

La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución

(Baroque sculpture in the Basque Country.
Religious images and their evolution)

Vélez Chaurri, Javier

Univ. del País Vasco

Fac. de Filología e Geografía e Historia

Dpto. de Hª del Arte

Pº de las Universidades, 5

01006 Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 47-115]

Se estudia el excepcional desarrollo de la escultura de los siglos XVII y XVIII en el País Vasco. Por un lado la evolución estructural y decorativa del retablo en sus fases clasicista, churrigueresca y rococó a través de los distintos talleres locales. Y por otro, y en paralelo, la imagen barroca en su evolución estilística, iconografía y modelos. La presencia constante de trazas y maestros llegados de la Corte dinamizó la escultura local y puso al día estas tierras singularmente en la fase clasicista y rococó, en la utilización de los modelos más novedosos.

Palabras Clave: Escultura barroca. El retablo. Imágenes. Evolución. Artistas.

Eskulturak XVII. eta XVIII. mendeetan Euskal Herrian izan zuen garapen bikaina aztertzen da lan honetan. Hots, alde batetik, aldi klasizista, churrigueresko eta rococoetan erretaulen egiturak edo dekorazioak tokiko tailerretan izaniko bilakaera. Eta bestetik, paraleloan, imajina barrokoaren bilakaera, hala estilistika nola ikonografia eta erduei dago-kienez. Gortetik etorritako maisuen eta diseinuen presentzia jarraiak tokiko eskultura dinamizatu eta eguneratu zuen gure lurretan, bereziki aldi klasizista eta rococoetan, eredu berriagoak erabiltzeari ekin baitzioten.

Giltz-Hitzak: Eskultura barrokoa. Erretaula. Imajinak. Bilakaera. Artistak.

On étudie le développement exceptionnel de la sculpture au cours des XVIIe et XVIIIe siècles dans le Pays Basque. D'un côté l'évolution structurale et décorative du retable dans ses phases classiciste, churrigueresque et rococo à travers les différents ateliers locaux. Et d'un autre côté, et parallèlement, l'image baroque dans son évolution stylistique, iconographie et modèles. La présence constante de plans et de maîtres venus de la Cour encouragea la sculpture locale et mit à la mode ces terres, particulièrement dans la phase classiciste et rococo, par l'utilisation des modèles les plus modernes.

Mots Clés: Sculpture baroque. Retable. Image. Evolution. Artistes.

Tras los recientes estudios realizados en Alava, Vizcaya, Guipúzcoa, Navarra, Burgos, Cantabria y La Rioja podemos señalar que el número y calidad de la escultura barroca en el País Vasco es bastante significativo. Es cierto que la aportación local no alcanza los importantes niveles que presentaba en los años centrales del siglo XVI, pero también lo es que la regular presencia de escultores y trazas cortesanas a lo largo de los dos siglos y principalmente durante la primera mitad del siglo XVII y el segundo tercio del siglo XVIII, elevaron el listón de la escultura. La actividad escultórica en el siglo XVI se centraba principalmente en la realización de retablos, sillerías de coro y fachadas para parroquias y conventos, en la decoración de capillas de patronato con monumentos funerarios y retablos, y en la construcción de fachadas escultóricas para los palacios de la nobleza. La crisis económica, la reforma religiosa y los cambios de mentalidad harán desaparecer prácticamente algunos de estos encargos y transformarán la tipología y el sentido de otros. La escultura barroca religiosa adquiere su principal valor en el marco de los retablos que pueblan iglesias y ermitas. Por ello nuestro interés ha de ser compartido por el retablo y sus imágenes, y conscientemente olvidaremos otros géneros. Es difícil precisar si la estructura arquitectónica de los retablos condicionó un tipo de imagen, si fueron las nuevas iconografías y estilos de estas las que requirieron un marco diferente, o si marco e imagen corrieron caminos independientes. En cualquier caso debemos conocer la evolución del retablo a través de los siglos del Barroco para comprender mejor las imágenes que cobija.

Nuestro objetivo ha sido plasmar la evolución del retablo y las esculturas barrocas a través de los maestros y talleres que lo hicieron posible, tanto los locales como los venidos de fuera, principalmente del ámbito cortesano. En paralelo hemos querido hacer una síntesis que recogiera el enorme caudal de datos dispersos por libros, artículo y folletos. Este prioritario y denso objetivo ha dejado de lado otros aspectos del tema igualmente válidos, pero que creemos son suficientemente conocidos. Nos referimos a los promotores (parroquias, conventos, concejos, cortesanos o indianos), al marco de la actividad profesional de los escultores (gremios, aprendizajes...), al proceso de construcción de los retablos o a la importancia del marco diocesano o de las disposiciones emanadas de Trento. Somos plenamente conscientes de la importancia del complemento policromo de la escultura en madera, sin el cual estas grandes máquinas perderían parte de su identidad. Podríamos haber establecido en paralelo a los períodos en que hemos dividido la escultura otros tantos para la policromía, pero hemos preferido dejarlo de lado por el momento. Hemos dividido este trabajo en tres grandes apartados que coinciden con los períodos de la retablística barroca, analizando primero las estructuras arquitectónicas y luego las imágenes. La fechas que ofrecemos se refieren, siempre que ha sido posible, al comienzo de ejecución de la obra.

Hasta hace pocos años los compendios históricos sobre la escultura barroca en España únicamente se habían referido al País Vasco para reflejar las obras realizadas por Gregorio Fernández, Luis Salvador Carmona o Juan Pascual de Mena. Algo ha cambiado en la actualidad porque en estudios generales sobre retablística, como el realizado por Martín González, aparecen muchos más nombres y obras. Contamos también con la síntesis realizada por Andrés Ordax. A esta labor de dar a conocer la escultura local a través de aportaciones documentales y valoraciones que la sitúen en su justo término han contribuido decisivamente los trabajos de Portilla Vitoria y Andrés Ordax y Vélez Chaurri para Alava, Cendoya Echániz y Astiazarain Achabal para Guipúzcoa, Barrio Loza y Zorroza Santisteban para Vizcaya y las aportaciones de García Gainza. Hay que añadir las monografías sobre Navarra, Cantabria, Burgos y La Rioja que han llevado a cabo Fernández Gracia, Polo Sánchez, Payo Hernández y Ramírez Martínez respectivamente. Añadimos al final de estas páginas una reducida selección bibliográfica.

1. EL RETABLO CLASICISTA Y LA ESCULTURA DEL NATURAL

1.1. Gregorio Fernández en el País Vasco

En los años iniciales del siglo XVII asistimos en el País Vasco a importantes transformaciones en las Artes y muy particularmente en la escultura. Por un lado pervive la escultura romanista tanto en lo referente a la imagen como al marco que la cobija. Por otro surge la renovación que llega a través de imágenes más naturalistas y un marco más clasicista heredero de Vignola. Esta renovación procede de ámbitos cortesanos como Valladolid y Madrid de donde llegan maestros y trazas. La influencia de las imágenes de Gregorio Fernández por un lado y del retablo mayor de la Basílica de San Lorenzo del Escorial por otro, son las bases de la renovación escultórica en el País Vasco durante aproximadamente los cincuenta años que van desde 1618 hasta 1665. La difusión de la obra del escultor vallisoletano se llevó a cabo a través de tres caminos diferentes, su presencia en estas tierras en varias ocasiones, las obras que hizo para parroquias y conventos guipuzcoanos y alaveses que sirvieron de modelo a los escultores locales y en tercer lugar la presencia de jóvenes escultores vascos y también cántabros en Valladolid para aprender el oficio en los talleres de Gregorio Fernández y otros escultores castellanos. La estampa de Perret con el retablo mayor del Escorial diseñado por Herrera y la llegada de nuevas trazas clasicistas en manos de los arquitectos que acompañaron a Gregorio Fernández al País Vasco, difundieron el modelo de retablo escorialense que acabaría por mezclarse primero y sustituir después al retablo romanista heredero del mayor de la catedral de Astorga. En estos retablos cobraba un excepcional protagonismo el sagrario en forma de templete eucarístico, algo lógico en el contexto contrarreformista del culto a la Eucaristía. En la forma, disposición e independencia respecto al resto del retablo, tuvo mucho que ver el construido en el retablo de El Escorial, también difundido por las estampas de Perret.

La figura de Gregorio Fernández es clave para el desarrollo de la escultura barroca en el País Vasco pues a él se deben los cambios estilísticos e iconográficos más significativos de la imaginería y con él llegan también los arquitectos que transformaron los retablos. Antes de su llegada el panorama escultórico continuaba fielmente apegado a las fórmulas romanistas tan exitosas en estas tierras, y retablos e imágenes seguían fielmente los modelos miguelangelescos. Tras él, y aunque las formas romanistas siguieron presentes en algunas de sus facetas hasta prácticamente mediado el siglo, la escultura entró de lleno en un momento de renovación. Una obra del maestro vallisoletano llegó tempranamente al País Vasco. En 1614 y tras haber trabajado para los jesuitas de Valladolid, talla una imagen de San Ignacio de Loyola para el colegio de la Compañía en Vergara, que tuvo repercusión en zonas cercanas (Ordicia, Zaldívar o Ataun en Guipúzcoa) y cuya arquitectura corrió a cargo de Pedro de Ayala. Su realismo se afirma con el modelo utilizado por Fernández, la cabeza de barro que Domingo Beltrán realizó a partir de la mascarilla funeraria de San Ignacio. No obstante habrían de pasar algunos años más para que su obra en estas tierras fuera significativa. Después de esta primera intervención el escultor volverá al País Vasco en varias ocasiones para levantar retablos en los conventos franciscanos de Vitoria, Eibar y Aránzazu y en la parroquia vitoriana de San Miguel. Esta fecunda presencia ha de ser puesta en relación, como veremos, con la figura del carmelita vallisoletano Fray Juan de Orbea.

A nadie hubiera extrañado que para la construcción de los retablos del nuevo convento de la Purísima Concepción de Vitoria se hubiese contado con Pedro de Ayala y Juan de Angulo, dos buenos escultores locales seguidores de las formas y modelos romanistas que representaban la continuidad de afamadas dinastías. Pero los promotores del convento, doña

Mariana Vélez Ladrón de Guevara (viuda de don Carlos de Alava) y su primo el carmelita Fray Juan de Orbea, que residían habitualmente en Valladolid y conocían la nueva orientación de la escultura, eligieron a Gregorio Fernández. Detrás de este encargo se encuentra Fray Juan de Orbea, provincial de la Orden de Nuestra Señora del Carmen en la provincia de Castilla, primo de la condesa y amigo personal del escultor vallisoletano. Fernández realizó para el convento vitoriano las imágenes del retablo mayor y cuatro colaterales entre 1618 y 1621, mientras que para la arquitectura también se acudió a un ensamblador afincado en Valladolid, el vizcaíno Diego de Basoco con obra en Palencia, Cáceres y Valladolid. El dorado corrió a cargo del pintor Marcelo Martínez asimismo afincado en Valladolid. El propio padre Orbea manifestaba que estos retablos “no se hicieron en Vitoria ni en su comarca en el precio en que están y en su bondad exceden a los que se conoce de ellos”. Del conjunto se han conservado varias imágenes. En el actual retablo se encuentran las de San Francisco y Santa Teresa que al decir de Jovellanos escoltaban en el antiguo a la Inmaculada Concepción hoy perdida, lo mismo que un San Antonio y el Crucificado, María (hoy en la parroquia de San Pedro) y San Juan. También se conserva un San José con el Niño que fue titular de un colateral.

No sería la única vez que Gregorio Fernández trabajara para el País Vasco, pues a partir de 1623 inicia los contactos para levantar el retablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria, en 1624 se compromete a realizar los del convento de franciscanas de Eibar y a partir de 1627 los de los franciscanos de Aránzazu. La intensa relación entre Gregorio Fernández y los franciscanos tuvo además otros muchos ejemplos en Peñafiel, Paredes de Nava, Salamanca o Madrid. Además de estos grandes conjuntos, el maestro vallisoletano también talló un Ecce Homo que hoy acoge la ermita de San José de Azcoitia y “un Santo Cristo crucificado de escultura al vivo que hicimos en esta ciudad de Valladolid por mano de Gregorio Hernández, famoso artífice” y que se encontraba en la torre de Garayo propiedad de Juan Díaz de Garayo, síndico del convento de Aránzazu. En Vitoria los retablos del convento de San Antonio habían causado impacto y por ello los parroquianos de San Miguel contrataron al vallisoletano y le solicitaron que el retablo fuera “tan bueno y con bentaxa en bondad y perfección que la obra “ del convento. Sabemos de la llegada a Vitoria del escultor en diciembre de 1623 y podemos imaginarle estudiando las dimensiones del presbiterio de San Miguel. Tras un primer contrato firmado en Vitoria, el compromiso definitivo tuvo lugar en Valladolid el 24 de agosto de 1624 y aunque en él se obligaba a terminar la obra en tres años, el retablo no fue asentado hasta 1632. De nuevo la figura de Fray Juan de Orbea fue clave para la intervención de Gregorio Fernández en Eibar, pese a los reparos iniciales del patrono del convento, Luis López de Isasi, que se decantaba por Pedro de Ayala. Entre 1624 y 1629 se hicieron para las monjas el retablo mayor y los colaterales, hoy desaparecidos, que en esencia respondían al mismo esquema que el de San Miguel de Vitoria. Como sus correligionarias de Eibar, los franciscanos de Aránzazu también escogieron a Gregorio Fernández para la construcción del retablo mayor, varios laterales, y la sillería que pronto traspasó. Los trabajos se llevaron a cabo entre 1627 y 1635 y conocemos descripciones de las obras aunque todo desapareció en un incendio de 1834. Acompañando a Gregorio Fernández vinieron escultores de su taller como Andrés de Solanes o Mateo de Prado, a quienes vemos en Aránzazu en 1635, ensambladores como Juan García de Verástegui, y también arquitectos de gran prestigio.

LOS ARQUITECTOS Y ENSAMBLADORES DE GREGORIO FERNÁNDEZ. LA INTRODUCCIÓN DEL RETABLO CLASICISTA

Todos los retablos que acogieron las imágenes de Gregorio Fernández fueron trazados por arquitectos afincados en Valladolid y concedores por tanto del clasicismo surgido en El

Escorial y difundido con especial densidad en la capital castellana. El arquitecto vizcaíno Diego de Basoco, vecino de Valladolid, dio las trazas de los retablos de los conventos de Vitoria y Aránzazu. Y los hermanos Juan y Francisco Velázquez, principalmente este último, también presentes en la obra de Aránzazu, están detrás de la traza del retablo de la parroquia de San Miguel y probablemente de los de Eibar, pues de éstas se encargaron arquitectos de Valladolid "que sin hacer agravio son lo mejor de España". Destaca la figura de Francisco de Velázquez que firmaba como testigo en el primer contrato con la parroquia de San Miguel, pues su obra puede remontarse indirectamente hasta el retablo del Escorial por sus colaboraciones con Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora y Francisco de Praves. No olvidemos que este último además había estado en Vitoria en 1621 y 1625 para valorar la arquitectura del convento de San Antonio, también llevado a cabo por arquitectos asentados en Valladolid.

En la llegada de este nuevo tipo de retablo clasicista, vigolesco y cortesano asistimos al interés particular de determinados mentores por implantar un nuevo modelo, y no a un cambio general que tardaría en darse. Pues incluso en algún caso hubo reticencias para aceptar la nueva moda frente al retablo romanista al uso. Esto ocurrió en los retablos del convento de franciscanas de Eibar donde, pese al intento del patrón Luis López de Isasi por llevar a cabo la traza del arquitecto y escultor local Pedro de Ayala, el padre Fray Juan de Orbea logró imponer su criterio indicándole que en Valladolid "se han reido mucho, y con razón, de la traza, que tiene cien disparates, y ejecutada vendría a ser la obra más indigna de este edificio". El retablo romanista empezaba a quedar desprestigiado y desplazado por el clasicista. Sólo uno de los retablos de Gregorio Fernández y los arquitectos que colaboraron con él ha llegado hasta nosotros, el de San Miguel de Vitoria, por lo que ha de servirnos como ejemplo de retablo clasicista y modelo para el futuro desarrollo de la retablística local.

La estructura del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria responde al modelo clasicista de carácter vigolesco que tiene su origen en el retablo mayor de El Escorial y es sin duda el ejemplo más importante de este tipo en el País Vasco. El monumental retablo de dos cuerpos de orden corintio divididos en cinco calles y ático es obra de clara compartimentación y similar a los de los Santos Juanes de Nava del Rey o la catedral de Plascencia. La decoración, que en ningún caso llega a ocultar las líneas fundamentales de la estructura, es elegante y ajustada, y se compone de gallones, piedras fingidas en los marcos, niños con cintas y frutas en los netos, y festones, tarjetas y guirnaldas en pedestales y frisos. La paternidad de su traza hay que ponerla en relación con el arquitecto vallisoletano Francisco Velázquez quien, junto a su hermano Juan, construyó éste y otros muchos retablos para



Vitoria. Parroquia de San Miguel. Retablo mayor. Gregorio Fernández, Francisco Velázquez (1624-1632).

Gregorio Fernández. A través de los trabajos de Francisco Velázquez en Nava del Rey, San Pablo y Las Huelgas de Valladolid en relación o colaborando con Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora o Francisco de Praves, el retablo vitoriano se remonta hasta los modelos iniciales del Clasicismo.

LA RENOVACIÓN DE LA ESCULTURA. IMÁGENES, RELIEVES Y MODELOS DEL MAESTRO CASTELLANO

Las imágenes de Gregorio Fernández conservadas en el convento de la Concepción, el retablo de San Miguel de Vitoria, el Ecce Homo de Azcoitia o el San Ignacio de Vergara, permiten hacernos una idea de los tipos y modelos que el escultor dejó en el País Vasco y que influyeron en los escultores locales. En las imágenes conservadas en el convento el naturalismo empieza a aflorar con fuerza en rostros y actitudes pero los pliegues aún no se han hecho duros y aristados. La talla de la todavía beata Santa Teresa tiene precedentes en la del convento de San José de Avila. Su elección para el retablo está en relación con fray Juan de Orbea quién en su capilla funeraria del Carmen Calzado de Valladolid también dispuso una imagen de la santa (hoy en el Museo Nacional de Escultura). Aparece algo estática pero con una gran carga emotiva, lleva en su mano izquierda el libro, en la derecha la pluma, y el rostro se eleva hacia el cielo esperando la inspiración del Espíritu Santo. Viste túnica, manto blanco y escapulario con pliegues todavía de formas abultadas y de bordes suaves. El rostro naturalista y expresivo, la actitud declamatoria y la disposición teatral del manto que se sujeta al pecho con la esquina del libro nos hablan del barroco. Aunque Gregorio Fernández no creó la iconografía contribuyó a la difusión del modelo. También su San José, hoy en un retablo lateral, dejó huella en estas tierras.

En el retablo de San Miguel nos encontramos imágenes y relieves que desarrollan un programa iconográfico en íntima relación con los ideales trentinos. Lo presiden la Inmaculada en el primer cuerpo y San Miguel en el segundo, y culmina con el Calvario. El primer cuerpo y su banco se dedican a María, así sobre los relieves de la Anunciación, Epifanía, Presentación y Visitación se sitúan las grandes escenas de la Adoración de los Pastores y la Circuncisión. El banco del segundo cuerpo se destina a los Padres de la Iglesia y a los Evangelistas y sobre ellos dos episodios con la leyenda del Monte Gargano. En el tercer banco los relieves de la Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza. Y a todo ello se añaden las imágenes de San Pedro, San Pablo, San Sebastián, San Felipe, San Juan Bautista, Santiago y los arcángeles Gabriel y Rafael. Este retablo hagiográfico manifiesta también la importancia del culto a la Inmaculada, la intercesión de los santos, la angeología y el carácter de soportes de la fe de Padres y Evangelistas. Por otro lado el Calvario que culmina con el Padre Eterno nos remite a la Redención entre otros de los más evidente mensajes trentinos de este conjunto.

La calidad de ejecución demuestra la participación directa del maestro en muchas de las piezas, aunque naturalmente es tal la envergadura de conjunto que contó con la colaboración de oficiales como lo demuestran los pequeños relieves de los bancos. Relieves e imágenes responden a un estilo naturalista propiamente barroco de actitudes teatrales y declamatorias, composiciones abiertas, realismo en los rostros, minuciosidad en los cabellos y barbas, calidades de las carnes y unas indumentarias de aristados pliegues "a percusión" que proceden de los grabados de Dürero. Son personajes que reflejan distintos estados de ánimo, desde la serenidad mística hasta el drama de la Pasión. Destacan las tallas de la Inmaculada, San Pedro o San Miguel. La primera responde a la iconografía creada por Gregorio Fernández y convertida en prototipo de las Inmaculadas de la imaginería barroca duran-

te todo el siglo XVII. Los franciscanos, que la tenían como patrona y eran defensores a ultranza del dogma, poseían un convento en Vitoria y ya hemos señalado las numerosas colaboraciones del escultor con la Orden que dieron como resultado bellas inmaculadas. La de Vitoria es una de las mejores y responde al tipo que anticipó en el relieve del retablo de Miranda de Douro (Portugal). La representó joven, erguida, en actitud de oración, coronada, rodeada por una aureola de querubines y sobre peana con la luna, nubes y cabezas de angelitos. El rostro de facciones redondeadas y cuello cilíndrico revela en su gesto un profundo equilibrio y sus ojos a medio abrir dirigen su mirada ensoñadora al suelo. Largos y sueltos cabellos caen simétricamente sobre los hombros a ambos lados del manto y las manos unidas se ladean ligeramente, rompiendo su frontalismo. María parece aprisionada por su rígida indumentaria, túnica cerrada y manto que se va abriendo de los hombros hacia abajo en composición triangular y se dobla en pliegues duros al chocar con el suelo. Este modelo fue copiado repetidas veces en el País Vasco. San Pedro de porte majestuoso y ligero contraposto encierra la energía propia del que se dirige al espectador para comunicarse con él y hacerle partícipe de su mensaje. El carácter declamatorio y participativo de esta talla son aspectos característicos de la estética barroca a la que pertenece, que también se manifiesta en el naturalismo de rostro y manos. No falta en el cabello el clásico mechón sobre la frente. El San Miguel victorioso sobre el demonio y de rostro calmado, concentra todo su dinamismo en el contraposto y las movidas telas de su capa.

