mayor, realizado por Francisco Aguirre, maestro dorador, en 1719²³. La obra fue peritada por Rafael de Logroño y José de Equisoain, también maestros doradores y estofadores avecindados en Pamplona, por la cantidad de 29.701 reales de plata doble. Son los hermanos Soraburu, Antonio y José, ya fallecidos los que encargaron también la obra. Debido a problemas de liquidez de la herencia surgen problemas de pago, de ahí el motivo de esta carta.

IGLESIA PARROQUIAL DE OLAVE: 1720

Para dicha iglesia realiza un colateral por la cantidad de 40 ducados²⁴. Este retablo se trata de hacer para dotar con «mas ornato» a la figura de María Santísima. Se trata de una obra compuesta por un cuerpo y su remate.

El primer cuerpo presenta dos columnas salomónicas «vestidas de talla y flores». El nicho de la Virgen también presenta decoración de talla. En el cuerpo superior o remate se compone con machones «adornados de talla» y lleva un nicho para el bulto de San Francisco Javier. Por lo descrito en las condiciones se trata de un retablo similar a los de Ujué. También, para el mismo día de dar entregado el colateral, se ha de «quitar y poner en forma el Retablo Maior de la dicha iglesia».

CONVENTO DE SANTO DOMINGO: ca. 1725

Aparte del Monumento ya mencionado en un anterior artículo sobre nuestro artista, realiza los retablos de San Pío V y de Santa Catalina de Siena, situados a los lados del altar mayor de dicho convento. No disponemos de la escritura donde se nos indiquen las condiciones de su realización, pero si el contrato de el dorado de ambos donde se cita a Larrainzar como el «Maestro Arquitecto» que los ha hecho.

El contrato se formalizó el 24 y 26 de Agosto de 1725²⁵. Ambos retablos fueron llevados a cabo por la disposición que dejó en su testamento D.^a Estefanía de Ripa, viuda de D. Diego de Yaniz, Alcalde que fue de la Real Corte de este Reino. Fueron dorados por José García, el de San Pío V y por Rafael de Logroño el de Santa Catalina de Siena. Sobre este dorado se hicieron diferentes posturas, y debido a la disparidad

21. A.H.P.N.P. Notario Pedro Miguel Oroz. Protocolo n.º 789. 26 de Marzo de 1727.

22. A.H.P.N.P. Notario Fermín Juárez. Protocolo n.º 516. 1 de Marzo de 1718. *sf*.

23. A.H.P.N.P. Notario Fermín Juárez. Protocolo n.º 516. 21 de Septiembre de 1719. *sf*.

24. A.H.P.N.P. Notario Joaquín Sanz. Protocolo n.º 592. 23 de Mayo de 1720. N.º 39.

25. A.H.P.N.P. Notario Francisco Arrastia. Protocolo n.º 573. 26 de Agosto de 1725. *sf*.

de las mismas, «con exceso y diferencia de precios» los albaceas decidieron recurrir al Vicario General del Obispado, siendo este el que dilucida que lo hagan los dos artistas citados siempre y cuando no excediesen de la cantidad de 320 ducados que era la cantidad asignada. La cantidad final ajustada fue de 290 ducados, siendo 137 ducados y medio para el colateral de San Pío V, ya que el bulto del santo ya se encontraba estofado y dorado, y para el de Santa Catalina que se encontraba todo «en blanco» 152 ducados y medio. Como fiador de García, actúa Fermín de Larrainzar.

CAPILLA DEL NIÑO JESÚS. IGLESIA DE HUARTE-PAMPLONA: 1728

El 4 de noviembre de 1728 se hace la escritura de ajuste y convenio otorgada entre José Coral y José Ferrer, natural de la Villa de Sos del Rey Católico en Aragón, ambos maestros arquitectos, avecindados en Pamplona²⁶

Traemos a colación esta ratablo porque Fermín de Larrainzar, como «maestro y Beedor de obras de Arquitectura y escultura de este Obispado» reforma parte de las trazas que José Ferrer hizo para dicha obra. Este cargo existe desde los decretos tridentinos y le convierte en el maestro responsable de las obras dependientes del obispado. En sus atribuciones no estaba solo el de revisar trazas, sino incluso el de modificarlas, y no solo en función de un posible exceso económico, sino también por un elemento de «decoro», lo que podía provocar un dirigismo en las formas estilísticas por parte del veedor. Esto es lo que ocurre en el retablo que estudiamos, hoy en día conocido como de la Sagrada Familia.

Este retablo se mandó hacer para cumplir con la testamentaría de D. Martín de Esnoz, y acoger la figura del Santísimo Niño Jesús que se encontraba en la iglesia. En lo concerniente a lo propiamente arquitectónico y a la talla que lo adorna lo hacen los citados José Ferrer y José Coral²⁷, por 200 ducados, dejándose lo aparejado para el escultor.

Son dos los escultores que participan en la obra. Antonio Gil y Domingo Lasota han de participar en un concurso para ver quien de los dos efectúa las esculturas, por un valor de 100 ducados. Primeramente ha de hacer cada uno una figura de dos, «para que cada uno de ellos, muestre su habilidad y se conozca en quien tendrá el mayor acierto para la seguridad y perfección de dicha escultura». Por desgracia no sabemos quien gana el concurso y por lo tanto hace las figuras.