Los relieves casi de bulto redondo, "salientes" y "bien relevados", son los característicos del maestro y exigidos en las condiciones: "historias de más de medio relieve que casi parezcan las primeras figuras de ellas redondas". Se trata de composiciones efectistas y convincentes en las que se acentúa el dinamismo. Los de la Adoración de los Pastores y la Circuncisión revelan el empleo de estampas. Recientemente se han descubierto algunas de las composiciones que Fernández utilizó, entre ellas las conocidas estampas de los hermanos Wiericx que ilustran las "Evangelicae Histoires Imagines" del padre Nadal publicada en 1593, otras de Cornelis Cort, Durero y las de Juan de Jaúregui para el libro del jesuita Luis de Alcázar "Vestigatio arcani sensu in Apocalypsi..." de 1614. En el retablo vitoriano el relieve de la Circuncisión es similar a la estampa homónima de Wiericx y el de la Adoración de los Pastores es tan idéntico al realizado anteriormente para el monasterio de las Huelgas de Valladolid que nos remiten a un mismo modelo. También para el Ecce Homo de Azcoitia se ha encontrado su fuente gráfica en el grabado del Bautismo de Cristo de Cornelis Cort sobre composición de Francesco Salviati, de donde el escultor escogió sólo una imagen. En cualquier caso se trata de unas composiciones bien estructuradas y simétricas que se abren en el centro para que el espectador contemple limpiamente la escena. El naturalismo está presente en detalles como la



Vitoria. Parroquia de San Miguel. Retablo mayor. Adoración de los Pastores. Gregorio Fernández (1624-1632).

gaita, el cordero o la actitud del sacerdote que va a iniciar el ritual de la circuncisión. Los otros dos grandes relieves aluden a pasajes de la historia legendaria de San Miguel en el monte Gargano que deben ser interpretados a la luz de la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine y fueron indicados al escultor por los beneficiados de la parroquia. El paisaje, simplista e ingenuo, cobra aquí inusual protagonismo condicionado por la escena. Gregorio Fernández ha superado en Vitoria sus inicios manieristas y ofrece a los escultores locales formas y modelos barrocos que desplazarán el arraigado romanismo local. Las esculturas del retablo vitoriano alcanzan similar nivel estilístico que las de la catedral de Plasencia o los Santos Juanes de Nava del Rey.

Los arquitectos y escultores locales contemplaron las obras de Gregorio Fernández, aprendieron de ellas y transformaron su estilo para adaptarse a las nuevas modas, así les ocurrió a Pedro de Ayala, Juan de Ayala, Miguel Zozaya o Diego Mayora. En paralelo algunos jóvenes se desplazaron hasta los talleres de escultura vallisoletanos, como el del propio maestro, o burgaleses, para aprender el oficio y a su vuelta a la tierra también trajeron las nuevas modas. En el taller de Gregorio Fernández encontramos a Pedro Jiménez (de vuelta a su tierra en 1611), Juan de Angulo (hijo del citado Juan Angulo que contrataba su aprendizaje con Fernández en 1621), Andrés de Ichaso (en casa del escultor vallisoletano en 1625), Miguel de Elizalde (que casó con Damiana, hija de Fernández), Juan García de Verástegui (quien se denomina vecino de Valladolid cuando trabaja en los retablos de Aránzazu contratados por Fernández) o Francisco Foronda (en Valladolid en 1625, en asuntos relacionados con el escultor). Antonio de Alloydiz por el contrario se vincula al foco burgalés, donde se encontraba su familia, si bien existieron intensos contactos con el taller vallisoletano como lo prueba el contrato que establece con Francisco Fremin, uno de los principales oficiales del taller de Fernández, en 1642 para que éste le ayude en la obra de la basílica de Begoña "y otras partes". Hasta Salamanca marchó Gabriel de Rubalcaba en 1628 para aprender su oficio en el taller de Pedro Hernández, discreto escultor también influenciado por la obra de Gregorio Fernández. Otros artífices vascos en el entorno de Fernández son Pedro Zaldivar (primero en el taller de Esteban Jordán y luego en el de Fernández) o el vizcaíno Juan de Beobide que murió siendo oficial de maestro. Para ver estas transformaciones y la huella dejada por el escultor vallisoletano en el País Vasco, comenzaremos por analizar el modelo de retablo y los arquitectos que los llevaron a cabo, y después la evolución de la imagen y los escultores que la hicieron posible.

1.2. El retablo clasicista y su desarrollo

A partir de los años veinte del siglo XVII el retablo del País Vasco va a transformarse lenta pero constantemente. El de traza romanista va a ir dejando su sitio al clasicista, aunque con pervivencias a través de algunos modelos híbridos. Inician este cambio los arquitectos y trazas llegadas desde el ámbito cortesano, principalmente a través de Valladolid, y el retablo mayor del Escorial difundido por el grabado de Perret. Con dudas en ocasiones pero decididamente en otras, los arquitectos del País Vasco adoptaron las nuevas soluciones y se convirtieron en artífices del cambio. La contratación de las obras corrió generalmente a su cargo, pero también los escultores consiguieron numerosos remates para traspasar después la arquitectura a retablistas de su confianza.

Las trazas y los retablos que los vallisoletanos Francisco Velázquez y Diego Basoco hicieron en el País Vasco para las esculturas de Gregorio Fernández, la difusión a partir de 1590 de la estampa del retablo mayor de la Basílica de San Lorenzo del Escorial dibujada por

Juan de Herrera y grabada por Perret, y la posesión por algunos arquitectos y escultores de la tierra de la Regla de Vignola, que había sido traducida en 1593, como Bernabé Cordero o Juan Bazcardo son las bases sobre las que se sustenta la introducción del retablo clasicista en el País Vasco. Este tipo de retablo que basa la mayor parte de sus elementos en Vignola se caracteriza por la atención que presta a la estructura arquitectónica, el planismo, sólo alterado por algunas fracturas de los entablamentos y el avance de los soportes, y su tendencia al adintelamiento. Su clara ordenación se organiza en dos o tres cuerpos, ático decreciente que se une al conjunto por aletones triangulares, y tres calles con sus entrecalles, separadas por entablamentos corridos en el primer caso y por soportes en el segundo. El soporte principal es la columna clásica, o en ocasiones el juego de pilastra más columna adosada, que apoya en los entablamentos o en netos, nunca en ménsulas. Inicialmente se utiliza la superposición de órdenes clásicos, dórico, jónico, corintio y compuesto, para después ser el corintio, como prescribía Vignola, el único presente en todo el conjunto. La decoración se reduce respecto a modelos anteriores y está basada en motivos geométricos, como gallones, dentellones, puntas de diamante, pirámides de bolas o jarrones, y otros vegetales como guirnaldas o roleos. En sus cajas, con marcos de orejetas, acoge casi en exclusiva imágenes y relieves, y más excepcionalmente pinturas a diferencia de otras regiones. Pero frente al retablo romanista plagado de esculturas, ahora existe un equilibrio entre arquitectura y escultura. No siempre podremos encontrar este modelo con todos los elementos que lo caracterizan, en ocasiones encontraremos pervivencias romanistas que si llegan a ser significativas dan como resultado un retablo híbrido, aunque siempre decantándose por la nueva moda. Entre estos resabios romanistas los más utilizados suelen ser las columnas con el tercio inferior decorado con motivos vegetales, estrías onduladas o en zig zag, la presencia de pilastras gallonadas, algún frontón en los cuerpos, a veces con niños recostados, o la individualización de algunas cajas en forma de portada. Mención especial merece el protagonismo del sagrario, organismo independiente, ahora de planta central, que por su monumentalidad rompe el banco y llega a ocupar toda la calle central del primer cuerpo.

El primer ejemplo donde el nuevo modelo es incorporado casi por completo es el retablo mayor del convento de la Concepción de Vitoria (1618), hoy desaparecido y llevado a cabo por el vizcaíno Diego de Basoco como hemos señalado, pero la obra señera es sin duda el de la parroquia de San Miguel de Vitoria con traza de Francisco Velázquez (1624). Ambos arquitectos afincados en Valladolid y seguidores de los modelos vignolescos. La respuesta local corrió a cargo de un buen número de arquitectos de la tierra pero también de escultores que añadían a esta faceta la de tracistas, como ocurre con Juan Bazcardo, Diego de Mayora, Miguel de Zozaya, Juan de Angulo o Pedro de Ayala. Estos y otros escultores que se encargaron de la realización de trazas para retablos tienen en común unos inicios romanistas, puesto a partir de los años veinte del siglo XVII serán los arquitectos los protagonistas. Incluso Bazcardo pleiteará con ensambladores para quedarse con alguna obra alegando que es "escultor y tracista". Estos escultores y numerosos arquitectos difundieron tempranamente por Alava y Guipúzcoa y más tarde por Vizcaya el retablo clasicista.

LOS TEMPRANOS RETABLOS CLASICISTAS ALAVESSES

En los inicios de la retablistica alavesa del siglo XVII, el personaje clave va a ser Juan Bazcardo, nacido en Caparroso (Navarra) en 1584, aprendiz en el taller del escultor romanista Pedro González de San Pedro en Cabredo y director de este taller a partir de 1609. Si como escultor llegará a ser el mejor seguidor de Gregorio Fernández en el País Vasco, muchas de sus intervenciones como tracista le definen como romanista. Su radio de acción se centra

principalmente en La Rioja alavesa, pero también le encontramos en Guipúzcoa. En 1614 contrataba el sagrario templete de la parroquia de Santa María de Laguardia y más tarde el retablo mayor (1618), conjunto plenamente romanista cuya ejecución corrió a cargo de los arquitectos Lope de Mendieta y Tomás Manrique. Estos siguieron la traza entregada por Bazcardo que era con la que desde 1601 se estaba construyendo el retablo de la catedral de Calahorra donde él intervenía. A partir de este momento sus trabajos se intensifican. Da la traza para el retablo de Zaldueño (1623), del que se encargarán Francisco de la Plaza y Pedro de Ayala, y probablemente para el de Ozaeta (1623) que realizaron también Francisco de la Plaza, Gregorio de Alava y seguramente Pedro de Ayala y contrató los retablos de Oyón (1624) con Pedro Jiménez y Lapuebla de Labarca (1638) con Diego Jiménez II, además de numerosos colaterales. Su actividad llegó hasta Tolosa (1644) e Irún (1647) pero sólo como escultor. En Zaldueño y Ozaeta los retablos presentan un carácter más arquitectónico, se ha reducido la ornamentación, se han suprimido las ménsulas, existe un mayor planismo, aunque aún se despliegan algunos frontones, sin los niños que estaban en Laguardia, que desaparecerán ya en Lapuebla de Labarca. En el contrato del retablo de Ozaeta se acudía a la sucesión de órdenes "conforme lo muestra Jacobo de Viñola en su libro".

Vitoria acoge a comienzos del siglo XVII un activo taller que protagonizan dos maestros Pedro de Ayala y Juan de Angulo ambos descendientes de destacadas familias de escultores del siglo XVI. A su condición de escultores añaden también la de tracistas de clara filiación romanista, Pedro de Ayala dibujó varias trazas para los retablos del convento de franciscanas de Eibar y Juan de Angulo ofrecía una firmada de su nombre para el retablo de Ozaeta. La longevidad de ambos les permitirá adecuarse a fórmulas más vigolescas, sobre todo gracias a la ayuda del ensamblador vitoriano Francisco de la Plaza, el hijo de este Juan de la Plaza y José de Angulo a quién junto a su padre Juan de Angulo denominan "maestros de la facultad de escultura y arquitectos". Un ligero cambio en su producción se advierte a comienzos de los años veinte en los retablos de Zaldueño (1623) y Ozaeta (1623), ambos trazados por Juan Bazcardo y contratados por Francisco de la Plaza, pero con la colaboración de Pedro de Ayala (fiador en un caso y testigo en el otro), Juan de Angulo y Gregorio de Alava (sólo en Ozaeta). Obras de concepción romanista pero con evidentes avances que probablemente se deban a la intervención de Francisco de la Plaza que sin duda conocía los retablos del convento vitoriano. Libre de ataduras este ensamblador se encargó del retablo del Angel de la Guarda de la iglesia de San Pedro en Vitoria (1624) pero sobre todo de los mayores de Otazu (c. 1629) y Guereñu (1633) que muestran, principalmente este último, un intento de emular el retablo del Escorial. A Pedro de Ayala le corresponden además los retablos de Zurbano (1633), Letona (1637) y Ullivarri-Gamboa (c. 1638). José de Angulo va a dar el salto cualitativo en la retabística local pues al modelo vigolesco añade un mayor dinamismo, la presencia de dobles columnas y, por primera vez en Alava, decoración vegetal a base de roleos como vemos en los retablos de Alegría (1635), Añua (1635), Ali (1639, con Juan de Apaeztegui) y probablemente Luco (c. 1640). La decoración a base de hojas rizadas muy carnosas y florones que cubre paneles y netos del primer cuerpo del retablo de Alegría no puede ser más que un añadido de la segunda mitad del siglo con la intención de adecuar el retablo a las nuevas modas, como ocurre en otras obras como el retablo de Villanueva de Tobera.

Característica especial de algunos retablos alaveses es la presencia de monumentales templete eucarísticos, sirva como ejemplo el que procedente de Galarreta (c.1625-30), se encuentra hoy en la parroquia de Nuestra Señora de los Desamparados de Vitoria, probable obra del equipo formado por Francisco de la Plaza, Juan de Angulo y Pedro de Ayala. Los sagrarios de Zuazo, Margarita, Fresneda, Artaza o La Hoz son también obra de alguno de

ellos. Este microedificio clasicista de planta centralizada, la más perfecta para este destino sacro, que cobija varias imágenes, es fiel reflejo del fervor contrarreformista trentino hacia la Eucaristía que quiere exponer el Sacramento a la vista de los fieles. Nos hallamos ante un templete de dos cuerpos y ático rematado en pequeña cúpula gallonada, en la herencia del tabernáculo escurialense donde se evidencia el clasicismo vignolesco de Francisco de la Plaza. Las imágenes responden a un claro programa de exaltación eucarística.

La villa de Salvatierra adquiere cierto protagonismo en los años treinta de la mano del también escultor, arquitecto y tracista Miguel de Zozaya, quien se relaciona profesionalmente con dos focos diferentes, por un lado los maestros de Vitoria como José de Angulo y por otro los guipuzcoanos como Diego Mayora. Su principal actividad es la de arquitecto y sus retablos de Munain (1633), Ordoñana (1633) y Heredia (c.1637) están cerca de la regularidad y organización del retablo vignolesco, y en ellos utiliza columnas estriadas de orden clásico y netos, aunque aún hay recuerdos romanistas. En el noroeste alavés forman equipo los arquitectos Domingo de Arana y Esteban de Retes vecinos de Respaldiza, quienes se encargan de difundir el modelo clasicista en el segundo cuarto del siglo. Seguramente con traza del primero, Esteban de Retes realizó el retablo de Belandia (1637, Vizcaya) cuya adhesión al escurialense no deja dudas. Así lo muestran los entablamentos corridos, la ausencia casi total de frontones, la presencia de netos, el ático decreciente con aletones y la organización general del conjunto. Después Domingo de Arana se desplaza hasta la ribera alavesa a comienzos de los cuarenta y llegará a intervenir en zonas de Burgos. De este momento sobresale el retablo de Caicedo Yuso (1640) para el que Domingo de Arana da la traza y que servirá de modelo para maestros como el mirandés Juan Bautista Galán que lo copia tardíamente en Molinilla (1655) y Quintanilla de la Ribera (1663). En Salinas de Añana tiene asiento Juan de Astete "maestro de arquitectura con intervenciones en la villa salinera, la ribera alavesa y el sur de Guipúzcoa. Su último trabajo importante fue el retablo de Turiso (1630), pero su obra fue seguida por su hijo Tomás.

LOS RETABLOS GUIPUZCOANOS

Obra clave para la introducción del retablo clasicista en Guipúzcoa es sin duda el retablo de Arriaran cuya ejecución se debió iniciar hacia 1624. El escultor Juan de Mendiaraez es probable que también se encargara de la traza, como otros escultores romanistas contemporáneos, sin embargo la novedad de la misma permite albergar algunas dudas sobre su paternidad. La obra es una réplica del retablo mayor de El Escorial y supone la introducción del modelo vignolesco en Guipúzcoa prácticamente en paralelo a las intervenciones de los Velázquez y Gregorio Fernández en Guipúzcoa quienes iniciaban los retablos de Eibar hacia 1624. También escultor y tracista es Diego de Mayora, vecino de Segura y seguidor de las fórmulas romanistas y junto a él se encuentran, a veces en colaboración y otras como oponentes para alcanzar algún remate, los escultores Juan de Mendiaraez y Miguel de Zozaya y los arquitectos Juan de Ayerdi, Juan García Verástegui y Mateo Zabalía. A Diego Mayora se le documentan las trazas de los retablos mayores de Cerain (1624) y Gainza (1626), en el primer caso desconocemos el arquitecto, mientras que en el segundo es Juan de Ayerdi. Sorprenden estos retablos de Mayora puesto que en Cerain, que nos parece más evolucionado, el modelo vignolesco ya se ha impuesto al romanista, mientras que en el más tardío de Gainza a la limpia estructura anterior se añaden varios frontones y niños recostados. Mayor complejidad presenta el retablo de Oyarzun (1629) obra del navarro Juan de Huici, debido a su tardía conclusión (1643), el cambio de algunos soportes y la colocación de estructuras posteriores.



Cegama. Parroquia de San Martín. Retablo mayor. Juan García de Verástegui (1638).

Juan García Verástegui casado con una hija de Juan de Mendiaraz y colaborador de Gregorio Fernández en Aránzazu va a dar el paso definitivo en la retablística comarcal. Demostrada la capacidad de este arquitecto para realizar trazas, es probable que a él se deba la del retablo de Cegama (1638) de cuya ejecución se encargó, lo mismo que la del de Ataun (1641) cuya arquitectura es obra de Mateo Zabalía. En ambos casos superan las obras de Mayora imitando los conjuntos de Eibar, Aránzazu y Vitoria. En Ataun además se pedía “que no se corten los cornisamientos” porque es “arquitectura mas fina y mexor” y en el aspecto decorativo se avanzaba hacia fórmulas más barroquizantes al imponer “florones entre canecillos y en los plafones de los arquivtrabes”, aspectos que también se ven en Cegama. La traducción de estos términos se concreta en dos obras de estructura clara y ordenada en casillero con columnas estriadas de orden corintio (en Cegama transformadas), frisos continuos (en Ataun) y decoración vegetal de roleos y ménsulas con florones. En Ataun, pese a los añadidos dieciochescos, se observa perfectamente la huella de El Escorial.

LOS RETABLOS VIZCAÍNOS

La potencia de los talleres cántabros y principalmente el de Limpias-Liendo, inciden en que parte de la retablística vizcaína de la primera mitad del siglo XVII les tenga como protagonistas, principalmente por su cercanía a las Encartaciones. Es difícil precisar los años claves que presuponen la introducción del modelo clasicista debido a la desaparición de obras claves, al carácter anónimo de otras muchas y a la existencia de buenos arquitectos vizcaínos fuera del Señorío como Diego de Basoco, Rodrigo Muniategui o Antonio de Alloydiz. Además la huella vallisoletana tan evidente en Guipúzcoa y Alava es aquí mucho más tenue. Entre las obras más representativas llevadas a cabo por maestros de Limpias-Liendo, aún en clave romanista, están el retablo de San Pedro de Romaña en Trucios (1630), ensamblado por Bartolomé Martínez de Villavid (hizo la sillería de Aránzazu en 1626), con traza anterior de Diego de Lombera y con escultura de Juan de Palacio Arredondo y Felipe de la Gargolla, el de Santa María de Güeñes (1631) obra, junto con otros, también de Bartolomé Martínez y Juan de Palacio Arredondo, el de San Miguel de Ahedo en Carranza (c. 1636) obra de Luis de la Peña y el escultor Felipe de la Gargolla o el de San Pedro de Lanestosa (c.1635) de Juan de la Dehesa y el escultor Pedro Alvo. Sin embargo debemos esperar hasta 1640 para encontrarnos con una producción continuada que permite ver la evolución del retablo. Obra clave fue el desaparecido retablo mayor de la parroquia de San Martín de Zamudio (1639) en el que intervienen los arquitectos Diego y Bernardo Lombera y el escultor Felipe de la Gargolla, todos ellos maestros del taller de Limpias (Cantabria). La obra del retablo de Guriezo (Cantabria) con la presencia, en una segunda fase, de estos mismos maestros, puede dar-

nos la pista para comprender que en Zamudio todavía la herencia romanista debía ser importante. Un paso hacia modelos más evolucionados lo encontramos en el anónimo colateral de San Gregorio en Elorrio probablemente de hacia 1640.

1.3. Pedro de la Torre en el País Vasco. Las transformaciones del retablo clasicista

Pedro de la Torre, junto con Alonso Cano, Sebastián de Herrera y Sebastián de Benavente van a ser los arquitectos que transformen el retablo vignolesco en traza y decoración y desarrollen un nuevo modelo que en algunos casos ha sido denominado como madrileño y en otras como castizo o incluso churrigueresco por ser los Churriguera quienes le dotaran de su definitivo desarrollo en el último tercio del siglo XVII. Nosotros creemos que sigue siendo un retablo clasicista en el que se operan algunas modificaciones estructurales y decorativas, pero que no lo transforman de forma tan evidente como para determinar una nueva fase, algo que será evidente a partir de los años setenta con la llegada del retablo churrigueresco. Las novedades más evidentes que como en los años veinte vuelven a venir del mundo cortesano y en concreto de Madrid, son la utilización de un solo orden gigante que dota de sentido unitario al conjunto, el remate semicircular o en forma de cascarón, frisos salientes con cornisas de modillones, un dinamismo en planta con el avance y retranqueamiento de calles y un aumento de la decoración basada en motivos vegetales como grandes pinjantes de frutas, cartelas cactiformes, cogollos y florones. Respecto al carácter unitario del retablo madrileño hay que señalar que esta tipología no siempre ha de definir el modelo, pues el propio Pedro de la Torre no la sigue por completo al realizar el retablo mayor de Santa María de Tordesillas (1655), trazado por él. Otra cuestión compleja es el tipo de soporte utilizado, pues esta tipología acoge columnas estriadas, principalmente de orden corintio o compuesto, pero también salomónicas que ya fueron utilizadas por Pedro de la Torre en el retablo del Hospital del Buen Suceso de Madrid (1637). En el País Vasco el modelo lo introduce el propio Pedro de la Torre, pero, salvo algunas excepciones sobresalientes, adquiere características particulares debido a la gran incidencia del modelo vignolesco de estructura en casillero que se perpetúa a lo largo de todo el siglo, llegando incluso a utilizar la salomónica. Esto se traduce en que en estas tierras apenas vamos a encontrarnos retablos con el citado sentido unitario que otorga el orden gigante y la utilización de la salomónica será tardía. Sin embargo el dinamismo en planta, el avance de los frisos, las columnas estriadas en varias ocasiones pareadas y la nueva decoración sí están presentes.

La parroquia de Santa María de Tolosa escogió para la construcción de su retablo, hoy desaparecido, la traza de Pedro de la Torre y concertó con él su ejecución en 1639 solicitándole que la obra fuera "como lo mejor que se hace en Madrid". La vinculación con la corte está en relación con Pedro de Aramburu, que había residido en Madrid y estaba comisionado para el contrato del retablo. Estando en Tolosa se desplazó hasta Bilbao donde proyectó el retablo mayor de la Basílica de Santa María de Begoña (1640), también desaparecido, y dos laterales en la catedral de Santiago en Bilbao (1642). Estas trazas dejaron huella en la retabística del País Vasco aunque en ninguno de los casos Pedro de la Torre hizo materialmente los conjuntos. De la obra de Tolosa se encargó su oficial Bernabé Cordero y de las de Begoña y Bilbao Antonio de Alloytiz, a quien Cordero llama "su segundo", ambos se convirtieron en los verdaderos protagonistas de la retabística local en el segundo tercio de siglo, se repartieron el mercado guipuzcoano y vizcaíno y tuvieron seguidores que continuaron el estilo de Pedro de la Torre.

LOS OFICIALES Y SEGUIDORES DE PEDRO DE LATORRE

El madrileño Bernabé Cordero llegó al País Vasco como oficial de Pedro de la Torre para ayudarle en el retablo de Tolosa, que tras un segundo contrato efectuado en 1644, pasó a ser de su exclusiva competencia. Previamente había dejado en manos de Antonio Alloydiz los trabajos de Bilbao que se había comprometido a hacer. Su trabajo a partir de ese momento es constante, le encontramos haciendo otros retablos en Tolosa como el de San José del convento de San Francisco (1647), los mayores de las parroquias de Nuestra Señora del Juncal en Irún (1647) y San Juan Bautista de Hernani (1651), el de Nuestra Señora del Rosario en Fuenterrabía, el de San Miguel en la parroquia de Santa María Rentería (c.1655), el mayor y colaterales de la parroquia de Santa Ana en Villafranca de Ordicia (1656) y dio la traza para los de las parroquias de San Martín en Andoain (1657), Zaldivia y Santa María la Real en Deva (realizado por Pedro Alloydiz en 1662). Para esta densa producción contó con varios oficiales sobre todo Pedro de la Tijera (que se encargaría de hacer los de Andoain y Zaldivia, 1660) y su hermano Andrés, antiguos aprendices de Cordero. Andrés de la Tijera heredaría las herramientas y los libros del arquitecto madrileño. De las esculturas se encargaron los vecinos de Tolosa Domingo y Martín de Zatarain (Hernani, Andoain y Zaldivia), sus colaboradores habituales y el gran maestro navarro Juan Bazcardo (Tolosa e Irún).



Hernani. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor. Bernabé Cordero (1651).

Cordero "arquitecto de la villa de Madrid" y discípulo de confianza de Pedro de la Torre, se relacionó también con otros maestros destacados como Antonio Herrera "escultor de su majestad y aparejador de las Obras Reales" de quien siguió una traza para la realización del retablo de El Casar (Guadalajara, 1624) y con Juan Sánchez Barba con quien estableció relaciones familiares. Si su aprendizaje y relaciones profesionales avalan una gran formación y los libros y estampas que poseía lo confirman: Vitrubio, Euclides, Serlio, Vignola, Arfe, "papeles del arte de arquitectura" y "un texto del estudio de talla y escultura en estampas". En los retablos que realizó para el País Vasco su modelo es la obra de su maestro. En Irún son ya numerosos los elementos que relacionan el conjunto con la obra de Pedro de la Torre y con los modelos madrileños, pues pese a su estructura compartimentada en dos cuerpos y varias calles hay un intento de subordinación a la calle central, la más amplia, para crear un ámbito unitario. Columnas estriadas de orden compuesto que avanzan fuera del marco, frisos salientes con modillones, decoración densa y carnosa con roleos, florones en el ático, cortinajes recogidos y escusones en forma de espejos en las entrecalles caracterizan esta obra que por encima de todo tiene dos aspectos a destacar. Por un lado el camarín que acoge la imagen de Nuestra Señora del Juncal, idéntico al trazado para el Santuario de La Fuentisla en Segovia (1645) por el jesuita Francisco Bautista y realizado por Pedro de la Torre. Y por otro la articulación de los laterales del retablo en base a dobles columnas que dejan un reducido espacio entre ellas para la colocación de ménsulas sobre las que se apoya la imagen; prácticamente similar aunque con un mayor recargamiento decorativo se presenta el retablo de la Benedictinas de San Plácido en Madrid (1658) obra de Pedro de la Torre. El monumental conjunto de Hernani continúa con algunas modificaciones el esquema de Irún. Las

novedades más destacadas se encuentran en la utilización de columnas de fuste ondulado, un ático más desarrollado condicionado por el presbiterio y la cartela de la calle central. El retablo de Ordicia, pese a sus transformaciones, es un ejemplo todavía más claro de este modelo, pues presenta un cuerpo único, dobles columnas gigantes que forman estrechas calles en los extremos y delante de ellas ménsulas de hoja canesca sobresalientes que reciben las imágenes. El ático circular, la profusa decoración (al margen de la añadida posteriormente) y el nicho central que a modo de camarín acoge a María, ponen a este conjunto entre los retablos más importantes del País Vasco. Elemento fundamental en las obras de Bernabé Cordero son los sagrarios, que en algunos casos como el de Hernani se convierten en edificios exentos que rememoran, en clave más decorativa, los modelos de los años veinte ya citados. Siguiendo las trazas de Cordero, Pedro de la Tijera se encargó de los retablos de las parroquias de San Martín de Andoain (1656) y Santa Fe de Zaldivia (1660), el primero con grandes similitudes respecto al de Irún, aunque transformado por una cascarón de 1765. En relación con este tipo de retablos se encuentra también el mayor de Larraul (1655), contratado por el arquitecto Pedro de Luzuriaga y los escultores Juanes de Cialceta y Bernardo Elcaraeta, todos ellos vecinos o naturales de Asteasu, aunque en el caso de Elcaraeta su formación se hubiera realizado en Cabredo en el obrador de Juan Bazzardo.

Debemos esperar hasta 1664 para encontrarnos con otro gran ejemplo de los modelos madrileños en el País Vasco, el retablo mayor del convento de carmelitas descalzos de Lazcano. Fue realizado por el carmelita navarro Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento que había vivido varios años en Valladolid y acoge pinturas de Vicente Berdusán. No obstante la presencia como prior en Lazcano de Fray Alonso de la Madre de Dios, "el tracista", permiten otorgarle la paternidad del conjunto. Un único cuerpo de orden gigante que acoge tres calles y columnas compuestas, ático semicircular y escasa y elegante decoración lo ponen en relación con obras madrileñas y vallisoletanas. Precisamente ese mismo año Juan de Ursularre, natural de Gainza, se encargaba de realizar el baldaquino de la Capilla del Cristo de los Dolores en la iglesia de la Venerable Orden Tercera de San Francisco en Madrid, con traza del jesuita Francisco Bautista. La noticia sitúa a este arquitecto guipuzcoano en la órbita madrileña y en relación con destacados maestros como el Hermano Bautista y Pedro de la Torre. Por ello cuando en 1670 regrese a su tierra y contrate el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Beasain, dejará el conjunto más esplendoroso existente en el País Vasco que sigue el modelo madrileño. Es conocida su habilidad como tracista e incluso se conservan sus dibujos para los retablos de Nuestra Señora de la Antigua en Anzuola (1671) y del Cristo en San Juan de Uzárrega (1671). No obstante desconocemos a quién se debe la traza de Beasain pues debía seguir la "que tiene entregada" por los patronos, que bien pudiera estar relacionada con algún tracista religioso lo mismo que ocurre en el retablo de Zamárraga (1678), cuando se "embían maestros religiosos" desde Aránzazu para el examen de la traza. Es curioso en este sentido señalar que el propio Ursularre residía en el convento de Aránzazu en 1672. Es un retablo de un solo cuerpo y tres calles, las laterales más estrechas, divididas por columnas estriadas de orden compuesto que apoyan en netos con grandes mensulones de hojas canescas. Grandes cartelas cactiformes ocupan los tamboriles y el ático, del que también cuelgan guirnaldas de frutas. En el retablo de Anzuola continúa el mismo esquema aunque en proporciones más reducidas y en Zaldivia (1677) traza dos colaterales. Años más tarde se encargaría del retablo de San Bartolomé de Elgoibar (1682) y del de San Miguel de Lazcano (1683), ambos desaparecidos lamentablemente pues es probable que en ellos se incorporará ya la columna salomónica que emplea en sus intervenciones navarras del retablo de Echarri-Aranaz (1687) o en la traza del de las Recoletas de Pamplona.

El arquitecto de Azpeitia Juan de Apaeztegui (que puede ser el colaborador de Angulo en Ali en 1639), sigue la estela de Ursularre en los retablos mayores de Aya (1677), Zumárraga (1678, desaparecido), San Sebastián de Soreasu en Azpeitia (1684), Aizarna (1685) y Cestona (1686). En los tres últimos colabora con Martín de Olaizola y en Cestona y Aizarna ya utiliza la salomónica. En Aya utiliza columnas de estrías onduladas y ha reforzado el sentido unitario del conjunto. Es en Azpeitia donde el conjunto sobresale por encima de sus otros trabajos. Nos encontramos un retablo de dos cuerpos, pero aparece el cascarón, una planta dinámica, monumentales ménsulas, frisos partidos y salientes y sobre todo un repertorio decorativo donde destacan las grandes cartelas cactiformes que rematan las cajas principales y el cascarón. Este repertorio quizá fue obra de José de Echeverría maestro churrigueresco y conocedor de los nuevas modas. El retablo de Aizarna es ya un retablo plenamente churrigueresco y probablemente el protagonismo de su traza se deba ya a Olaizola.

Como señalamos el año 1640 es clave para la retablística vizcaína pues hasta Bilbao se desplaza Pedro de la Torre y su traza es la elegida para la ejecución del retablo mayor de la Basílica de Begoña. De la ejecución material de tan capital conjunto se encarga Antonio de Alloydiz, arquitecto y escultor del destacado taller de Forua que hasta ese momento y acompañado de varios familiares, se encontraba en Burgos. Formado seguramente en la capital castellana al lado de los maestros cántabros del taller de Limpías-Liendo, tiene obra documentada en Marmellar de Arriba (1637), San Martín de Huerta Arriba (1637) y Villalba de Losa (1638). Este último retablo en colaboración con el ensamblador de Liendo, Diego López de Candina relacionado frecuentemente con Diego Lombera. Esta sucesión de datos atestigua la intensa relación de Alloydiz con los obradores cántabros y su dependencia inicial de modelos romanistas, su presencia en Burgos desde fechas tempranas seguramente al lado de algún familiar de la larga saga de Alloydiz asentados allí, y sus contactos con los modelos madrileños de la mano de Pedro de la Torre y Bernabé Cordero, de quien no sabemos cuando se convertiría en "su segundo". Además Alloydiz llegará a ser veedor de obras del obispado de Calahorra-La Calzada y viajó en ocasiones a Madrid y Valladolid. A él debemos el desarrollo de este nuevo tipo de retablo no sólo en Vizcaya sino también, aunque más tardíamente, en Alava. Su amplia producción en el País Vasco, en la que colaboraría Pedro de Alloydiz, se inicia con los retablos de la Basílica de Begoña (1640), dos laterales en la catedral de Santiago de Bilbao (1642, trazados por Bernabé Cordero), y los de las parroquias de la Asunción de Mañaria (1641), Santa María de Rigoitia (1649), Santa María de Amorebieta (1651), San Juan de Gordejuela (1653), Santiago de Yurre (1656, Alava), Santa María la Real de Azcoitia (Guipúzcoa, 1660, con traza venida de Madrid realizada por el jesuita Pedro Bautista Medina), San Juan de Azcoaga (1664, Alava) o el de Nuestra Señora de la Antigua en Orduña (1664) y San Juan Evangelista en Ciriano (1665, Alava). En muchos de estos retablos colaboraría Pedro de Alloydiz. No podemos dudar de su capacidad como escultor, ahora bien sus relaciones con los talleres cántabros y su cercanía a escultores como José de Palacio Arredondo o incluso Juan de Azcúnaga, pueden hacernos pensar en la intervención de éstos y otros en las esculturas de sus retablos.

Un grabado del de Begoña permite valorar este monumental conjunto con camarín, columnas estriadas pareadas, ménsulas de rollo agallonado y hoja carnosa, y decoración vegetal de florones. Pese a que una de las características que se ha asignado al retablo de tipo madrileño, es su carácter unitario que se suele traducir en un solo cuerpo monumental y ático, el de Begoña, trazado por Pedro de la Torre el definidor del modelo, presentaba dos cuerpos y tres calles y no cabe duda que dejó huella en la retablística vizcaína. Si esa influencia la buscamos en el carácter unitario de los conjuntos no la encontraremos pero, si nos fijamos en los soportes, las dobles columnas, el orden corintio y compuesto utilizado, la ruptura de

los entablamentos, las cornisas salientes, el avance y retranqueamiento de sus calles, la utilización de ménsulas y la inclusión de una decoración vegetal y carnosa que va sustituyendo a la geométrica, la huella es evidente. Es más, incluso cuando en Mañaria Alloyditz organiza el conjunto en dos cuerpos, cada uno de ellos queda unificado por columnas pareadas (también en Yurre) de gran tamaño que acogen en la calle una imagen y encima una hornacina. Esta estructura no es sino una imitación de los modelos madrileños y en última instancia de los esquemas palladianos utilizados por Alonso Cano en el retablo de Lebrija (1629), que este maestro luego desarrollaría en Madrid. En el retablo de Gordejuela la anchura del presbiterio determinó una mayor compartimentación con la presencia de entrecalles, pero manteniendo el mismo esquema. La novedad ahora es la irrupción de la columna de orden compuesto cuyo fuste se recubre por completo de un emparrado compacto, probablemente en su primera aparición en Vizcaya. En Azcoitia tuvo que seguir la traza madrileña del jesuita Pedro Bautista Medina, dato que vuelve a certificar la dependencia con los modelos cortesanos, y el resultado es monumental, un retablo de un solo cuerpo y cascarón, dividido en tres calle por columnas gigantes de orden compuesto y fuste ondulado, y un templete eucarístico que ocupa toda la calle central. Se conserva también el de Ciriano.

Por los mismos años que Alloyditz, desarrolla su actividad Juan de Bolialde arquitecto y tracista del taller de Forua bastante retardatario en el retablo mayor de Fruiz (1646) pero más puesto al día en sus trabajos de Amurrio (1655) o Navarniz (1673). Han desaparecido sus retablos mayores de Bermeo (1641), Busturia (1646, desmembrado), Santa María Magdalena de Durango (1675), Gorniz (1677) y el que trazó para la parroquia de San Vicente Mártir de Abando en Bilbao (1674). En su entorno están los arquitectos y escultores Domingo de Gariñondo, Juan de Azcúnaga, José de Palacio Arredondo y Santiago Castaños. En Amurrio han desaparecido los frontones y los entablamentos se han partido, además la decoración vegetal inunda frisos y tercios inferiores de las columnas, pero es en el tardío de Navarniz donde incorpora además ménsulas, dobles columnas de fuste ondulado y un avance de las mismas, pero sin llegar a comprender el nuevo modelo.

Mucho más importante y conocedor de las novedades estructurales que podían ser aplicadas al retablo es Martín de Arana, arquitecto y tracista de Respaldiza y probablemente hijo del citado Domingo de Arana. Sus intervenciones conocidas, todas ellas de gran interés, son los retablos mayores de la parroquias de Santa María de Orduña (1648), la Asunción de Arceniega (1662), ambos con esculturas de José Palacio de Arredondo, y San Martín de Bachicabo (1677) para el que da la traza, aunque el remate recayó en Francisco y Santiago Martínez de Arce. En ellos junto a evidentes novedades derivadas del retablo de Begoña, aparecen aún ciertas pervivencias. En Orduña las columnas tienen estrías onduladas y se disponen pareadas e incluso retranqueadas en la calle central, aparecen ménsulas con rollo gallonado y palmeta vegetal, peanas voladas, rupturas del entablamento, modillones y cogollos en las cornisas y guirnaldas de frutos. Sorprende el retablo de Arceniega por las columnas gigantes de emparrado compacto que dividen en cinco calles su único cuerpo, pero más representativo es el friso continuo de modillones y la cartela cactiforme central. El mismo tipo de columnas, aunque de menor tamaño son empleadas en Bachicabo, donde destaca el engrosamiento de la talla y los marcos con tambanillo destinados a acoger cartelas vegetales.

El retablo mayor de la parroquia de Santa María de Deva (1663) con traza de Bernabé Cordero es la obra más representativa del hacer de Pedro de Alloyditz, a quién también se le documenta la traza del mayor de Santa María de Lemoniz (1677) que hará José de Isusi, y los colaterales de Nuestra Señora del Rosario y San Miguel también en Deva (1683). Se le

atribuyen otras intervenciones importantes como la traza del retablo de Arceniega (1662) o la hechura del de Santa María de Urduliz (1666), que de ser efectivamente suyas si colocarían a este arquitecto del foco de Forua en un lugar preponderante de la transformación del retablo barroco. Aunque también se declara escultor contó para esta actividad con especialistas como el cántabro José de Palacio en Deva. La organización en dos cuerpos y tres calles, con columnas pareadas y en disposición escalonada, así como la densa decoración a base de roleos y las peanas que sujetan imágenes, sitúan al retablo de Deva en la órbita del modelo madrileño y con gran similitud con otras obras como el retablo de Santa María de Orduña. Lo más llamativo es la utilización de la columna emparrada, repleta de pámpanos y vides. De tener algo que ver en los retablos de Arceniega y Urdúliz, nos encontraríamos con la utilización decidida de columnas gigantes con emparrado compacto que dotan de carácter unitario al retablo. No obstante sorprende que en la traza que da para Lemoniz se decante de nuevo por una estructura de dos cuerpos y tres calles, y lo mismo suceda con los colaterales de Deva. En ésta última obra se emplea la columna salomónica pero su ejecución no corrió a cargo de Alloytiz sino de Mateo de Azpiazu.

Ya hemos señalado la presencia de Antonio de Alloytiz en algunas obras alavesas como las de Yurre, Azcoaga o Ciriano. Antes ya habían empezado a verse algunas modificaciones estructurales en determinados retablos deudores también de los modelos de Pedro de la Torre y uno de los protagonistas de los cambios fue el arquitecto de Azpeitia Mateo de Zabalía. Son conocidas sus intervenciones en Ataun, Vergara (colaterales), Usurbil, varias obras en tierras navarras y sobre todo en el imponente retablo de pintura de la parroquia de San Juan de Salvatierra (1646). Su estructura se organiza en torno a dos cuerpos, tres calles y el sistema de soporte formado por pilastra y columna adosada de orden compuesto. La traza vignolesca se ha barroquizado estructuralmente por el acusado adelantamiento de la calle central y por un repertorio ornamental a base de cogollos y grandes florones bajo los frisos. Característico es la hilera de niños en la cornisa del entablamiento, que dejan sitio a los roleos y que es una de sus firmas.

Una figura importante a partir de los años cincuenta va a ser Martín de Arenalde, arquitecto asentado en Santa Cruz de Campezo e introductor en sus obras de la columna de estrías ondulantes y una decoración más densa y dinámica. Su avecindamiento en Tolosa en 1652 y sus relaciones con el taller de Cabredo y en concreto con el escultor Diego de Jiménez II, yerno de Bazcardo, pueden colocar a este arquitecto en el ámbito del gran retablo de Santa María de Tolosa. Sus obras principales son los retablos de Dallo (1652), Cripán (1663), Maestu (1666), Zuazo de San Millán (1670) o San Román de San Millán (1677). También puede ser obra suya el retablo de Eguilaz muy transformado en el siglo XVIII con la sustitución de sus columnas. En ellos contará con escultores como el citado Diego Jiménez II, tras la muerte de éste con Bartolomé Calvo quien creará un fecundo obrador familiar en Orbiso, y seguramente con Francisco Foronda. Del planismo y regularización del retablo de Dallo que presenta columnas entorchadas corintias y una decoración a base de finos roleos sobre los frisos, pasará en Maestu a una estructura más dinamizada gracias a las columnas de estrías onduladas y a la decoración más engrosada que incorpora además marcos con tarjetillas y grandes cartelas de hoja canesca. Su hijo Pedro de Arenalde utilizará ya la salomónica como soporte de sus retablos.

En La Rioja alavesa sobresale en estos momentos el monumental retablo de la parroquia de San Andrés de Elciego realizado a partir de 1646 por Diego de Ichaso y Sebastián de Oyarzabal, arquitectos asentados en Santo Domingo de la Calzada y Briones respectivamente. El primero además llegó a ser "behedor general de las obras de arquitectura" del obis-

pado de Calahorra y La Calzada. Su ordenada estructura en dos cuerpos y ático, se ve acompañada por tres calles y cuatro entrecalles que forman pares de columnas de fuste ondulado y capitel corintio. Los netos y entablamentos de estos soportes sobresalen del marco y junto a la decoración vegetal dinámica y carnosa que se ofrece en frisos, netos, marcos y otros elementos, dotan al conjunto de un recargamiento y un efectismo ya plenamente barroco.

Otros retablos alaveses de este momento son los de Oreitia (1664) de Martín de Tellería, de esquema en casillero pero con columnas de estrías serpeantes y cajas con marcos de orejetas, Matauco y Mendiola, realizados probablemente en la década de los setenta por arquitectos del taller de Cabredo, y Elorriaga, algo más tardío y cercano a Antonio Alvarado, que han roto con la división en casillero y presentan un solo cuerpo de orden gigante dividido en tres calles por columnas de fuste serpeante, friso partido y gran ático con volutas en los extremos. La decoración se ha engrosado y roleos, cartelas cactiformes, pinjantes de frutas y otros elementos naturalistas ocupan grandes espacios de la arquitectura. El esquema se mantuvo hasta fechas tardías como lo demuestra el retablo de Gáceta (1701) ajustado con el arquitecto de Oñate Tomás de Arizmendi.