Si vamos a describir parte de las condiciones del retablo es porque pensamos que son importantes las modificaciones que desde su cargo trata de introducir Larrainzar para mejor conocer su estilo. Fermín trata de recargar más la obra dotándola de un mayor valor escultórico por medio del aumento de figuras de ángeles, tronos de nubes, serafines. Aumenta el tamaño en altura y anchura del sagrario, para poder colocar el niño en nicho aparte de las demás esculturas, adornándolo con cartelas talladas. Sobre este sagrario colocaba un globo hecho de serafines y nubes que sostienen al niño, el cual a su vez esta enmarcado por un óvalo «echo de nubes serafines y resplandores». En el respaldo iba también otra gloria de serafines y nubes. Todo esto y abarcando a la Virgen y a San José cubierto con un nicho acogido por circunferencia de punto rebajado, adornado con molduras y talla, pero dejando espacio entre la figura del fondo y las dos exteriores para dar juego a la cortina, abriéndose y cerrándose por la espalda de los dos bultos externos, los cuales han de quedar por tanto exentos. Encima, la tarjeta principal, ejecutada de talla y figurando en ella al Espíritu Santo «con su trono de serafines y nubes y resplandores», descolgándose de la tarjeta un pabellón, que guarnece el nicho con sus caídas que se abren

26. A.H.P.N.P. Notario Juan Ángel Sarasa. Protocolo n.º 831. 4 de Noviembre de 1728. *sf*.

27. Sobre estos dos artistas nos encontramos realizando un trabajo sobre su abundante producción para Pamplona y su Merindad.

sobre las cabezas de las dos figuras «y en cada un pliegue que ace en cada lado se a de poner un ángel, o niño en postura y acción que la esta abriendo agarrado a ella», todo ello adornado de flores, franjas y lazos.

En la parte superior, al lado de la «Ystoria del Padre Eterno» propone el realizar un ornato de «guarnición requadrada con sus dos argotantes dando bueltas a la parte de arriba». En los dos lienzos colaterales, propone sustituir sus enjutas talladas por sendos nichos de un pie de fondo y sin peanas, que acojan a dos bultos similares a los de la parte inferior. Vemos pues que Fermín, casi parece querer volver ha hacer las trazas de nuevo. Sin embargo el resultado final parece ser una amalgama de la traza inicial y de las reforma de Larrainzar, pero depurado de decoración.

Hasta aquí nos hemos referido a las obras de cierta envergadura en las que participa Fermín de Larrainzar, creemos que con ello podemos contribuir a su conocimiento y a una valoración artística de su trabajo en la primera mitad del siglo XVIII. Pero no solo realiza obra, sino que también participa en tasaciones, reconocimientos de obras y fiador en las obras de otros artistas. Tenemos que tener en cuenta que si un artista daba fianza por otro es porque consideraba su capacidad para poder llevar a buen término la obra, pues el perjuicio económico y desprestigio artístico podía ser grande. De ahí que encontremos a Larrainzar fiando casi siempre a los mismos artistas, como por ejemplo los ya citados Pérez de Eulate y José García.

Citamos entre los peritajes de Larrainzar, el de la torre de San Nicolás, en calidad de maestro carpintero. La obra la hacen Bartolomé de Arlegui, maestro albañil y Francisco de Aguirre, maestro carpintero. Juan Bautista Lasterra, maestro albañil es el otro tasador. También hace tasación para las obras que se hacen en la iglesia de Muru Cabe Astrain, para la custodia de los ornamentos. Otras tasaciones son sobre casas particulares, donde siempre actúa como maestro carpintero.

Le queremos citar como fiador de Juan Antonio Hernández, maestro platero, que se propone hacer una lámpara para la iglesia de Cintruenigo. En este caso firma como maestro escultor.

De todo lo anterior se deduce que su importancia y prestigio va más allá de su propia labor creativa, teniendo una clara repercusión social. No queremos dejar de apuntar que sería interesante el estudio del influjo que su trabajo pudo tener en los artistas del núcleo pamplonés de la primera mitad del siglo.



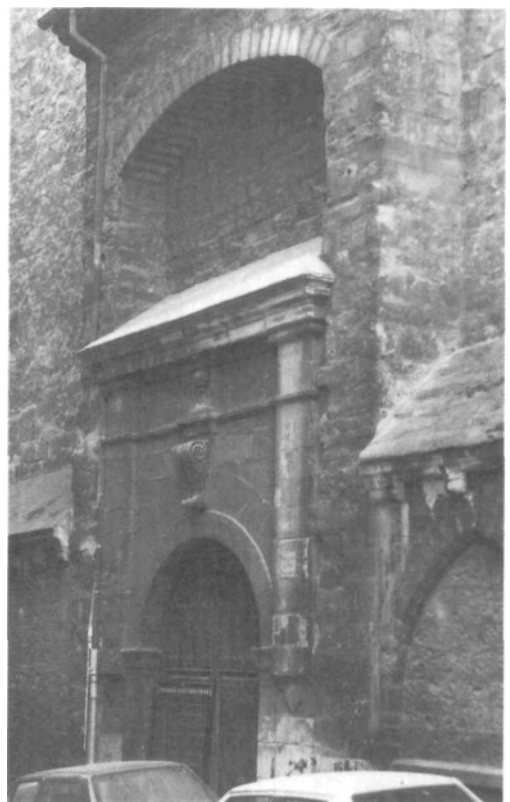
Retablo de Ziga.



Detalle del Retablo de Ziga.



Detalle del retablo de Ziga.



Puerta de San Saturnino.