1.4. La escultura barroca entre 1618 y 1670. La influencia de Gregorio Fernández

Se puede afirmar que la importancia de los retablos de este momento no radicaba en su estructura arquitectónica, sino en las numerosas imágenes y relieves que lo poblaban y convertían en una catequesis para el fiel. Su disposición en casillero permitía la presencia de muchas esculturas que ocupaban calles, entrecalles, bancos, netos, cornisas y cualquier espacio libre. La implantación de la escultura romanista en los maestros locales fue tan intensa que su huella es perceptible hasta bien entrada la primera mitad del siglo XVII. Pero ese panorama se va a ver modificado, como ya señalamos, por la nueva savia introducida por Gregorio Fernández y asimilada, con mayor o menor intensidad según la dependencia de los modelos romanistas, por los escultores locales. Son imágenes más dinámicas, en actitudes declamatorias, con indumentarias más naturales, rostros más reales y que en general llegan a los sentidos. Los modelos son buscados a través de múltiples fuentes, desde la imitación real de los personajes, como el rostro de San Ignacio, a la utilización frecuente de las estampas, algunas procedentes de repertorios y otras realizadas ex profeso por la canonización de nuevos santos. Si Gregorio Fernández utilizó las de los Wiericx, Cornelis Cort o Durero, todo hace pensar que sus aprendices, oficiales o seguidores también lo hicieron. Así lo vemos en escultores locales como Antonio de Alloydiz o José Palacio Arredondo que indudablemente poseyeron la obra del padre Nadal con las estampas de los hermanos Wiericx y otras de Cort. Iconográficamente responden a una temática contrarreformista que propugna el culto a la Virgen, la Sagrada Familia, los santos y la exaltación de la Eucaristía. Esto se concreta en temas como la Inmaculada Concepción, la vida de la Virgen, San José, el Niño Jesús, las nuevas canonizaciones o la angeología (con especial mención al Ángel de la Guarda), temas que se suman a los tradicionales como el Crucificado, apóstoles, evangelistas, padres de la Iglesia, virtudes, fundadores de órdenes o santos populares que en algunos casos sufren alguna modificación. En el caso de Jesús se prefieren los temas de su Infancia mientras que la Pasión pasa a ser patrimonio de los pasos procesionales.

Son numerosos los escultores de este momento que dejan su huella en el País Vasco y se agrupan en conocidos talleres familiares. Característico de este momento es que algunos de ellos, al igual que ocurría con muchos escultores romanistas, no muestran una especiali-

zación concreta sino que se titulan “escultores y arquitectos” e indistintamente hacen una y otra labor. Los talleres que ofrecen una mayor calidad escultórica son aquellos en los que la influencia de Gregorio Fernández, a través de su obra o mediante el aprendizaje de uno de sus miembros, fue más intensa. Por ello el protagonismo de los alaveses y guipuzcoanos supera al de los vizcaínos, pero estos cuentan con la colaboración de los omnipresentes maestros cántabros. En todos los talleres se repite un mismo proceso, una generación de escultores en la herencia romanista que gracias a la influencia del maestro vallisoletano se van adaptando a la nueva moda y que desaparece en la década de los cuarenta, o algún año antes o después, y detrás de ellos los maestros más barrocos que desarrollan su actividad más intensa a partir de esa década. En el caso del taller de Vitoria, a Juan de Angulo (+ c.1643) y Pedro de Ayala (+ c. 1646), les sucederán José de Angulo, Bartolomé Calvo y Francisco Foronda. En el de Viana-Cabredo a Pedro Jiménez (+ 1640) y Juan Bazcardo (+1658) les sustituyen Diego Jiménez II y Bernardo Elcaraeta. En Guipúzcoa Juan de Mendiaraz y Diego de Mayora, dejarán su sitio a Domingo y Martín Zatarain, y quizá antes a Andrés de Ichaso, luego afincado en Santo Domingo de la Calzada. En Vizcaya los maestros cántabros como Juan de Palacio Arredondo, serán sustituidos por otros paisanos como Felipe de la Gargolla o José de Palacio Arredondo y por vizcaínos como Antonio de Alloytitz y Juan de Azcúnaga.

EL TALLER DE VITORIA: LOS ANGULO

La herencia de Juan de Anchieta, Lope de Larrea y Esteban de Velasco había sido recogida en Vitoria por Pedro de Ayala y Juan de Angulo que van a formar una activa compañía, aunque a veces contraten algunas obras por separado. Pedro Ayala miembro de una antigua dinastía de escultores vitorianos documentada desde comienzos del siglo XVI, era hijo del Francisco de Ayala y durante buena parte de su vida hizo imágenes romanistas como había aprendido en el taller familiar. Su longevidad le permitirá transformar un poco su producción por la temprana contemplación de las obras de Gregorio Fernández, primero en Vergara (1614), donde Ayala hizo el retablo que acogió el San Ignacio de Fernández y luego en Vitoria (1618), aun así siempre siguió siendo un escultor apegado a las fórmulas romanistas. Con orígenes familiares en Valpueda, Juan de Angulo, hijo del escultor romanista Bartolomé Angulo, es también un buen representante del romanismo aprendido junto a su padre y junto a Pedro González de San Pedro en Navarra. Conocedor también de las novedades de la escultura vallisoletana mandó a su hijo Juan a aprender el oficio en casa de Gregorio Fernández y modificó su estilo, sobre todo en aquellas obras en las que interviene su otro hijo, José de Angulo. El equipo formado por Juan de Angulo y Pedro de Ayala dará muchos frutos a la escultura alavesa y a él se unirá a partir de 1630 José de Angulo. A Pedro de Ayala le pertenecen los relieves y bultos de los retablos de Zaldueño (1623), Ozaeta (1623), en ambos con Juan de Angulo, Zurbano (1633), Letona (1637) y Ullivarri-Gamboa (c. 1638), obras destacadas a las que hay que añadir otras intervenciones en Villodas, Guereña, Dorroño, San Martín de Galvaráin, Busto, Estavillo o Pariza. A Juan de Angulo además de las imágenes de Zaldueño y Ozaeta le encontramos haciendo las del banco del retablo de Arrieta (1621), el relieve del Ángel de la Guarda y probablemente también el del Milagro de San Isidro, ambos en la parroquia de San Pedro de Vitoria (1624), y junto a su hijo las de los retablos mayores de Manzanos (1630), Munain (1633), Alegría (1635), Añua (1635), Ali (1639) y probablemente Luco (c. 1640), entre otras muchas. Estos escultores asumieron, en distinta medida, el realismo de los rostros de Gregorio Fernández, las composiciones abiertas, sus característicos pliegues aristados, el mismo tratamiento del pelo con el mechón sobre la frente, los relieves casi de bulto redondo y también los modelos iconográficos de la Inmaculada, San José, San

Pedro, San Pablo o incluso de relieves como el del Bautismo de Cristo.

Las esculturas de los retablos de Zalduendo, Ozaeta, Zurbano y Letona, son todavía muy romanistas, aunque en Zurbano, tallas como las de San Juan o San José están más al día. En el relieve del Bautismo de Cristo Manzanos encontramos un tosco reflejo del modelo vallisoletano o la utilización de la misma estampa. En Ali, Alegría o Añua las tallas son ya más barrocas y seguidoras de la escultura castellana en el San José o San Juan de Alegría y Añua o en las Inmaculadas de Ali, Alegría, Ullivarri-Gamboia, o Arechavaleta (obra muy cercana al quehacer de los Angulo). En la iglesia de San Pedro de Vitoria se conserva el relieve con la "ystoria del ángel" de Juan de Angulo. En ella el Ángel de la Guarda protege a un niño del dragón. Es una transposición del San Miguel alanceando al demonio, frecuentemente representada por Gregorio Fernández, en la que perviven resabios romanistas. Las mismas características vemos en el relieve de San Isidro haciendo brotar milagrosamente un manantial, en la misma iglesia, que se basa en el grabado realizado en Roma con motivo de la canonización.



Ali. Parroquia de San Millán. Retablo mayor. Inmaculada. José de Angulo (1639).

Entre los escasos escultores cántabros que actúan en Alava durante la primera mitad del siglo hay que reseñar a Gabriel de Rubalcaba del taller de Cudeyo que estuvo en Salamanca perfeccionando los conocimientos del oficio en casa de Pedro Hernández, tras su aprendizaje inicial junto a su padre el escultor romanista Francisco Rubalcaba. Si bien su actividad se destina principalmente a Burgos, contamos con una importante obra en Alava, los relieves del retablo mayor de Caicedo Yuso (1642), entre ellos el de la Visitación, que recogen la huella vallisoletana. Creemos poder afirmar que los relieves del retablo mayor de Belandía (c.1642), se deben también a este escultor cántabro.

JUAN BAZCARDADO EN ALAVAY GUIPÚZCOA. LA INFLUENCIA DEL TALLER DE VIANA-CABREDO

Nadie puede dudar de la importancia de este destacado taller en la escultura de comienzos del siglo XVII en La Rioja, Alava, Guipúzcoa, Navarra y probablemente también en Vizcaya, a través de maestros cántabros. Como en otros casos el esplendor del taller romanista en el último tercio del siglo XVI de la mano de Diego Jiménez el viejo (I) y Pedro González de San Pedro, se mantendrá y cobrará nuevos bríos a comienzos del siglo XVII bajo la renovación emprendida por Pedro Jiménez el viejo (I), y Juan Bazcardo y seguirá con fuerza hasta finales del siglo, primero con Diego Jiménez el joven (II), después con Bernardo Elcaraeta y a caballo con el siglo XVIII con Francisco Jiménez. Entre ellos existen fuertes lazos familiares y profesionales Pedro Jiménez I es hijo de Diego Jiménez I, y Diego Jiménez II es respectivamente sobrino y nieto de los anteriores. Por su parte Bazcardo casó con Ana Ma-

ría González de San Pedro, y la hija de ambos, Micaela Bazcardo, contraerá matrimonio con Diego Jiménez II, uniendo las dos ramas familiares.

La puesta al día para cambiar los cánones de la escultura romanista, algo que nunca se consiguió del todo, se inicia tempranamente con la presencia de Pedro Jiménez I en el taller de Gregorio Fernández en 1610, donde establecerá buena amistad con el escultor Pedro de la Cuadra. Contaba por entonces con treinta años, por lo que su formación ya se había producido en el taller paterno y su viaje a Valladolid serviría para conocer los nuevos rumbos de la escultura. Sin embargo debemos de pensar que Fernández empezaba por esos años a desarrollar su estilo y pocas serían las novedades aprendidas por el escultor de Cabredo que esta de vuelta en casa para 1611. Su actividad profesional se desarrolla en La Rioja pero nos interesa ahora señalar que en 1611 admitió como aprendiz al vecino de Ermua, Domingo de Gomiciaga y en 1624 contrató el retablo mayor de Oyón y varios laterales, cediendo la mitad de la escultura a Bazcardo.

La principal figura del taller es Juan Bazcardo nacido en Caparroso e hijo de pintor Martín Bazcardo. Su aprendizaje en el entorno romanista de su suegro Pedro González de San Pedro, queda manifiesto en muchas de sus primeras obras conocidas como el retablo de Santa María de Laguardia (1618), pero más tarde se convertirá en el mejor seguidor de Gregorio Fernández, llenando con su obra La Rioja alavesa y dos obras fundamentales de la escultura guipuzcoana con las que contribuyó a revitalizar la zona, los retablos de Tolosa y Nuestra Señora del Juncal en Irún. Se conoce bastante bien su biografía y ya hemos visto su actividad como tracista. En lo que concierne a la escultura destacan de su densa producción en el País Vasco, los retablos mayores de Oyón (1624, con Pedro Jiménez I), Lapuebla de Labarca (1638, con Diego Jiménez II), Tolosa (1643, desaparecido) e Irún (1647), además de varias esculturas en Labraza, Paganos, Yécora o Bujanda y el sagrario de Virgala Menor. Llama la atención su desplazamiento a Guipúzcoa a partir de 1643 para trabajar en las importantes obras citadas junto a Bernabé Cordero, y es probable que aparezcan nuevas intervenciones pues en 1652 se encontraba en Oñate. En Oyón se puede apreciar la obra más romanista de Jiménez y los modelos más al día de Bazcardo, sobre todo en algunos bultos exentos como el de Santiago o relieves como el de la Natividad de la Virgen. Más característico es el repertorio de Lapuebla, donde los plegados se han aristado, los rostros son más naturales y expresivos, aparecen los típicos mechones en el pelo, las composiciones se hacen más limpias y se buscan actitudes declamatorias; aunque se acusa cierto planismo quizá por la intervención de Diego Jiménez II. Su mejor obra son sin duda las imágenes de Irún, piezas de gran fuerza expresiva y dignas actitudes.

Diego de Jiménez II, yerno de Bazcardo y vecino de Viana, aparece en el panorama artístico a partir de 1641 cuando su suegro, quizá como dote, le cede la mitad de la escultura del retablo de Lapuebla de Labarca. A partir de ese momento realiza una fecunda obra en Alava y La Rioja, siguiendo los modelos del taller aunque con algunos matices como los afilados rostros de sus bultos o el planismo y ampliado desarrollo de los de algunos de sus relieves. Hasta su fallecimiento en 1660 le encontramos en La Rioja alavesa (Yécora, Párganos, Elciego, Laguardia, Navaridas, Leza) y la llanada oriental (Dallo, Luzuriaga, Onraita). La mayor parte de estas obras son imágenes para retablos laterales, y sólo en Dallo (1652) se encarga de un retablo mayor al completo con relieves del Lavatorio y Santa Cena y tallas de San Pedro, San Pablo y San Andrés.

De Asteasu (Guipúzcoa) era Bernardo de Elcaraeta, probable aprendiz en el taller de Bazcardo y con obrador abierto en Santo Domingo de la Calzada tras independizarse de su maestro. No olvidará nunca las recetas del taller pero sus esculturas adquieren un mayor di-

namismo, sus composiciones se barroquizan forzando las posturas, los pliegues de las indumentarias se endurecen y los gestos se exageran. Pero los rostros de facciones menudas y populares de sus personajes con la característica disposición de los cabellos de abultados rizos, no llegarán a alcanzar la elegancia de los de su maestro. Su actividad tuvo como centro de operaciones La Rioja alta, pero nunca perdió la vinculación con su tierra e incluso allí contrajo matrimonio con Mariana de Ureta vecina también de Asteasu y miembro de una familia de artistas. Su actividad profesional se desarrolló durante poco más de cuarenta años a partir de 1639 y tuvo como destino las provincias de Navarra, La Rioja, Burgos, Alava, Vizcaya y Guipúzcoa. En Guipúzcoa realizó las imágenes del retablo mayor de Larraul (1655) y las de San Miguel y Nuestra Señora del Rosario para la parroquia de San Pedro de Vergara (1656). Para el convento de San Francisco de Bilbao talló un San Antonio (desaparecido) y en La Rioja alavesa hizo el retablo de Santa Elena en la parroquia de Santa María de Laguardia (1662, desaparecido), varias tallas sueltas para Leza (1667-70) y Salinillas de Buradón (1671) y sobre todo las imágenes y relieves de los retablos mayores de las parroquias de San Andrés de Elciego (c. 1669, salvo los relieves del banco y el Calvario) y la Asunción de Labastida (1681), comparables con las del retablo mayor de Santa María de Viana. En Elciego llaman la atención el pictoricismo de algunos paneles como el de la Anunciación, con la Virgen arrodillada y de brazos abiertos en una composición llena de viveza y similar a las de Viana. En Labastida a los pequeños relieves se superponen grandes bultos que delatan la filiación con el taller de Viana-Cabredo como el San Pedro o la Asunción.

Relacionados con el taller de Viana-Cabredo se encuentran Francisco Foronda y Bartolomé Calvo. Del primero conocemos la importante noticia de su relación con Gregorio Fernández en Valladolid, donde se encontraba en 1625, su vuelta y establecimiento primero en Cabredo y después en Bernedo, donde abre taller, y su vinculación a Bartolomé Calvo. En el ático del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Salvatierra (1637), hizo varios relieves como el de la Asunción-Coronación cuyo modelo se encuentra en las immaculadas del maestro vallisoletano. Además de varias obras en La Rioja, también se encargó de las imágenes de los retablos laterales de Urarte (1642), de las del sagrario de Bernedo (1663) y las del retablo mayor de Villanueva de Tobera (1663), donde las imágenes de los dos Juanes y el sagrario repiten los esquemas del taller. Bartolomé Calvo creará un fecundo obrador familiar en Orbiso, junto a sus hijos Bartolomé y Miguel, de los que saldrán obras que evidencian sus relaciones con el taller de Cabredo. Un San Esteban en Alecha (1659), la Virgen del Rosario de Bujanda (1664), varias imágenes de los retablos laterales de Orbiso (1665) y Oteo (1666) y las de los retablos mayores de Cripán (1663), Maestu (1666) y Guevara, realizado en parte por sus hijos (1680, quedan piezas sueltas), completan la actividad de este escultor. Las tallas de Cripán y Maestu son obras muy populares, rígidas, muy envaradas, de rostros populares e indumentaria planas, responden a un tipo de escultura en franca decadencia que revelan la escasa pericia del escultor. Sólo el San Pablo de Cripán parece tener calidad y es muy probable que no sea del escultor.

DEL ROMANISMO ALNATURALISMO BARROCO EN GUIPÚZCOA

También en Guipúzcoa la fuerza de los talleres romanistas fue tan intensa que el proceso de cambio tuvo gran paralelo con lo ocurrido en Alava. Juan de Anchieta primero y Ambrosio de Bengoechea después, habían desarrollado una ingente obra escultórica que había calado con fuerza en el gusto popular. No es de extrañar que el escultor Diego de Mayora, vecino de Segura, siguiese las mismas pautas tras su aprendizaje con Bengoechea, de la misma manera que había ocurrido en los talleres de Vitoria y Cabredo. Pero al igual que An-

gulo o Bazcardo, la contemplación de las obras de Gregorio Fernández en el convento de Aránzazu (cercano a su villa natal), le permitió conocer el nuevo rumbo de la escultura y, aunque con limitaciones, supo adaptarse a los nuevos tiempos. Su fecunda actividad profesional se despliega por Guipúzcoa, Alava y Navarra (siendo en esta última provincia donde aparece documentado más tempranamente; 1621, Olazagutía). Se le documenta en Lezo (retablo mayor), Cerain (1624, retablo mayor), Ocariz (1625, un San Cristóbal; 1636, un San Antón; 1638, Cristo en la cruz), Gainza (1626, retablo mayor y colaterales), Munain (1633, retablo mayor), Ordoñana (1633, retablo mayor), probablemente Heredia (c.1637, retablo mayor), Legazpia (1639, una Santa Ana), Ataun (1641), Onraita (1646, imágenes y relieves del retablo de San Sebastián) y Alaiza (c. 1646, retablo mayor).

La deuda con Gregorio Fernández aparece tempranamente en el San Francisco (cuyo esquema repetirá en Gainza u Ordoñana) y el San José de Cerain, tanto en la composición como en detalles anecdóticos como el típico mechón de pelo y llega a la copia exacta en algunas imágenes de Gainza, sobre todo en los relieves de San Miguel y la Adoración de los Pastores, que repiten, aunque de forma ingenua, los del retablo de San Miguel de Vitoria. En Ordoñana sobresale la dinámica imagen de la Asunción, y en Heredia encontramos algunos relieves que acercan la producción de Mayora a los modelos del taller de Cabredo. Este cambio se acusa todavía más en Ataun donde percibimos un mayor movimiento y un acusado naturalismo que parecen culminar el desarrollo estilístico de Mayora. Pero éste todavía sigue al maestro castellano en aspectos compositivos, como en la Anunciación, o en detalles como las camisas de cuello ancho y abierto o los sombreros que aparecen en la escena de la Visitación.

Similar evolución se advierte en el taller de los Mendiaraez en Villarreal de Urrechu. Al escultor romanista Domingo Mendiaraez, formado seguramente en la órbita de Juan de Anchietta, le sucederá su hijo Juan de Mendiaraez, plenamente identificado con el estilo de su padre que sólo variará al entroncar familiarmente con Juan García de Verástegui que casará con su hija Magdalena Mendiaraez. Su obra está a veces relacionada con la de Vicente Mendiaraez, quizá su hermano, y se le documenta en Zumárraga (1618, un Crucificado y anteriormente la Resurrección y un Cristo a la columna), Arriarán (1624, imágenes y relieves del retablo mayor), Legazpia (1625, un San Miguel para su ermita; 1631 un San Ignacio para la parroquia, igual al de Azcoitia), Ichaso (obras en la ermita de la Magdalena), Lazcano (1633, sagrario) y Maestu (1633, sagrario). Entre lo conservado, el retablo de Arriaran es quizá su mejor obra y en ella el relieve del Bautismo de Cristo, todavía romanista. No podemos valorar en su justo término la figura de Juan García de Verástegui, a quién la documentación denomina "ensamblador de Valladolid" en 1631. Este dato le pone en relación con el obrador de Gregorio Fernández, hecho que se confirma cuando llega a Guipúzcoa para trabajar en los retablos y sillería de Aránzazu contratados por el vallisoletano en 1627, para después asumir ya por su cuenta la obra de la sillería. Entronca familiarmente con el escultor local Juan de Mendiaraez, al casarse con su hija, y lleva a cabo, actuando como ensamblador o arquitecto una serie de pequeños retablos en Legazpia (1631), Lazcano (1640) y Segura (1651), además de la desaparecida sillería de coro del convento de Santo Domingo de Vitoria (1654). Su mejor obra conservada es el retablo mayor de Cegama (1638), de donde se declara vecino, cuya autoría desde el punto de vista estructural está perfectamente documentada. Sin embargo creemos que no son obra suya las imágenes, pues las diversas manos que se advierten están en perfecta sintonía con los escultores del taller de Viana-Cabredo. Nada tendría de extraño que el propio Juan Bazcardo o Diego Jiménez II, estuvieran tras esta obra. O quizá sea el navarro de Olazagutía Andrés de Ichaso, también relacionado con ellos y aprendiz en el taller de Gregorio Fernández en 1625. Los tipos y composiciones presentan en algunos casos re-

cuerdos de Gregorio Fernández pero se acercan todavía más a las producciones del prolífico taller navarro-riojano. Los grandes relieves de la Adoración de los Pastores, Epifanía o Anunciación tienen réplicas en retablos como los de Fuenmayor. En cualquier caso estamos ante uno de los mejores conjuntos de la escultura barroca guipuzcoana.

Los retablos de Bernabé Cordero tuvieron esculturas de los vecinos de Tolosa, Domingo y Martín Zatarain, quienes es probable que aprendieran el oficio en el entorno de Juan Bazcardo cuando éste se encargó de hacer las imágenes del retablo mayor de esa villa (c. 1644). Sus obras más importantes son las tallas y relieves de los retablos de Hernani (1651), Andoain (1657) y, en menor medida, Zaldivia (1660). Sus personajes presentan unos esquemas más dinámicos, rostros más expresivos y gestos más naturales, pero encontramos mayor calidad y composiciones más originales en relieves como el de San Martín partiendo la capa, el Bautismo de Cristo o la Visitación que presenta un correcto paisaje de fondo y unas arquitecturas que dotan de profundidad a la escena. Entre otros aspectos recuerdan claramente a Gregorio Fernández las Inmaculadas de Hernani y la del retablo de San Miguel de Rentería que probablemente sea también obra de los Zatarain.

LA ESCULTURA EN VIZCAYA. LOS TALLERES CÁNTABROS Y LOS MAESTROS DE FORUA

La constante presencia de los maestros cántabros en la zona occidental de Vizcaya desde el siglo anterior, en parte potenciada por cuestiones diocesanas, se mantiene durante el siglo XVII. Son fundamentalmente los escultores de Limpías los que desde su tierra como Juan de Palacio Arredondo o estableciéndose temporalmente en localidades como Bilbao, como Felipe de la Gargolla, dominaron el mercado regional del momento. Tras ellos sobresalen las figuras de Antonio Alloytiz y de José Palacio Arredondo. Juan Palacio Arredondo es una de las más importantes personalidades del taller de Limpías a quién tempranamente encontramos en Burgos (1626, retablo de Cañizar de Amaya). En el País Vasco se le documentan las importantes intervenciones en la escultura de los retablos mayores de Santa María de Gúeñes (c. 1631) y San Pedro de Romaña en Trucios (1632), junto al de la Virgen del Rosario de la parroquia de Valmaseda (1637). En esencia sus bultos y relieves siguen los modelos romanistas con alguna particularidad como el canon alargado, cuerpos enjutos y rostros serenos y afilados. Relieves como los de Anunciación o Epifanía de Gúeñes recuerdan las composiciones del taller de Viana-Cabredo.

Formado también en el entorno de García de Arredondo y con un claro componente romanista nos encontramos a Felipe de la Gargolla Ribero ensamblador y escultor que incorpora un tratamiento más naturalista a sus obras a través de gestos y posturas, aunque siempre dentro de un cierto ingenuismo. Su actividad se desarrolla en Vizcaya, Burgos, La Rioja y lógicamente Cantabria. Sus inicios profesionales le sitúan viviendo en Bilbao al menos desde 1636 y poco después haría las esculturas del retablo de San Martín en Zamudio (1639), del mayor de San Pedro de Romaña en Trucios (1640, sólo los relieves) y del de San Miguel de Ahedo (c. 1640). Después se desplazó a la provincia de Burgos donde al menos hasta 1645 le encontramos en Celada del Camino, Villasilos y Frandovínez. Tras otras intervenciones en Trucios (1656, un Niño Jesús; 1662, retablos laterales), le encontramos haciendo el retablo de Enciso en La Rioja y vinculándose con los modelos de Bazcardo. Algunos relieves de Ahedo como la Anunciación y el Nacimiento o de Enciso, como la Visitación, dejan ver las todavía las herencias del romanismo y la influencia vallisoletana.

El cambio generacional se produce con la irrupción de Antonio de Alloytiz, principal miembro del taller de Forua, intensamente vinculado con los maestros del taller de Liendo, y

con unos orígenes formativos y profesionales en Burgos al lado de miembros de su familia y de los arquitectos y escultores cántabros. Ya hicimos referencia precisa a sus relaciones profesionales con Pedro de la Torre y Bernabé Cordero, así como a su densa actividad como arquitecto. También señalamos su capacitación para la escultura pero creemos que para esta faceta debió contar con escultores como José de Palacio Arredondo, reservándose él la labor arquitectónica. La comparación con las esculturas documentadas de Palacio así parece confirmarlo y además tanto uno como otro utilizaron las mismas composiciones derivadas de los mismos grabados de los Wiericx o Cort entre otros. Un nuevo dato viene a corroborar esta idea, el contrato que Alloydiz establece en 1642 con el vallisoletano Francisco Fremín, considerado actualmente como uno de los mejores escultores salidos del taller de Gregorio Fernández, para que éste le ayude en las "obras" de la Basílica de Begoña y "otras partes". Alloydiz conocería de primera mano la escultura vallisoletana y los grabados que Fremín traería consigo y José de Palacio también se beneficiaría de este importante aporte. También llama la atención la presencia de Alloydiz y Palacio en Orduña prácticamente por los mismos años y más tarde en Guipúzcoa, donde Antonio de Alloydiz contrataba el retablo mayor de Azcoitia en 1660 y en 1662 Pedro de Alloydiz traspasaba la escultura del mayor de Deva a José de Palacio. Quizá ahora tengamos que valorar de nuevo las esculturas de los retablos de Mañaria, Gordejuela, Yurre (Alava), Azcoitia, los paneles que perviven del de Rigoitia y la imagen de la Asunción del de Amorebieta. En Mañaria frente a bultos y relieves ingenuos, sobresalen las imágenes de Santo Domingo, San Francisco y la magnífica Asunción muy cercanos a los modelos vallisoletanos. Mucho más popular es la obra de Gordejuela de canon corto, acusada rigidez y clara dependencia de los modelos romanistas en relieves como el del Bautismo de Cristo o la Predicación del Bautista que derivan de grabados de los Wiericx o Cornelis Cort, también empleados por Gregorio Fernández que en el caso del Bautismo de Cristo lo utiliza en el relieve de ese tema en Nava del Rey.

En paralelo a la obra de Alloydiz corre la del escultor del taller de Limpias José de Palacio Arredondo, escultor del taller de Limpias y probablemente hijo de Juan de Palacio



Arredondo. Su estilo sigue adoleciendo de ciertas vinculaciones compositivas con el romanismo pero puesto al día en actitudes, expresiones y anatomías. Se ha señalado que presenta tipos de canon medio y corto, con claras desproporciones, megacefalia y poses rígidas, algo que también hemos advertido en las esculturas de los retablos de Alloydiz. Donde mejor se aprecian estas durezas es en los relieves de Deva, mucho más que en otras obras anteriores. Conocemos muchas imágenes y relieves salidos de su gubia en los retablos mayores de Santa María de Orduña (1648), Santa María de Amurrio (1655), la Asunción de Arceniega (1662) y Santa María la Real en Deva (1663), y creemos que no sería difícil atribuirle algunas obras de Alloydiz y el retablo de la Inmaculada en la parroquia de

Deva. Parroquia de Santa María la Real. Retablo mayor. Visitación. José de Palacio Arredondo (1663).

Santa María de Orduña. Sólo en estas obras contamos con alrededor de treinta grandes relieves, multitud de pequeños y más de cincuenta bultos. Palacio empleará frecuentemente los grabados ya señalados para sus relieves de Orduña y Amurrio, donde se repiten las historias y los modelos utilizados por Gregorio Fernández, también ocurre con el relieve de la Inmaculada de Deva, que copia también el exitoso esquema vallisoletano. Algo mejores son algunos bultos de Orduña como el San Juan Evangelista, pero en general se aprecia cierta tosquedad e ingenuismo. El arquitecto y escultor Juan de Azcúnaga, también vinculado al foco de Forua mantiene los mismos esquemas y modelos en las esculturas del retablo de Santa María de Axpe en Busturia (1646) y en el de San Pedro en la parroquia de Guernica (1643). Entre otras numerosas obras vizcaínas que siguen la estela de Gregorio Fernández queremos mencionar las esculturas del retablo de San Gregorio en la parroquia de la Purísima Concepción de Elorrio (c.1630-1640), y en concreto su relieve de la Visitación.

No podemos terminar este apartado sin señalar las numerosas obras importadas venidas de Madrid, Andalucía o incluso de Italia, durante los dos primeros tercios del siglo XVII. Muchas de ellas anónimas pero atribuidas a famosos escultores y otras perfectamente documentadas. Destacan el impresionante Cristo de la Agonía de la parroquia de San Pedro de Vergara (1626) obra de Juan de Mesa, el Ecce Homo del convento de Carmelitas de Larrea de Manuel Pereira, un San Juan niño en la catedral de Santa María de Vitoria atribuido también a Juan de Mesa. Pero éstas y otras imágenes, con protagonismo para las Inmaculadas, no parece que ejercieran gran influjo en nuestros escultores.

2. EL RETABLO CHURRIGUERESCO Y LA ESCULTURA DEL MOVIMIENTO

2.1. Traza, estructura y decoración en el retablo churrigueresco

La renovación que hemos visto surgir a partir de los años cuarenta con la intervención de arquitectos madrileños, va a dar un paso hacia su barroquización a partir de los años setenta del siglo XVII. Las nuevas transformaciones se sucedieron de forma escalonada, en muchos casos tardíamente, y dieron lugar a la que denominamos fase churrigueresca de la retablistica barroca (1680-1740). El nombre sigue siendo útil, pues aunque los Churriguera no crearon este tipo de retablo, sí que culminaron su desarrollo, contribuyendo al proceso de disolución estructural de los mismos y a su difusión por toda la península. En cualquier caso no debemos olvidar que de nuevo los modelos provienen de Madrid y que llegan hasta nosotros a través de ejemplos castellanos, por lo general vallisoletanos, salmantinos y burgaleses y mediante maestros cántabros que conocieron los nuevos modelos en Castilla. A este respecto es significativo el conocido manuscrito de Villaveta, al referirse al retablo que el arquitecto Fernando de la Peña, con intervenciones en el País Vasco, debía hacer en esa localidad burgalesa a partir de 1689: "y esa fue la razón de ejecutarlo así, sólo por imitar a la Corte".

Con la recuperación económica asistimos ahora a un momento de gran actividad constructiva, que inunda con los nuevos retablos toda la geografía del País Vasco. Se trata en general de obras de calidad en lo arquitectónico aunque más tradicionales en lo referente a la escultura. La sabia nueva procedía de los talleres cántabros que incluyeron en la estructura de los retablos primero la columna decorada con estrías onduladas y luego un nuevo elemento director, la columna salomónica. Con ella y con la rotura de entablamentos y presencia de plantas ochavadas, la arquitectura de estos conjuntos se hace más dinámica y se decanta por la unidad estructural compuesta por un cuerpo único de orden gigante dividido en

tres calles y ático semicircular e incluso en cascarón, quedando en el olvido la clásica organización en casillero. La salomónica se cubrirá inicialmente con tallos, racimos de uva y pajaritos de escaso resalte, que ampliarán después su volumen y se sustituirán por otros motivos vegetales (acogolladas) para finalmente ser sustituidos por elementos geométricos, cintas o arcos militares. Asimismo el estípite va a cobrar protagonismo aunque ya con el cambio de centuria. Una densa decoración a base de motivos vegetales carnosos, hojas canescas, cogollos, colgantes de frutas y vides entre otros, se despliega por toda la estructura. A partir del cambio de siglo esta decoración aumenta en cantidad llegando a ocultar la arquitectura y en paralelo se hace más minuciosa y rizada. Todos estos cambios se van a ir produciendo paulatinamente y vamos a seguir encontrado estructuras de dos cuerpos que se utilizan en cabeceras de grandes dimensiones, prácticamente imposibles de cubrir con uno solo. Asimismo y a la vez que la salomónica se convierte en el soporte definidor, durante el último tercio del siglo XVII se siguen empleando las lisas con emparrado compacto y las de estrías onduladas que aparecen incluso en 1700. Aspecto que también llama la atención, pero no debe extrañar, es la aparición de retablos con remate en cascarón, elemento que tendrá su más efectivo desarrollo a partir de los años cuarenta del siglo XVIII con los grandes retablos hornacinas de Vergara y Segura. No obstante lo encontramos en el último tercio del siglo XVII en obras significativas como los retablos de Labastida, Mendarózqueta o el ya comentado de Azpeitia.

Como ya ocurría en la fase anterior el sagrario va a seguir siendo protagonista en este tipo de retablos al ser elemento indispensable en la liturgia, incluso ahora más que en fechas anteriores. Va a adquirir la forma de un gran baldaquino o templete eucarístico y unas dimensiones tan enormes que en ocasiones llega a ocupar por completo la calle central. Las diferencias más acusadas estriban entre aquellos que se disponen en forma de organismo arquitectónico cerrado, frente a los que siguiendo el modelo del baldaquino berniniano acentúan su carácter de expositor y se rematan por cascarón hemisférico. En muchos retablos este elemento ha sido frecuentemente alterado y además no siempre se hizo a la vez que los retablos. Podemos encontrarnos con sagrarios anteriores, lo que no resulta nada extraño pues este elemento siempre se hacía, independientemente de que luego pudiera o no construirse el retablo por razones económicas. Pero también se da el caso de la aparición de sagrarios contruidos en fechas posteriores a la ejecución de los retablos, casi siempre renovaciones de los antiguos. Algunos ejemplos representativos y acordes a los retablos que los acompañan, son los de las parroquias de Ispaster, Lendoño, Lujua, Oñate, Berriatua o Mendarózqueta.

ELPROTAGONISMO DE LOS ARQUITECTOS CÁNTABROS EN EL DESARROLLO DEL RETABLO CHURRIGUERESCO DEL PAÍS VASCO

La nómina de arquitectos conocidos durante este período es tan numerosa que se hace necesaria más que nunca una selección de los que consideramos más importantes en la evolución de la retablística barroca. Protagonizan la transformación de la retablística barroca a partir de los años setenta del siglo XVII los arquitectos y entalladores cántabros procedentes de talleres tan destacados como el de Liendo-Limpias. Personajes de la talla de Francisco Martínez de Arce, Fernando de la Peña, Francisco de la Cueva, Antonio Alvarado o Jerónimo de la Revilla van a dejar en estas tierras, más que en la suya, retablos que caracterizan el período. Francisco Martínez de Arce arquitecto y escultor de Liendo puede ser considerado como uno de los introductores de la salomónica en el País Vasco. Documentado desde 1663, sus retablos en Vizcaya y Alava basculan entre los de estructura en casillero o los de cuerpo

único, pero siempre dinámicos mediante el retranqueamiento de las calles, los frisos partidos o las cornisas salientes. A todo ello se une una decoración naturalista a base de cogollos, pinjantes de frutas, roleos carnosos, que se despliega por toda la arquitectura coronada normalmente por una cartela que también suele ocupar los tambanillos de los marcos. Independientemente de la estructura Francisco Martínez empleará columnas onduladas, de empujado compacto y salomónicas alternativamente, pues incluso en una de sus últimas intervenciones el retablo de la parroquia de San Nicolás de Gordejuela (c. 1699) utiliza la de empujado compacto, después de que en conjuntos anteriores había usado ya la salomónica.

Son conocidas sus intervenciones para los conventos franciscanos de Laredo (1665) y Santander (1666) donde utiliza ya la salomónica, y también otras obras en su tierra como el retablo de Ampuero (1693), junto a Pedro de Helguero. Desgraciadamente muchas de sus intervenciones en conventos vizcaínos han desaparecido como retablo del de San Agustín de Durango (1665) o el de la Santa Cruz de Bilbao y lo mismo ha sucedido con los de las parroquias de Santa María de Gatica (1669), un lateral en la parroquia de San Juan Bautista en Orozco (1678), o el de Santuario de la Antigua en Orduña (c. 1680). En cualquier caso en obras tempranas como la de Gatica utilizaba "columnas revestidas de medio relieve (con) paxaros, racimos y oxas de parra", frase que indica la utilización de la columna de empujado compacto; de este tipo son las del retablo de San Julián y Santa Basilisa de Sangrices (c.1670) que se la ha atribuido. Su primera obra conservada en el País Vasco es el retablo mayor de la parroquia de San Martín de Bachicabo (1677) realizada con traza de Martín de Arana y en compañía de su hermano Santiago Martínez de Arce. Pese a la estructura en casillero de dos cuerpos, tres calles y ático, el carácter churrigueresco de este conjunto es indudable si entendemos por ello el predominio de la calle central, presidida por un gran lienzo, o la densa decoración carnosa, que se despliega incluso por las columnas. En el retablo de la parroquia de la Asunción de Respaldiza (1679), el esquema ya ha cambiado por completo, aunque en parte debido a la escasa altura del templo. Un ancho y único cuerpo dividido en tres calles por salomónicas, pareadas y escalonadas en el centro, acoge una amplia decoración naturalista que incorpora grandes cartelas cactiformes en los tambanillos de los marcos y en el remate del ático. Los colaterales de la parroquia de San Pedro de Romaña de Trucios (1680) y del convento de Santa Isabel de Gordejuela (c. 1685), presentan una decoración similar y el mismo tipo de soporte. El mayor y colaterales del convento de Santa Clara de Valmaseda (1687) también presentan salomónicas y en el principal además observamos el desarrollo perfecto de un retablo churrigueresco a base de un solo cuerpo dividido en tres calles, ático semicircular y movida decoración vegetal. Más vertical es el retablo de la parroquia de Santa Marina de



Respaldiza. Parroquia de la Asunción. Retablo mayor. Francisco Martínez de Arce (1679).

Zuaza (1689) que presenta salomónicas de espiras más pronunciadas, pero sorprende que en el retablo de la parroquia de San Nicolás de Gordejuela (1699) vuelva a recuperar las columnas emparradas. También le pertenece la obra del retablo mayor de la parroquia de San Miguel en Arcentalles (1697). Francisco Martínez de Arce es sin duda uno de los introductores del nuevo tipo de retablo.

Uno de los más importantes protagonistas de la escultura del último tercio del siglo XVII en el norte de la península es el cántabro Fernando de la Peña Carrera. Sus múltiples intervenciones en Burgos, Palencia, La Rioja y Alava, su cargo de veedor de obras del arzobispado de Burgos y su temprana adscripción a las fórmulas del retablo monumental con salomónicas así lo acreditan. Su actividad en el País Vasco se concreta en la provincia de Alava donde se le han documentado algunas obras. El retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Labastida (1672) es su primera obra documentada y en el contrato ya se establecía que debía hacerse a la moda de la época con salomónicas con plantas, vides y aves. Se convierte así en el primer retablo barroco con salomónicas en el País Vasco. La monumentalidad del presbiterio obligó a Fernando de la Peña a trazar una estructura de dos pisos dividida en tres calles por seis columnas salomónicas en cada cuerpo. La planta en artesa y los soportes escalonados recuerdan los esquemas que introdujo en el País Vasco Pedro de la Torre. Pero junto a la utilización de la salomónica, la gran novedad es la exuberante decoración que ocupa todo el conjunto donde destacan las grandes cartelas cactiformes, en los tambanillos de todas las cajas, y los modillones que soportan las cornisas voladas. Causa gran sorpresa el remate en cascarón, el primero de los que conocemos en Alava, pues aunque fue llevado a cabo por Bernardo Elcaraeta (1679), debía estar presente en la traza inicial. Algunos aspectos de la estructura nos recuerdan las obras del arquitecto Martín de Arana presente en el remate del retablo de Labastida. Fernando de la Peña no volvió a tierras alavesas hasta la primera década del siglo XVIII pues su actividad se centró en Burgos y Palencia. Para 1690 había hecho más de setenta y cuatro retablos, según el "manuscrito de Villaveta" pero en este mismo documento se le calificaba como uno "de los hombres más sagaces y ladinos" a la hora de ajustar las obras. A su regreso a tierras alavesas contrató el retablo de Argote (1705), dio la traza para el de Betoño (1708) y se le atribuye el de Payueta. En todos los casos conjuntos con un solo cuerpo, ático semicircular y monumentales columnas salomónicas. No podemos destacar excesivamente la importancia de este arquitecto en la retablística del País Vasco, pero al menos dejó su impronta en Alava e introdujo por primera vez un nuevo tipo de soporte: la salomónica. Un dato importante es su adscripción a los modelos madrileños pues cuando contrata el retablo riojano de Navarrete lo pone en relación, en el caso del sagrario, con el del Colegio Imperial de los jesuitas de Madrid.

En el sur el protagonista va a ser el cántabro del taller de Limpias, Antonio de Alvarado, a quien los documentos definen como arquitecto y entallador. Contó para la escultura con los también cántabros, Agustín de Suano (en Elburgo y probablemente en Añastro y Armiñón) y Francisco Antonio de Rucoa y Barredo (en Betoño y Trespuentes). Desde 1678 hasta 1708 desarrolla su labor en Alava donde introduce la columna salomónica y el retablo churrigueresco de carácter monumental y unitario con ático semicircular, que utiliza grandes ménsulas, cartelas carnosas, marcos de cartelillas, cornisas voladas con florones, y una decoración densa, carnosa y dinámica. Su primera intervención conocida son los desaparecidos retablos vizcaínos de Nuestra Señora del Rosario y San Agustín en la parroquia de San Juan en Orozco (1676). Destaca en su producción el retablo lateral de San Juan en la parroquia de la Asunción de Pedruzo (1678), el mayor de la ermita de San Formerio (1680), dos laterales en Ullivarri-Viña (1682), los monumentales retablos mayores de las parroquias de San Andrés en Armiñón (1685), San Andrés en Añastro (1685), y San Pedro en Elburgo (1690). Todos ellos

presentan el esquema señalado en base a monumentales "columnas obra salomónica" con pámpanos, racimos y aves, que en la calle central se adelantan. En otros dos conjuntos, los retablos de Baños de Ebro (1695) y Trespuentes (1703, colabora su hermano, o hijo para otros, Francisco), la estructura unitaria desaparece y Alvarado emplea dos cuerpos, probablemente condicionado por la altura de los templos. Un hecho significativo es que en Baños la traza a seguir fue realizada por Francisco de la Cueva el arquitecto cántabro a quien debemos la introducción del modelo churrigueresco en La Rioja y sus alrededores (es también significativa la participación de este arquitecto en la tasación de retablo mayor de la parroquia de San Torcuato en Abadiño en 1698). En el retablo de Betoño (1708), el más evolucionado de todos, vuelve al cuerpo único aunque en esta ocasión siguiendo una traza de Fernando de la Peña, conocido y renovador arquitecto cántabro, con amplia producción en Burgos.



Betoño. Parroquia de San Esteban. Retablo mayor. Antonio de Alvarado (1708).

Aprendiz de Alvarado fue Juan de Helguero, del taller de Limpias, quien junto a su hermano Pedro de Helguero forman equipo en varias intervenciones en Alava, Vizcaya, La Rioja y Cantabria. Tres conjuntos permiten definir su producción, los laterales de la Inmaculada y San José de Villabuena (1692), el mayor del convento de Santa Clara de Bilbao (1697, desaparecido) y el mayor de la parroquia de la Natividad de Gamarra Menor (1701, sólo Pedro). En todos ellos se utilizó la salomónica y una densa decoración e incluso en el convento bilbaíno se sabe que eran "de cinco vueltas repartiéndolas al modo nuevo de suerte que en cuanto a las alturas las vueltas no se han de repartir como trae la Binola, y han de ser con disminución". Destaca sobremanera la utilización de Vignola como fuente de autoridad en el uso de la salomónica, al remitirse al dibujo y la explicación que se ofrece en su tratado.

Jerónimo de la Revilla, vecino de Pedreña y miembro destacado del taller de Cudeyo será el continuador de los modelos desarrollados por Antonio Alvarado, a través de sus numerosas intervenciones en la Ribera alavesa, La Rioja, Burgos y su tierra natal a donde se desplazaba continuamente. La documentación le denomina maestro de "ensamblaje y de retablos", "maestro arquitecto" y "maestro de hacer retablos" y su categoría queda avalada por hechos como el sucedido en Antezana de la Ribera con ocasión del remate de su retablo mayor en 1703, donde se le contrata sin remate previo por ser "maestro de todo crédito y aprobación en dicho arte". Conocemos su capacidad para dibujar trazas pues suyas fueron las de los retablos que ejecutó y las que emplearon otros maestros como el destacado Francisco de la Cueva (Pancorbo, retablo de Nuestra Señora de la Esperanza, 1689) o Diego Lombera (Zarratón, 1699). En Alava se encarga de los retablos mayores de la ermita de La Corzanilla (Berantevilla, 1691), Antezana de la Ribera (1703), Manzanos (c. 1710) y Berantevilla (1715), y aunque también consigue el remate del retablo mayor de Rivabellosa (1730), su muerte le impidió llevar a cabo la obra. También llevó a cabo algunos retablos laterales en Peñacerrada, Antezana de la Ribera, Subijana de Morillas, Morillas y La Puebla de Arganzón

(1699), donde lleva a cabo los de la Inmaculada y San Bartolomé, obras de gran calidad. En Cantabria construyó los retablos mayores de las parroquias de Rubayo (1692), Setién (1708) y Gajano (1723). Sus obras siguen el modelo churrigueresco de un solo cuerpo dividido en tres calles, por cuatro o seis salomónicas, frisos con ménsulas salientes, y ático semicircular o con aletones. Emplea siempre la salomónica de seis espiras, a veces doble, rodeada por tallos, hojas y racimos de vid e incluso en La Puebla de Arganzón aparecen pequeños pajarrillos picoteando las uvas. La decoración se hace más estilizada y dinámica con tendencia a perder paulatinamente el volumen y la carnosidad y destacan las fastuosas cartelas de hojas rizadas que coronan la calle principal y el ático. En el retablo mayor de la Asunción de Berantevilla el monumental templo condicionó la hechura de un retablo de dos cuerpos. En sus últimas obras fechadas en los años veinte empieza a incorporar la columna con el tercio superior estriado y los dos inferiores tallados con motivos vegetales. Revilla es uno de los introductores del retablo churrigueresco en el sur de Alava y protagonista de la renovación del modelo en esas tierras.

En la zona de Orduña uno de los más destacados va a ser Felipe del Castillo, importante arquitecto todavía no suficientemente valorado y en el entorno de retablistas tan destacados como Policarpo de la Nestosa o Fernando de la Peña a través de Lorenzo Vélez de Bayrejo. Aunque su producción conocida es escasa, avalan su categoría la traza que dibuja para el retablo del convento de dominicas de San Juan Bautista en Quejana (1694) y sus tasaciones en retablos significativos como los mayores de las parroquias de la Asunción de Respaldiza (1689), San Pedro de Vitoria ((1691) y San Sebastián de Soreasu en Azpeitia (1692), entrando en contacto con arquitectos como Francisco Martínez de Arce, José López de Frías, y Juan de Apaeztegui y Martín de Olaizola respectivamente. Iniciado profesionalmente en Burgos, donde hace el retablo de Arlanzón se traslada a Orduña en 1688 para contratar el mayor y los colaterales del colegio de jesuitas de Orduña (hoy parroquia de la Sagrada Familia). El modelo pudo ser entregado por los propios jesuitas pues las similitudes con el esquema pionero ejecutado por José Fernández en la Clerecía de Salamanca son enormes. El monumental conjunto de Orduña presenta planta recta, un alto banco, y cuerpo único cerrado por ático semicircular. Utiliza columnas salomónicas de orden gigante con racimos de uvas de gran resalte, machones en el ático, grandes mensulones de hojarasca y grandes cartelas de hojas rizadas. Este mismo tipo de decoración fue utilizada en las yeserías que el maestro diseñó para el convento de San Francisco de Vitoria (1689). En el retablo de Quejana, llevado a cabo por Martín de Echeverría y Jorge de Budar, Felipe del Castillo siguió fiel a los conjuntos rematados en cascarón que había visto hacer en sus inicios burgaleses. El retablo de los Santos Juanes de Bilbao (1683) debió ser trazado por Juan de Echevarría (quién se encargaba de algunos laterales) pero está muy cercano a las fórmulas de Felipe del Castillo. Otros cántabros que trabajan en Vizcaya durante este período son Miguel de Villanueva, Domingo de Suano Quintana y Agustín de Quintana. El primero con obra documentada en Gecho, Lequeitio, Durango, Güeñes y Ceanuri entre 1712 y 1728 y el equipo formado por los otros dos en Bériz, Meñaca y Durango entre 1735 y 1742. También a Pedro de la Viesca (Liendo) le encontramos construyendo el retablo de la Piedad en Molinar (1717) y el mayor de la parroquia de San Vicente en Güeñes (1723).

Aunque con una presencia lógicamente más reducida que en Alava o Vizcaya, también Guipúzcoa acoge durante esta fase de la retablística barroca a maestros cántabros como Pedro de Quintana arquitecto y entallador de Isla con probables lazos familiares con los citados arquitectos de Isla, Domingo de Soano Quintana y Agustín de Quintana. A pesar de su escasa actividad conocida, una de sus obras, el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Legazpia (1713) sirve para asignarle un papel importante en la retablística del momento.

Además debió participar en la hechura del retablo del Rosario en la parroquia de la Asunción de Segura (1708), aunque sólo en la labor de talla “que toda la talla que aya de llevar...aya de ser avierta por Pedro de Quintana...”. De menor importancia son las modificaciones que hace en el retablo de la parroquia de Santa María de Ordicia (1720) modificando la estructura de Bernabé Cordero para adaptarla a los nuevos tiempos, ha desaparecido un colateral del Rosario en Garín (1727) y también participó en el retablo mayor de Araoz. El de Legazpia en un gran retablo de dos cuerpos y ático semicircular, que se divide en tres calles por columnas salomónicas y estípites que apean en grandes ménsulas con cabezas en su base. Pero lo más destacado es el inusual protagonismo del estípite que flanquea el cuerpo central y algunas de las hornacinas, y las monumentales cartelas de rizada decoración.

EL TALLER DE VIANA-CABREDO Y SU INFLUENCIA EN EL SUDESTE ALAVÉS

Siguiendo la fecunda estela que el taller de Viana-Cabredo había tenido en la primera mitad del siglo, varios arquitectos de la zona van a seguir desarrollando su actividad en el último tercio del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. Sus talleres se encuentran en Santa Cruz de Campezo, Marañón, Viana, Lanciego o incluso la propia Vitoria, pero en todos los casos se siguen los esquemas desarrollados por retablistas como José López de Frías desde Viana. José López de Frías “maestro arquitecto y escultor de crédito y experiencia” y vecino de Viana, es un personaje clave en la retablística de los últimos años del siglo XVII y el primer tercio del XVIII. Sus monumentales retablos churriguerescos se caracterizan por la profusión decorativa que llega a ocultar las estructuras. Detrás de esta decoración dinámica y fastuosa hay que ver la influencia del arquitecto navarro Francisco Gurrea. La primera parroquia que en la ciudad de Vitoria decidió dar un salto adelante y adaptarse a las nuevas fórmulas fue la de San Pedro cuando en 1685 encarga la hechura de un nuevo retablo mayor. De la parte fundamental del mismo se ocuparon José López de Frías como maestro arquitecto y el escultor Francisco Jiménez. Su desaparición no debe ocultar la importancia de este conjunto en la incorporación de los modelos madrileños y la puesta al día de la ciudad en la nuevas tipologías de la retablística barroca y sin duda la presencia de José López de Frías contribuyó decisivamente a ello. Se trató de un buen exponente de retablo churrigueresco, con columnas salomónicas y una exuberante profusión decorativa, que el maestro conoció a través de obras navarras.

Sus intervenciones más representativas son los retablos de las parroquias de San Andrés en Virgala Mayor (1714, con Juan Pascual de Oraá), San Pedro en Treviño (1720), Nuestra Señora de los Desamparados en Vitoria (1734, con traza de Juan Bautista Jaúregui y procedente de Galarreta) y la traza que hizo para el retablo mayor de la de Nuestra Señora del Rosario en Rivabellosa (1732). Además cuenta con obra en Marquínez y Arlucea. Sobresale el retablo de Treviño, monumental máquina de un solo cuerpo rematado en cascarón, columnas salomónicas “acogolladas”, minuciosa y rizada decoración y una planta movida con planos cóncavos muy cercanos a esquemas borrominescos. El de los Desamparados es un retablo de dos cuerpos con pequeñas columnas salomónicas. La incorporación de estípites en el ático, la decoración incisa y nerviosa, las placas aveneradas, los pinjantes de frutos y los cogollos de gran resalte y estilizados que recorren toda la arquitectura, son exponentes de los nuevos elementos estructurales y decorativos que anticipan el retablo rococó. Se trata de una fina y variada labor de talla, basada en un follaje rizado mezclado con niños, ángeles, serafines, rostros con tocados y hojarasca que se despliega por toda la estructura incluídas las columnas. Para Rivabellosa dibujó una traza con dos opciones, decantándose los vecinos por la que llevaba las “salomónicas acogolladas” y ménsulas con niños enlazados en la talla.

Pedro de Arenalde con taller en Santa Cruz de Campezo siguió la estela de su padre Martín en los retablos de Gomecha (1676), Arrieta (1684), un lateral en Pangua (1686) Samiano (1694) o Gaceo (1700), donde siguió empleando la columna con el fuste ondulado. Sólo en Bujanda (1703) se puso al día ejecutando un retablo de un solo cuerpo con cuatro columnas salomónicas. De concepciones iniciales similares es Juan Pascual de Oraá, arquitecto vecino de Marañón quien en sus retablos se decanta por un único cuerpo, dividido en tres calles por columnas de fuste ondulado y en ocasiones salomónicas. Interviene entre otros muchos en los retablos mayores de Muergas (1690), Franco (1701), o el de la parroquia de San Andrés de Virgala Mayor (1714) y dará trazas para los de Atauri (1691) y Langarica (1708, muy transformado), además hará el desaparecido retablo mayor de San Pedro de Vitoria (1699). Únicamente en Muergas y Virgala utiliza la salomónica y en el último caso añade además una decoración a base de motivos naturalistas de talla rizada. También se ha documentado como suyo el retablo de Navaridas (1668), aunque las salomónicas fueron colocadas posteriormente y la fecha no parece corresponderse con la actividad de este arquitecto.

El retablo que hoy nos permite comprobar la irrupción de la estética churrigueresca en Vitoria es el de la parroquia de San Vicente (1701), realizado por el arquitecto Gregorio Larrar, el entallador Andrés de Maruri, que había colaborado en la obra de San Pedro, y el escultor Manuel Izquierdo, miembros del taller de Vitoria. La relación de los dos primeros con José López de Frias les permitió conocer las modas barroquizantes experimentadas con éxito por el taller de Viana-Cabredo y aplicarlas en sus obras. Pese al añadido de dos calles a finales del siglo XIX, la obra es fiel exponente del tipo de retablo nacido en Madrid a comienzos de la segunda mitad del siglo XVII. Se caracteriza por el dinamismo de su planta, la unidad estructural, la utilización de la columna salomónica y la profusa decoración de tipo naturalista y carnosa. Consta de banco desarrollado, un cuerpo de orden gigante y ático coronado por una placa de hojas rizadas. Se divide en tres calles por cuatro columnas salomónicas sobre ménsulas que invaden el banco. Una decoración densa carnosa y abultada, compuesta por hojas, frutos, roleos, racimos de vid y pajaritos, se despliega por columnas, placas y netos, aumentando la sensación de dinamismo. Antes de esta obra Gregorio Larrar había construido los retablos de la Natividad de Asteguieta (1692, hoy en Luna) con un solo cuerpo de columnas onduladas, el mayor de la parroquia de Estarrona (1693, desaparecido), un lateral en Trespuentes (1695) y el mayor de San Esteban de Lermanda (1699), éste ya con salomónicas y asimismo trazó un retablo para Salinas de Léniz. Su actividad continúa hasta los años treinta del siglo XVIII. Miembro también del taller de Vitoria es Juan Antonio Larrumbe que ejecuta retablos perfectamente acordes al esquema churrigueresco en Arcaya (1702), con escultura de Manuel Izquierdo, San Esteban (1715) y parte del de Franco (1715). También actúa en la basílica de San Martín de Loinaz en Beasain (c. 1716) haciendo la talla del retablo mayor y los colaterales.

Martín Ruiz de Luzuriaga es personaje que pone en contacto los artistas cántabros y los locales a través de su relación con Alvarado en los retablos de Betoño y Ascarza (1695), realizado bajo traza y condiciones del cántabro, y donde pese a la utilización de columnas de fuste ondulado, se ha optado por el cuerpo monumental único y grandes cartelas cactiformes en los remates de la calle central. Ruiz de Luzuriaga intervino también en el mayor de la parroquia de Arcaya (1699), junto a Juan Antonio Larrumbe, en laterales de Luzuriaga (1700), Oreitia (1706), Arbulo (1708), Gáceta (1716), Guevara (1717) y en el mayor de la ermita de San Vitor de Gauna (1720). Aunque en algunos como en Luzuriaga todavía utiliza la columna de fuste ondulado, en el resto se decanta ya por la salomónica. José de Echeverría, asentado en Santa Cruz de Campezo se relaciona también con maestros del taller de Vitoria como

Juan Antonio Larrumbe, y aunque su producción no es amplia, se adscribe claramente a la retablistica churrigueresca. Se le documenta la realización de dos importantes retablos mayores, los de las parroquias de San Martín de Manurga (1702) y Santa Eulalia de Ilárraza (1702), y otras intervenciones en Luzuriaga (1678), San Román de San Millán (1680) y Zumárraga (1708), además en su órbita puede estar el retablo de Ondátegui (1701), el de Santa Cruz de Campezo y los motivos decorativos del mayor de Azepeitia.

En la Rioja Alavesa los maestros que definen la retablistica del momento provienen de los talleres de Cabredo o Lanciego y sus obras miran hacia la órbita riojano-navarra. Destacan arquitectos como José Pérez de Viñaspre (con retablos en Leza, Labraza, Marquínez, Elvillar y Bernedo, y con obra en La Rioja y Navarra) o José de Mendieta, a quien se debe el espectacular retablo de Samaniego (1705) de dos cuerpos divididos en tres calles por salomónicas decoradas con tallos y hojas, y una rica decoración que lo invade todo y probablemente también el de Moreda (1710) en ambos parece que interviene como escultor Francisco del Ribero. Llama la atención el retablo mayor de la parroquia de San Juan de Laguardia (1694) por la existencia de una rica "jardinera" sobre la que asienta un esbelto banco y un sólo cuerpo de salomónicas gigantes. Francisco Jiménez fue el escultor de las imágenes, pero desconocemos el arquitecto que o bien se trata de alguno procedente de Navarra (Juan Bautista Suso o José López de Frias) o probablemente esté en la órbita del cántabro Francisco de la Cueva quien en sus muchas intervenciones en La Rioja utilizó frecuentemente este recurso.

LOS MAESTROS GUIPUZCOANOS Y VIZCAÍNOS

Como ya hemos visto el retablo churrigueresco nace en Vizcaya de la mano de Francisco Martínez de Arce, pero tempranamente surgen otros maestros que adoptan el modelo e incorporan la salomónica como elemento determinante del cambio. Junto a los cántabros ya citados, un buen número de arquitectos guipuzcoanos van a ser los protagonistas del momento, a veces con intervenciones esporádicas, otras con asentamientos definitivos en villas que se convierten en importantes talleres como Elorrio o Durango. Pero en paralelo estos mismos retablistas van a dejar su huella en su propia tierra con lo que se convierten en agentes del cambio en las dos provincias. Lógicamente también los vizcaínos tienen una presencia contrastada en importantes focos como Bilbao, pero vemos languidecer otros que sobresalían en la fase anterior como el de Forua. A las primeras obras churriguerescas en Guipúzcoa realizadas por Juan de Apaeztegui y Martín de Olaizola, se van a unir otras muchas acompañadas por una gran cantidad de nombres de arquitectos. No obstante son pocos los que sobresalen ya sea por el número de retablos realizados o por la calidad de los mismos. Como hemos señalado muchos de ellos trabajan en Vizcaya: Andrés de Lecumberri, Francisco de Beitia, Mateo de Azpiazu, Martín de Zaldúa, Martín de Olaizola o Martín de Echevarría. Otros arquitectos guipuzcoanos son Francisco de Igartua, Tomás de Ordozgoiti, Domingo de Aldanondo o Martín Antonio de Alliri.

En los comienzos de la retablistica churrigueresca en Vizcaya encontramos una serie de retablos que sirven para determinar el cambio. Así a Domingo de Ascorbebeitia, vecindado en Durango, se debe la primera obra conservada en Vizcaya con salomónicas, el retablo de San Miguel (1678) en la parroquia de Santa María de Uribarri de Durango. Pero también llevó a cabo un colateral en Ubide, el de la ermita de San Antonio de Igorre (1687) y el retablo mayor de la parroquia de San Torcuato en Abadiño (1690, realizado junto a Juan de Olea; desaparecido), que fue tasado en 1698 por arquitectos de la talla de Juan de Iturriza, Martín de

Olaizola y el cántabro Francisco de la Cueva. También es interesante citar el temprano retablo de salomónicas, densa decoración y ménsulas de hoja canesca de la ermita de Udiarra en Miravalles (1680) realizado con traza del cántabro Juan Alonso de Viadero. Por las mismas fechas se debieron llevar a cabo los retablos mayores de las parroquias de San Esteban de Irazagorria en Gordejuela (c. 1680) y San Pedro de Lumo en Guernica (c.1680) con cartelas y cogollos.

Mateo de Azpiazu vecino de Azcoitia puede ser considerado uno de los arquitectos protagonistas del cambio de la retabística guipuzcoana en torno a 1683, pues como ya vimos al referirnos a dos retablos laterales de Deva realizados por Azpiazu y Pedro Alloydiz, en esa temprana fecha ya emplea la salomónica. Años más tarde realiza el de San Pedro en la parroquia de Santa María de Gaviria (1698, hoy transformado), en el que se dispone que “las columnas se aian de travajar a lo salomónico”. En las parroquias de San Juan Bautista de Murélagá (1704, desaparecido) y Olaverria (1722) se encargó de sendos retablos del Rosario, y también lo hizo en los jesuitas de Vergara. Si comparamos los retablos hechos en Deva con el que Azpiazu realiza en Olaverria, podemos ver el desarrollo del retablo churrigueresco a partir de cambios en la salomónica y en la decoración que empieza siendo densa y engrosada y termina minuciosa y rizada.

Un destacado grupo de arquitectos, frecuentemente relacionados entre ellos, bien a través de la realización conjunta de alguna obra, o el empleo de sus trazas, van a cobrar protagonismo en Vizcaya y Guipúzcoa. Se trata de Martín de Zaldúa vecino de Vergara, Martín de Olaizola vecino de Azpeitia pero afincado en Elorrio, y José de Eguzquiza vecino de Bilbao durante algún tiempo. Martín de Zaldúa más que un maestro de retablos al uso, es sobre todo un arquitecto y tracista, y su alta capacitación se confirma por el cargo de director de la obras de la Basílica de Loyola que alcanzó en 1693 y por otras obras importantes realizadas en piedra como su participación en la portada de la iglesia del convento de la Encarnación en Bilbao (1690). Como retablista dará las trazas para los mayores de los conventos de la Merced (1687, desaparecido) y la Concepción de Abando (1688, desaparecido), ambos en Bilbao y los de las parroquias de la Magdalena en Arrigorriaga (1692) y San Juan evangelista en Berriz (1695) llevados a cabo por José de Eguzquiza y Martín de Olaizola respectivamente. En la iglesia de la Concepción se encontraba el primer retablo cascarón de Vizcaya, en Arrigorriaga monumentales salomónicas muy salientes dan paso a un ático con machones y sus tres calles se coronan con grandes tarjetas, y en Berriz, Zaldúa diseña un conjunto de dos cuerpos con salomónicas, cascarón de cierre, ménsulas y abundante decoración donde destaca la tarjeta de hojas retorcidas.

El guipuzcoano Martín de Olaizola tras los iniciales trabajos en su tierra, fijará el taller en Elorrio y desde allí llevará a cabo su actividad en Bilbao, Berriz o Lujua. Es uno de los introductores del retablo churrigueresco en Guipúzcoa y seguidor de la obra de Martín de Zaldúa en Vizcaya. Ya señalamos sus colaboraciones con Juan de Apaetzegui en los retablos mayores de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia (1684), Aizarna (1685) y Cestona (1686), el primero de dos cuerpos con columnas de estrías onduladas, grandes cartelas y cascarón, pero los otros dos ya con salomónicas. En Aizarna nos encontramos con uno de los primeros ejemplos guipuzcoanos de retablo churrigueresco con un marcado protagonismo de su calle central que acoge un magnífico y profundo camarín para la Virgen y un follaje dinámico esparcido por todo el conjunto y que adquiere relevancia en sus grandes tarjetas. En Vizcaya se encuentra al menos desde 1695, cuando siguiendo la traza de Martín de Zaldúa se encarga del retablo de Berriz ya citado. Posteriormente y bajo sus propias trazas construyó el retablo de la parroquia de San Pedro de Lujua (1706). También realizó trazas para los reta-

blos de la Purísima Concepción y el convento de Santa Ana en Elorrio, dos colaterales en Bériz, otros en la parroquia de San Pedro de Barrinaga de Marquina (c.1709 realizados por Pedro Larrina) y el mayor de la parroquia de los Santos Juanes de Ibeni (1708, construido por José de Alcorta y trasladado posiblemente a la parroquia de Santa María de Yurre). El monumental y dinámico retablo de Lujua presenta un solo cuerpo, rematado en ático semicircular y separado en calles por cuatro salomónicas con vides, pámpanos y pájaros, que la documentación precisaba debían tener la “repartición de la nueva moda con sus emparrados, racimos y pájaros picando” y con buen género de talla “como al presente se práctica”. Efectivamente, por toda la estructura se despliega una decoración naturalista y rizada que incluye tarjetas a modo de espejos.

Desconocemos documentalmente la existencia de relaciones profesionales entre Martín de Olaizola y José de Egusquiza, pero en 1706, este último actuaba como testigo en el contrato que Olaizola firmaba en Lujua. En cualquier caso Egusquiza se convierte en otro de los protagonistas de la retabística de finales del siglo XVII a través de sus trabajos en Arrigorriaga, Bilbao, Güeñes o Ispaster. El mayor de Arrigorriaga (1692) lo hizo bajo traza de Zaldua, se encargó de dos laterales para la parroquia de los Santos Juanes de Bilbao (1694 y 1696) y otros dos para la de Santa María de Güeñes (1699 y 1703), pero su obra más significativa fue el retablo mayor de la parroquia de San Miguel en Ispaster (1696). Es un conjunto monumental de planta ochavada y cierre en cascarón, que para conseguir alcanzar la altura del presbiterio utiliza un doble banco, grandes ménsulas, salomónicas de seis espiras y amplio friso. Las grandes tarjetas de talla estilizada, marcan la pauta para el resto de la decoración donde también aparecen cogollos y tarjetillas.

A la muerte de Olaizola su taller material y la continuación de alguna de sus obras pasaron a manos del vecino de Cestona pero asentado en Elorrio José de Alcorta. Su adscripción a la retabística churrigueresca es evidente y así se aprecia en sus mejores obras conservadas como los retablos mayores de la ermita de San Antolín en Abadiño (1703), del convento de carmelitas de Larrea en Amorebieta (1706) y de la parroquia de Santa María de Yurre (1708, que procede seguramente de los Santos Juanes de Bilbao). Han desaparecido dos retablos laterales trazados por Olaizola, que Alcorta hizo para la parroquia de San Juan de Bériz (1710) y también el que pudo ser su obra más significativa, el retablo mayor de la parroquia de la Concepción de Elorrio (1719) trazado por Alberto Churriguera, en el que sabemos estuvo ocupado nueve años. Lo hecho por Alcorta fue transformado por completo en 1754 con traza de Diego Martínez de Arce. Pero en cualquier caso la presencia de uno de los churrigueros en Elorrio ha de ser valorada significativamente y ha de ser puesta en relación con la de su hermano Joaquín en Loyola en 1720. El empleo de la salomónicas con vides, la decoración vegetal minuciosa pero no tan densa como en retablos anteriores, y en, el caso del convento de Larrea, panoplias con objetos litúrgicos son los elementos característicos de su obra.

En la zona de Orduña y sus aldeas interviene otra maestro guipuzcoano, Martín de Echeverría vecino de Segura, a quién ya vimos en Quejana (1694), siguiendo una traza del cántabro Felipe del Castillo. Se encargó también de los retablos de Lendoño de Arriba (1702), siguiendo el esquema de los jesuitas de Orduña, dos colaterales para el Santuario de la Antigua en Orduña (1704, trazados por Jorge Budar), el mayor y los colaterales de Salmantón (1712) y el de la Asunción de Luyando (1724). Fiel exponente de la retabística del momento, no ofrece novedades significativas en sus trabajos y en la mayoría de los casos siguió trazas ajenas. En relación con él se encuentra Jorge de Budar, a quien la documentación califica de montañés, aunque también de “nación flamenca”. Su amplia producción se despliega por

Alava, Burgos y La Rioja, repitiendo el típico esquema de retablo de un cuerpo con salomónicas y remate semicircular ya descrito. Junto a sus intervenciones en el retablo del convento de Quejana (1694) y las trazas de dos colaterales en el Santuario de la Antigua de Orduña (1704), sobresalen los mayores de dos parroquias del Condado de Treviño, las de San Miguel en Taravero (1703) y San Ciprián y Santa Justina en Busto (1706) y el de Nuestra Señora del Rosario en la parroquia de San Cornelio y San Cipriano de Comunción (1713). Obra destacada, de la que sólo conservamos fotografías antiguas, fue el retablo de las Agustinas Recoletas de Miranda de Ebro (1707), típico del esquema churrigueresco y con un gran cuadro que ocupaba la calle central. El condicionado del retablo de Taravero nos ilustra acerca de los cambios que en fechas tan tardías todavía se estaban produciendo en algunas zonas, pues aún se solicitaba que las cuatro columnas fueran machihembradas, aunque finalmente fueron sustituidas por salomónicas.

LA INFLUENCIANAVARRA

También maestros navarros acudieron a tierras alavesas y guipuzcoanas en el primer tercio del siglo XVIII. Al taller de Estella pertenecen Juan Angel Nagusia y Juan Bautista Suso, importantes maestros con densa producción. Juan Angel Nagusia es una de las personalidades más importantes de la retablistica navarra durante la primera mitad del siglo XVIII y cabeza del taller de Estella que cobra protagonismo en esas fechas en las que los grandes arquitectos tudelanos quedan en segundo término. Sorprende que personaje tan destacado a quién se define como “de los mejores del reino” se desplace hasta Alava para realizar varias obras, la primera junto al arquitecto Miguel de Mendieta, dos colaterales en el Santuario de Nuestra Señora del Toloño (1729, desaparecidos), y después los retablos mayores de las parroquias de San Andrés de Erenchun (1730, transformado) y Villanueva de la Oca (1730). Juan Bautista Suso formado en Viana, su ciudad natal, al lado de Bernardo Elcaraeta, ejecutó monumentales retablos en Lodosa e Iturmendi, y fue la intervención en esta parroquia, la que le abrió las puertas de Oñate. Primero para trabajar en los motivos decorativos de la portada y después para ejecutar el retablo mayor de la parroquia de San Miguel (1714). Se trata de un rico conjunto de dos cuerpos, divididos en tres calles por pares de columnas salomónicas, y ático. La minuciosa talla que se despliega por la estructura presenta como característica particular la presencia de cabecitas de angelito y niños que aparecen por las ménsulas, cajas y tambanillos inundando el conjunto.

El retablo mayor y los dos colaterales del convento de Santa Ana de Lazcano (1716), de monjas bernardas, fueron ejecutados por Fermín Larrainzar, maestro de carpintería, ensamblaje y arquitectura de Pamplona, que llegó a ser veedor del obispado de Pamplona y que contó en ocasiones con Francisco Jiménez para la labor de escultura. Este artífice con gran densidad de obra en Navarra, hizo en los retablos de Lazcano unos conjuntos retardatarios por el uso de la columna estriada y ondulada, quizá por una pretendida búsqueda del clasicismo, pero a la vez novedosos por la utilización de la “jardinera”. En efecto, sobre el soto-banco asienta una media caña repleta de ornato, utilizada en La Rioja y Navarra en fechas precedentes, pero sin repercusión evidente en Guipúzcoa, que Larrainzar pudo ver en la obras del tudelano José de San Juan como el retablo de la parroquia de San Miguel de Carcar. Sus tres calles y su ático semicircular están repletos de una decoración recargada a base de colgantes, tarjetas, querubines y espejos.

La importante figura del tracista carmelita navarro Fray Marcos de Santa Teresa deja su huella en la retablistica del País Vasco pues tras profesar en Salamanca, vivió en diversos

conventos de Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra. Su importante labor arquitectónica no se corresponde, al menos hasta hoy, con una similar en la retablistica. De hecho sólo se le documentan unos retablos colaterales en el convento de benedictinos de Lazcano (1754, antes convento de carmelitas descalzos) y se le atribuyen el mayor y colaterales del convento de carmelitas de Marquina (1732), los de los carmelitas de Corella y el mayor de la parroquia de San Andrés en Echevarría (1734) obra de los arquitectos Miguel y José de Llergui y José de Suso. La novedad de estas obras radica en el empleo de la columna abalaustrada o bulbosa y en una decoración vegetal minuciosa que tiende a la geometrización. Aunque en Echevarría se utilizan columnas lisas con tallos vegetales y cabecitas de querubín.

2.2. La escultura de los retablos churriguerescos. Entre la continuidad y el cambio

Como ocurría en la primera fase de la retablistica, también ahora asistimos al dominio de la escultura frente a la pintura en la gran mayoría de los retablos del País Vasco. Pero a su vez la escultura de estos momentos va a ceder ante la importancia que adquieren la arquitectura y la decoración quedando el escultor relegado a un papel secundario. Normalmente, y al contrario de lo que ocurría en la primera fase, es el arquitecto y entallador el que contrata la obra y encarga al escultor la realización de las imágenes, e incluso es el propio arquitecto el que lleva a cabo esta labor. En consecuencia el espacio para el bulto y el relieve se va reduciendo de forma paulatina, pero no sólo por cuestiones estructurales, sino también por otras relacionadas con aspectos devocionales, pues más que ciclos narrativos se demandan ahora imágenes concretas con las que el fiel se pueda fácilmente identificar. Los evidentes cambios que se operan en las estructuras de los retablos y el tipo de piedad popular del momento que prefiere devociones concretas y creíbles determinaron el tipo de esculturas que acogen estas máquinas barrocas. Se trata de imágenes exentas a las que sólo ocasionalmente acompañan relieves narrativos exponiendo sus vidas. No eran ya necesarios muchos episodios, la imagen con su atributo iconográfico era suficiente para el fiel que veía en estos santos piadosos que no habían luchado con dragones, ni soportado martirios increíbles, el modelo y ejemplo de vida cristiana a imitar. El resultado es que nos vamos a encontrar con retablos que presentan, como norma general, las imágenes del titular, otros dos santos en las calles laterales y el grupo del Calvario en el ático. A este reducido número de bultos, se añaden en ocasiones dos relieves que ocupan el banco o se sitúan sobre las imágenes de las calles laterales, aunque la tendencia es la casi desaparición de los mismos. En el citado manuscrito de Villaveta se hace referencia a este aspecto pues dice que "en Madrid es lo que se estila en estos tiempos que en lugar de historias se ponen frisos...".

Se puede afirmar que durante estos años asistimos al momento de mayor decadencia de la escultura en el País Vasco, pues aunque iniciada en la fase anterior es ahora cuando las diferencias de calidad entre los escultores de este momento y los de épocas anteriores como el siglo XVI o posteriores como los que van a surgir a partir de 1730, va a ser manifiesta. Además esto contrasta con los magníficos conjuntos en los que se sitúan. En cualquier caso hay tallas sobresalientes, algunas, aunque escasas, venidas de los centros cortesanos y en relación con patronos afincados en Madrid o para ornar el retablo de un convento. Los escultores locales proceden en su mayor parte de tres talleres, los cántabros de Siete Villas y Limpias y el de Viana-Cabredo. Lógicamente contamos también con escultores bilbaínos, alaveses y guipuzcoanos pero su aportación es escasa a la luz de lo que hasta ahora conocemos.

Estilísticamente se trata de imágenes que todavía siguen los modelos castellanos, principalmente de Gregorio Fernández, como ya vimos antes, aunque poco a poco se van a ir introduciendo un mayor dinamismo, unos pliegues más minuciosos y menos aristados y actitudes más declamatorias. La puesta al día parece que también se debe a la influencia castellana, y al menos en alguno de los escultores cántabros que intervienen en el País Vasco parece que está relacionada con el obrador de los Sierra, aunque también se ha apuntado alguna vinculación con los modelos del escultor Pedro Alonso de los Ríos a través de Fernando de la Peña y los escultores que colaboran con él. A los primeros bultos naturalistas con indumentarias de plegado quebrado, rostros de expresividad contenida y un suave movimiento, van a suceder otros que manteniendo el naturalismo de los rostros, acentúan el gesto y las actitudes, aumentan el movimiento tanto del personaje, que adopta composiciones más dinámicas, como de los paños que le cubren, y ofrecen unos pliegues de talla menos profunda donde las fuertes aristas van olvidándose. Recientemente se ha venido señalando la llegada a finales del siglo XVII de la huella de Bernini, pero este aspecto es todavía difícil de concretar.

También se hace difícil precisar ahora las fuentes gráficas que inspiraron a estos escultores, pero debemos pensar que el repertorio de grabados que fue útil hasta los años sesenta del siglo XVII, debió seguir siéndolo en fechas posteriores. De hecho los pocos relieves que existen así parece demostrarlo, aunque es más complejo precisarlo para los bultos. Junto a los citados repertorios se usaron ahora libros devocionales con alguna estampa que sirvió de modelo, aunque también ciertas imágenes, por su calidad artística o su éxito devocional también fueron imitadas y requeridas en los contratos. Asimismo hay que añadir la utilización de la obra de Rubens como modelo a imitar como se advierte en un sorprendente relieve del Descendimiento en el retablo mayor de Moreda basado en el conocido episodio pintado por el flamenco. O también el magnífico relieve de la Piedad del retablo mayor de Santa Cruz de Campezo que, en la frontera del siglo XVIII, sigue utilizando como modelo la obra de Miguel Ángel. Iconográficamente existen algunos cambios respecto a la fase anterior y quizá lo más llamativo sean las numerosas imágenes que se hacen de la Virgen del Rosario, la Virgen del Carmen, debido a las numerosas cofradías con estas titulaciones u otras como la de la Vera Cruz, que exige imágenes de Santa Elena, y que fueron fomentadas por las ordenes religiosas. La Virgen que sigue siendo la principal protagonista de los retablos, pero en su iconografía se produce otro cambio sugerente, la sustitución de la Inmaculada por la Asunción. Por lo demás junto al titular de la parroquia suelen aparecer los pilares de la iglesia, Pedro y Pablo, y cuando se trata de retablos conventuales son los santos de la orden los que ocupan las hornacinas. Así junto a los populares San Francisco, San Antonio y Santo Domingo, en el País Vasco abunda, lógicamente, la imagen de San Ignacio de Loyola. No faltan tampoco los santos sanadores y patronos, como San Sebastián, San Roque, Santiago o San Antón o la presencia constante de ángeles, principalmente el arcángel San Miguel. Los grandes ciclos de la Pasión casi desaparecen, pero cuando están presentes se sitúan en los dos relieves del banco.

LOS ESCULTORES CÁNTABROS

Los talleres cántabros van a protagonizar la escultura del período, sobre todo los de Siete Villas y Limpias. Al primero pertenecen Martín del Hoyo, Agustín de Suano y Francisco del Ribero aunque sólo de Suano tenemos una producción significativa. Martín del Hoyo, vecino de Isla, realiza casi toda su obra en Burgos, pero debemos destacar por su calidad las tallas de la Virgen y San José del retablo mayor de la parroquia de la Sagrada Familia de Orduña (1688, antiguo colegio de jesuitas) o las que hace, junto a Francisco de la Dehesa, para los retablos del convento de Santa Clara de Valmaseda (1687). También de Isla es Agustín de

Suano a quien vemos realizar innumerables bultos para retablos alaveses y riojanos. Son seguras sus intervenciones en Elburgo (1690), Antezana de la Ribera (1708), Gámiz (1709), Subijana de Alava (1713) y Betoño (1715) y creemos que le pertenecen, aunque también pueden estar en la órbita de Francisco Jiménez o Antonio Helguero, las imágenes de Armiñón y Añastro (1685). Dos relieves con el Nacimiento y la Epifanía bastante ingenuos y las tallas envaradas y estáticas de San Juan evangelista y Santiago ocupan el retablo de Betoño, pero mejores son las de Antezana de la Ribera sobre todo la Asunción que se envuelve en túnica de pliegues menudos. De Argoños parece ser que fue Francisco del Ribero, que realizó su aprendizaje de la mano del importante maestro cántabro Andrés de Monasterio a partir de 1680. En Alava ha dejado dos importantes muestras de su hacer en Samaniego (1711) y Moreda (1715) en tallas como la Asunción, San Juan o San José o los relieves de la Pasión de Samaniego y las sorprendentes escenas dedicadas a las mártires Nunilo y Alodia en Moreda, donde además aparecen otros dos relieves de la Pasión en el ático que nos remiten a Rubens.

Del foco de Limpias provienen Antonio Helguero, Francisco de la Dehesa Gargolla, Francisco Antonio de Rucoa Barredo y Francisco Palacio. Ya señalamos también a Francisco Martínez de Arce del que se supone su capacitación como escultor, aunque de ser suyas las imágenes de sus retablos observamos una gran variedad de estilos y baste comparar los dos bultos realizados en Bachicabo, de gran calidad aunque siguiendo aún la herencia de Gregorio Fernández con lo mucho más pobre realizado en Respaldiza, como la Asunción. Antonio Helguero interviene en algunas imágenes de colaterales en Villabuena (1692) y Samaniego (1693) pero van a ser Francisco de la Dehesa y Francisco Antonio de Rucoa quienes ofrezcan una mayor calidad en sus obras. El primero hacía las imágenes del retablo del convento de Santa Clara de Bilbao (1697, desaparecido), su homónimo en Valmaseda junto a Martín del Hoyo (1687) y después junto a Rucoa las del mayor y colaterales de Betoño (1708). Es probable que ambos colaboraran en el de Trespuentes (1708) y en otras obras en Echavari-Viña y Subijana de Alava, aunque la documentación sólo aporta el nombre de Rucoa. En Betoño y Trespuentes la escultura en bulto y los relieves alcanzan grandes cotas de calidad por su dinamismo, esquema compositivo y actitud declamatoria. La comparación con las imágenes del retablo de Santa Cruz de Campezo, permiten acercar esta obra a estos escultores de Limpias. El último de los escultores del taller que vamos a señalar es Francisco Palacio con intervenciones en Gamarra Menor, Echavari-Viña, Huetto Arriba y sobre todo en el retablo mayor de Berantevilla donde a partir de 1718 talló cinco imágenes y el grupo de la Asunción. Esta pieza de gran calidad, aparece sentada sobre trono de nubes, presenta un esquema dinámico con los brazos abiertos en actitud teatral y la túnica se dobla con pliegues redondeados.

Aunque el número de escultores cántabros que trabajan en el País Vasco es mucho más numeroso, queremos terminar con Juan Antonio Ontañón, vecino de Castillo, pero asentado en Vergara, desde donde en la década de los años treinta del siglo XVIII realizó tallas en Alava (convento de Santa Cruz de Vitoria), Vizcaya (parroquias de Lequeitio, Amoroto, Elorrio y Arratzu) y Guipúzcoa (Vergara, Placencia y Elgoibar). Son buenas imágenes el Santo Domingo de Vitoria, el San Bartolomé de Elgoibar o las que hizo en Elorrio (aunque hay otras en el mismo retablo que son de Juan de Munar). Su obra se decanta ya hacia formulaciones más académicas y menos barroquizantes, acordes a la época en la que le tocó vivir.

LA CONTINUIDAD DEL TALLER DE VIANA-CABREDO: FRANCISCO JIMÉNEZ

El prolífico taller de Viana-Cabredo que había dado grandes frutos a la imaginería del País Vasco desde el último tercio del siglo XVI y que durante los dos primeros tercios del si-

glo XVII había contado con escultores de la talla de Juan Bazcardo, Diego Jiménez el joven, o Bernardo Elcaraeta, va a tener en Francisco Jiménez el último de sus eslabones. Su fecunda producción se extiende desde 1675 hasta 1712 y en estos casi cuarenta años, teniendo como base de operaciones la villa de Viana, hará imágenes para un gran número de localidades alavesas, principalmente del cuadrante suroriental, llegando incluso a intervenir en la propia Vitoria en el renovador retablo mayor de la parroquia de San Pedro. Hijo de Diego Jiménez el joven y nieto de Juan Bazcardo, su formación se llevó a cabo en el taller paterno y en las fórmulas fijadas por el taller desde la primera mitad del siglo. Su probable paso por Valladolid no debió renovar demasiado sus conceptos sobre la imagen, sin embargo sus esculturas son características y fáciles de distinguir. Trabajó para los más importantes arquitectos del momento como Martín de Arenalde, José Pérez de Viñaspre, José López de Frias, Juan Pascual de Oraá, Pedro Arenalde, Antonio Alvarado, José de Echeverría o Martín Ruiz de Luzuriaga y sus imágenes llenaron innumerables retablos. Al lado de su padre y de Bernardo Elcaraeta debió iniciar su andadura profesional en el retablo de Elciego (1669), para después hacer bultos y relieves para los mayores de San Román de San Millán (1679), Bernedo (1684), Vitoria (1685, parroquia de San Pedro), Muergas (1690), Elburgo (sólo el San Pedro, 1697), Bujanda (1703), Ilárza (1704) y Adana (1708), e innumerables colaterales de Salvatierra, Yécora, Leza, Elvillar, Añua, San Román de Campezo, Bernedo, Fuidio, Villaverde, Muergas, Apellániz y Arbulo. Destacan tallas como los Santos Cristos de Yécora y Leza, el San Román de San Román de San Millán, la Santa Catalina de Añua, el San Pedro de Elburgo, el San Antón de Arbulo, el Ecce Homo de Bernedo o el San Juan de Laguardia. Son imágenes algo rígidas, de claro recuerdo de Gregorio Fernández en composiciones, tipos e indumentarias aunque con más dinamismo, unos pliegues más suavizados y rostros menos individualizados.

El alavés Manuel Izquierdo, con taller en Vitoria, está bien relacionado con los artistas de Viana-Cabredo y continúa en sus obras los mismos esquemas. Su obra más destacada son las imágenes y relieves del retablo mayor de la parroquia de San Vicente de Vitoria (1701). Esculturas dinámicas, de brazos abiertos y en actitudes teatrales que responden a los esquemas del barroco del movimiento siempre dentro de los esquemas del realismo y naturalismo. Su ejecución es correcta y choca con los dos pequeños relieves alusivos a San Vicente del banco del retablo, resueltos con escaso acierto. También podemos reseñar un gran relieve de la Natividad de la Virgen de gran ingenuidad y sin profundidad que preside el retablo de Arcaya (1702).

LOS TALLERES GUIPUZCOANOS Y VIZCAÍNOS

Varios escultores guipuzcoanos dejaron huella en su tierra y en Vizcaya, siguiendo las recetas ya reseñadas y sin novedad alguna. Es el caso de Martín de Allanegui de Tolosa, con obra en el retablo mayor de Cestona (1685), la compañía formada por Jacobo de Ayesta de Vergara y Rafael Larralde con intervenciones en obras conventuales como el retablo mayor del colegio de jesuitas de Vergara (1692), o el del convento de San Francisco de Mondragón (1695) y el vecino de Tolosa Francisco Barrenechea que se encargó de las esculturas del retablo de San Pedro en la parroquia de Santa María de Lequeitio (1692). Tras el cambio de siglo nos encontramos quizá con un escultor de mayor valía a la luz de sus obras, por lo general tallas exentas algunas de las cuales son pasos procesionales. Se trata de Felipe de Arizmendi que trabaja en San Sebastián para las parroquias de San Vicente y Santa María realizando un relieve de ánimas y un yacente respectivamente y un Ecce Homo para ambas. También actúa en Elgoibar, Placencia y en el retablo mayor de Olaverriá donde talla la imagen de

San Juan (1725). Para terminar citaremos a Juan Asensio de Ceberio, vecino de Isasondo a quien corresponde un San Bartolomé desaparecido para la basílica de la misma advocación de Ordicia (1736), que debía hacer a "imitacion del modelo que tiene echo dicho Juan Asensio, y a proporción del nicho en que se ha de colocar con su serpiente a los pies, siendo los ojos del expresado bulto de christal".

Vizcaya cuenta junto a los cántabros, con un escultor de la tierra, Santiago Castaños, avencinado en Bilbao y también deudor de la estética de Gregorio Fernández, al menos en detalles como los paños aristados y los cabellos con mechones marcados (aunque sólo como mera referencia recordemos que Juan Castaño, nieto del arquitecto vizcaíno Diego Basoco establecía contrato de aprendizaje con Fernández en 1626). Muchas de sus imágenes han desaparecido como las de los colaterales de Ceberio (1672), el mayor del convento de la Encarnación de Bilbao (1678), pero perviven las de varios laterales de la parroquia de los Santos Juanes de Bilbao (1683) que contienen tallas de Castaños y de otras épocas y el mayor de la parroquia de la Magdalena de Arrigorriaga (1692) con imágenes de los jesuitas San Ignacio y San Francisco Javier y de la titular, una obra de bella factura y original composición de la santa penitente. Uno de sus mejores trabajos es el mayor de Navarniz (c.1673) con relieves como la Anunciación muy similares a los realizados por Bernardo Elcaraeta.

Lógicamente son innumerables las tallas que pueblan los retablos de esta fase, y gran parte de ellas anónimas. Como mero ejemplo de la calidad de algunas de ellas queremos dejar constancia de las que cobija el retablo mayor de Legazpia (1713), el relieve de la Estigmatización de San Francisco del retablo de las Clarisas de Orduña (c. 1735) por su tratamiento pictórico y escenográfico y las de San Lorenzo, San Juan Bautista y Santa Teresa del retablo de Ondátegui (1701), enviadas desde Madrid por el hijo del pueblo, Juan Saenz de Buruaga, secretario real de Felipe V. Otras imágenes de Inmaculadas o Niños Jesús han sido atribuidas a maestros madrileños, andaluces y napolitanos.

3. EL RETABLO ROCOCO CORTESANO Y LA ESCULTURA DEL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII

La recuperación económica general, que había comenzado a manifestarse desde comienzos del siglo XVIII, la llegada de recursos foráneos, con frecuencia de indianos, o la presencia de numerosos vascos en la Corte, que contribuyeron a la llegada a estas tierras de arquitectos y escultores de primera fila, pueden ser algunas de las razones que den como resultado uno de los períodos más esplendorosos para las artes de la madera en el País Vasco. Entre 1739 y 1770 el retablo rococó y la imaginería que contiene alcanzan unas altas cotas de calidad sólo comparables en este territorio con las conseguidas en el último tercio del siglo XVI de la mano de Juan de Anchieta. Esto se debe a la acusada influencia cortesana que tiene lugar gracias a la llegada de trazas, pero sobre todo por la presencia, sin precedentes, de maestros venidos de Madrid o que han desarrollado su formación en esta ciudad al amparo de las obras de los Sitios Reales primero y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando después. Entre estos maestros se encuentran también vascos que tras su actividad profesional en la corte vuelven a su tierra a desarrollar su labor. También siguen existiendo los obradores familiares, con una estructura gremial y un aprendizaje en los talleres locales, pero incluso en estos casos la calidad de las obras se ha elevado. Lo señalado se ajusta perfectamente a la arquitectura y decoración de los retablos, pero también se puede aplicar a la imagen debido a que fueron estos arquitectos los encargados, en muchas ocasiones, de traer con ellos escultores también cortesanos que aumentaron el nivel de las tallas y relieves.

No es de extrañar por tanto que se acerquen hasta el País Vasco algunos escultores de la talla de Luis Salvador Carmona o Juan Pascual de Mena.

3.1. El retablo rococó

Aunque con algunos años de diferencia respecto a la Corte, el retablo rococó llega relativamente temprano al País Vasco y además de la mano de Miguel de Irazusta, un guipuzcoano que residía y trabajaba en Madrid. En 1736 este daba la traza para el retablo mayor de la parroquia de Santa Marina de Vergara, aunque hasta 1739 no se inicia la obra. Estas fechas, esta obra y este arquitecto suponen el inicio de la retablística rococó y la irrupción de un nuevo modelo, que con variantes seguirá siendo utilizado hasta 1770 aproximadamente. Aunque se ha señalado repetidas veces el elemento definidor de este nuevo modelo era la decoración y en concreto un motivo de gran predicamento en el momento como la rocalla, nuevas valoraciones van haciendo cada vez más hincapié en la propia estructura arquitectónica de los conjuntos que se nos manifiesta quizá como la más dinámica de la retablística barroca.

Este nuevo retablo tiene un origen cortesano y son evidentes sus relaciones con el barroco internacional, principalmente italiano y francés, pero también alemán. Existen algunas variantes respecto al modelo tipo que vamos a definir, pero en general se pueden concretar en dos, el retablo cascarón en hornacina con profunda planta cóncava a modo de escenario y el retablo de planta convexa y ático plano que aunque también preside algunas cabezas de templos se utiliza más frecuentemente en retablos laterales. El retablo cascarón o medio baldaquino como también se ha definido, tiene su origen remoto en los grandes nichales renacentistas, empezando por el de Bramante, pero serán las obras o diseños de los italianos Bernini, Borromini o Pozzo, los franceses Oppenordt y Lepautre o los retablos de Pedro de la Torre, Narciso Tomé y principalmente José Benito Churriguera los que conformen definitivamente este modelo. De Churriguera es el retablo de las Calatravas de Madrid (1720), paradigma del nuevo estilo aunque con precedentes en otras obras suyas anteriores (convento de la Merced o San Salvador de Leganés) o de otros miembros de su familia como Joaquín (traza del retablo mayor de la parroquia de Santiago de Medina de Rioseco).

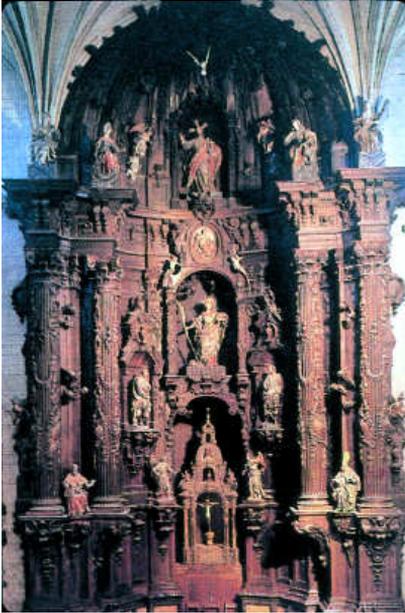
Aunque se mantienen algunos elementos de la fase anterior, el retablo rococó se diferencia por su carácter arquitectónico y por una nueva decoración. Las plantas son cóncavas, mixtilíneas y con gran movilidad de planos y superficies, derivadas del barroco romano y fundamentalmente de Borromini, una puesta al día bastante tardía pero en paralelo a lo que ocurre en la arquitectura en piedra. Presenta un banco elevado con grandes ménsulas cóncavas con cabeza de querubín al frente. Sobre él se dispone el único y monumental cuerpo del retablo dividido en tres calles, la central más ancha, por gigantescas columnas clásicas con el fuste estriado y capitel compuesto. Este soporte sustituye a la salomónica aunque retardadamente se siguió empleando en algunos conjuntos y también al estípite. Un gran entablamiento de líneas quebradas da paso al remate en cascarón o de cuarto de esfera con potente arco de embocadura, que rememora las bóvedas celestes y las glorias barrocas. Sobre esta estructura se despliegan nichos, a modo de templetos y a distinta altura, destacando el del titular que suele convertirse en un auténtico camarín. La luz natural se introduce en él a través de ventanas escondidas (transparentes), y convierte el espacio en un gran escenario donde tiene lugar un suceso sobrenatural. En esta estructura cobra un destacado protagonismo el sagrario expositor que adquiere una monumentalidad sin precedentes en la retablística barroca, llegando a ocupar casi por completo la altura del cuerpo del retablo.

La potenciación del carácter arquitectónico de este retablo reduce significativamente su volumen decorativo, rasgo que lo diferencia del recargamiento churrigueresco. Aún así son numerosos los nuevos motivos ornamentales que se incorporan al repertorio anterior y que en conjunto se viene denominando decoración "a la chinesca". El principal y definidor motivo de este repertorio es la rocalla, en sus más variadas formas y procedente principalmente de grabados franceses (Oppenordt, Meissonnier), pero también alemanes (los Klauber). Se añaden placas adventicias, espejos circulares o arriñonados, cartones en "C", telas colgantes, guirnaldas de flores, panoplias, emblemas religiosos de carácter pasional o inmaculista y arcos militares procedentes de grabados romanos. Estos motivos ocupan los paneles del banco, las calles laterales cuando no llevan imágenes, el cascarón del ático y también se adhieren a los fustes estriados de las columnas. El mismo tipo de elementos arquitectónicos y decoración pero una planta diferente definen otro tipo de retablo. La planta convexa con el adelantamiento de la calle central y la ruptura de los entablamentos que se disponen en esviaje son los elementos diferenciadores de estos conjuntos que quizá con más justicia que los anteriores podían calificarse como borrominescos.

LA LLEGADA DE LOS MODELOS CORTESANOS A GUIPÚZCOA. MIGUEL DE IRAZUSTAY SUS SEGUIDORES

El retablo mayor de la parroquia de Santa Marina de Oxirondo en Vergara, es el primero y mejor ejemplo de la retabística rococó en Guipúzcoa y en todo el País Vasco. El indudable carácter cortesano de la obra es responsabilidad de su tracista el guipuzcoano Miguel de Irazusta, vecino de Alquiza, que desarrolló su actividad profesional en las "Obras Reales", como el Palacio Real de Madrid. Tras recibir el encargo en Madrid, donde residía, el maestro envió la traza en 1736, y aunque inicialmente la obra fue rematada en Andrés de Aldeata, la fábrica se vio incapaz de hallar arquitecto que la hiciese "por no ser fácil encontrar maestro de la inteligencia que se requiere para dicha obra en muchas leguas". Situación que viene a confirmar la novedad de los planteamientos arquitectónicos y decorativos del nuevo retablo y la incapacidad de los maestros locales por llevarlos a cabo. Finalmente será el propio Irazusta quien se desplazará hasta Vergara para contratar la obra y llevarla a cabo a partir de 1739, junto con la realización de trazas para los colaterales. La gigantesca máquina responde plenamente al esquema tipo de retablo de cascarón comentado, que sigue en traza modelos de José de Churriguera. En él se despliegan numerosas imágenes, que fueron talladas por un escultor cortesano. Miguel de Irazusta que se había comprometido a traer de Madrid un escultor y acertó en la elección al acudir a Luis Salvador Carmona que con esta intervención inicia una fecunda relación con el País Vasco que más adelante señalaremos.

Recientes investigaciones han aportado datos significativos sobre Miguel de Irazusta, como su nacimiento en 1665, su marcha a Madrid hacia 1690, y su actividad en la Corte, Valladolid, y Toledo en el ambiente artístico dominado por los Churriguera y los Tomé que sin duda dejaron huella en su obra. A todo ello hay que añadir su densa biblioteca en la que no faltaban las obras de Serlio, Vignola, Fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Torija, Arfe, Palomino, Andrea Pozzo o Fontana entre otras, junto a un libro de estampas. Todo este bagaje sitúa a Irazusta en un lugar preeminente de la retabística española del segundo cuarto del siglo XVII. Fuera del País Vasco son significativas sus trazas y realizaciones para los retablos del convento de San Felipe el Real de Madrid (c. 1719, desaparecido), la parroquia de San Bartolomé en Villarrubia de Santiago (1722, Toledo), dos laterales en el convento del Carmen Calzado de Valladolid (1740) y el mayor del convento de San Agustín de esta misma localidad (1741, desaparecido). Entre esas fechas se sitúa el citado retablo de Santa Marina de



Vergara. Parroquia de Santa Marina de Oxirondo. Retablo mayor. Miguel de Irazusta (1739).



Traza del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Segura. Miguel de Irazusta (1743). Biblioteca Nacional.

Vergara, pero también el mayor y colaterales de la parroquia de San Martín de Alquiza (c. 1724), lugar donde nació, y la tasación de un retablo en Tolosa junto a José de Zuaznabar, con quien establecería relaciones familiares. Frente al uso de salomónicas en el cuerpo del retablo, el monumental templete expositor de Alquiza utiliza las de fuste estriado y un acusado dinamismo de carácter borrominesco.

La temprana muerte de Irazusta acaecida en 1743, le impidió llevar a cabo otras obras de esta envergadura, sin embargo su estancia en Guipúzcoa durante cuatro años fue aprovechada por otras parroquias que obtuvieron de él la traza para sus retablos. A Irazusta debemos los diseños de los retablos de las parroquias de San Miguel de Idiazabal (1742), la Asunción de Segura (1743, se conserva su espléndida traza en la Biblioteca Nacional) y San Juan Bautista de Olaverriá (1742) que fueron realizados por José Antonio Iparagirre, Diego Martínez de Arce y Juan Bautista Jaúregui respectivamente. También diseñó el retablo de Zumárraga (1743), aunque finalmente su traza no fue la seguida y dos colaterales en la parroquia de San Juan Bautista de Anoeta realizados en 1755, aunque de traza anterior y similares en estructura a los de Valladolid y Alquiza. Las monumentales máquinas de Idiazabal y Segura son magníficos ejemplos de la retablística rococó que derivan claramente del retablo de Vergara, mientras que la de Olaverriá quizá por el estrecho espacio de la cabecera condicionó la hechura de una obra diferente. Para sustituir a Irazusta, en estos y otros retablos de la década siguiente, las parroquias optaron por diferentes soluciones, en algunos casos se requirió de nuevo a maestros cortesanos relacionados con Irazusta como Diego Martínez de Arce o Silvestre Soria en otros a locales como Juan Bautista Jaúregui.

Diego Martínez de Arce “maestro arquitecto y adornista de la corte bien afamado en ella y aún en este Pays por su obras y diseños”, se encargó de llevar a cabo el retablo de Segu-

ra (1743), y en su elección tuvo mucho que ver Juan Martín de Lardizabal, hijo de la villa, miembro del Consejo Supremo de Indias y residente en Madrid. Martínez de Arce natural de Medina del Campo es otro de los numerosos arquitectos, "tallistas" y adornistas que asentados en Madrid aprendieron su oficio al amparo de las obras del nuevo palacio de los Borbones. El mismo llama a "Don Miguel de Yrazusta mi maestro", y por ello nada más lógico que fuera comisionado para seguir la obra de Segura. A partir de esta intervención las relaciones de Martínez de Arce con el País Vasco se estrechan y podemos consignar las trazas que llevó a cabo para los retablos de las parroquias de San Nicolás de Bilbao (1752), y la Purísima Concepción de Elorrio (1754), realizados por Juan de Aguirre y Silvestre Soria respectivamente, así como las de algunos colaterales en Segura, Cerain y la ermita de Ugarte en Amézqueta. Pese a ello siguió residiendo en Madrid y trabajando en el Palacio Real (1750), no sólo en labores de arquitecto sino también de decorador de escudos y otros elementos a propuesta de Olivieri y casi siempre al lado de Silvestre Soria, su colaborador, con quien mantuvo una estrecha colaboración profesional; también se encargó de levantar algunos retablos en la provincia de Toledo (1760). Este esbozo de biografía de Diego Martínez de Arce nos sitúa al arquitecto en el foco madrileño, al tanto de las novedades en el diseño arquitectónico y decorativo, junto al navarro Silvestre Soria, otro de los pilares de la retablistica rococó en Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra, y como maestro de Tomás de Jaúregui y Juan de Aguirre "oficiales y discípulos de dicho don Diego Martínez de Arce" de cuyas manos saldrán también obras destacadas.

Diego Martínez de Arce hizo en Segura un retablo hornacina de gran profundidad y rematado en un poblado cascarón gallonado. Siguió la traza de Irazusta que se conserva en un bello dibujo en la Biblioteca Nacional de Madrid. Un alto banco da paso al cuerpo monumental en el que se despliegan columnas, pilastras y hornacinas salientes a modo de templete. Pero la fuerza se concentra en la calle central ocupada por el tabernáculo y el nicho de la Asunción que irrumpe en el cascarón del ático. La Virgen rodeada del colegio apostólico se aloja en este profundo nicho del que caen rayos dorados iluminados por la luz natural de un oculto lucernario. La escenografía del barroco berninresco y el Transparente toledano de Tome, tienen en Segura una destacada réplica. Las más de cuarenta esculturas desplegadas por este conjunto volvieron a quedar en manos de Luis Salvador Carmona. Arce había dejado "monteada la obra que se había de hacer" en Elorrio, pero la enfermedad le impidió "ejecutar la obra por sí". El mismo indicó a la fábrica la mejor elección, "dicho señor don Silvestre Soria por la confianza que tenía que la ejecutaría según arte y con todo primor".

El arquitecto y "adornista" Silvestre Soria, navarro de Sesma, estuvo en la corte trabajando "como profesor tallista" a las órdenes del italiano Juan Domingo Olivieri "primer escultor del Rey" a quién se debe la iniciativa de la creación de la Real Academia de Bellas Artes. Como ya señalamos, fue en el Palacio Real donde colaboró con Martínez de Arce a quien se debe el regreso de Soria primero a Vizcaya y luego definitivamente a Navarra a partir de 1759. Sus intervenciones más destacadas son la hechura en Elorrio del citado retablo mayor (1754) y cuatro laterales (1758-59), y el diseño de la traza del mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Murélagua (1754) que se encargó de construir José de Urrutia a partir de 1755. A lo que debemos añadir otras obras menores en Lequeitio y numerosos retablos en Navarra. La altura de la parroquia de Elorrio fue la razón por la que su retablo se hizo con dos cuerpos, que se acompañaron de un desarrollo profundo y remate en cascarón. Pese a ello y la utilización de salomónicas de un anterior proyecto, el conjunto se adecuaba perfectamente a la retablistica rococó cortesana, mediante una planta mixtilínea, columnas estriadas con placas adosadas, grandes ménsulas, hornacinas y peanas de gran resalto y un camarín a

modo de transparente para albergar la titular. Un sagrario expositor en forma de templete ocupa gran parte del primer cuerpo y rocallas, espejos y colgantes de flores, repertorio en el que era un consumado especialista, se distribuyen por la dinámica arquitectura. Las imágenes pertenecen a los escultores cántabros Juan Antonio de Ontañón (1729) y Juan de Munar (c.1754) a quien se deben las del ático a excepción de San Juan. El de Murélagua presenta planta mixtilínea en hornacina, columnas estriadas en diagonal, remate en cascarón y una decoración donde destacan diversos tipos de rocallas. Las imágenes pertenecen a Gerónimo de Argos, Manuel de Acebo y Juan de Munar.

El nuevo camino iniciado por Miguel de Irazusta que tuvo sus siguientes etapas en Diego Martínez de Arce y Silvestre Soria, se continúa con dos arquitectos de la tierra Juan de Aguirre y Tomás de Jaúregui “discípulos” de Arce y compañeros en varias obras. Juan de Aguirre “maestro arquitecto y tallista” vecino de Azpeitia, debió trabajar junto a su maestro en el monumental retablo de Segura hasta 1747 en que se finalizó. Y es posible que antes se encargara junto a Tomás de Jaúregui de la talla del colateral, trazado por Ibero, de San Ignacio en la parroquia de Azpeitia (1742), “a la moda que se estila en el momento, bien rebajada, limpia y con toda curiosidad”. Después en compañía de Jaúregui y siguiendo trazas de Arce, se encargó del colateral del evangelio en la ermita de Ugarte en Amézqueta (1748), del colateral del Crucifijo y la Soledad en Segura (1750). En compañía de Domingo Bergareche se encargó de los colaterales de San Francisco y San Antonio del convento de la Concepción en Azpeitia (trazados por Ibero en 1750), y quizá ya en solitario hizo el de la capilla de San Miguel en Ordicia (1751). Sin embargo su mejor obra en el País Vasco es el mayor y colaterales de San Nicolás de Bilbao (1752) que hizo bajo la traza de su maestro y en colaboración con Juan de Iturburu. Son notorias las diferencias entre ésta y otras obras diseñadas por Martínez de Arce, debidas probablemente a las reducidas dimensiones de la cabecera del templo en relación con otras sobre las que había actuado. En Bilbao se olvida del cascarón y de la planta cóncava en forma de hornacina y la sustituye por el otro modelo que indicamos. Se caracteriza por la utilización de una planta convexa, mixtilínea, muy dinámica y de recuerdo borrominesco, que presenta un cuerpo dividido en tres calles por gigantes columnas de fuste estriado, que se adelantan sobre el plano, y que culmina en un ático curvo. Los repetidos motivos decorativos parecen desplegarse aquí con mayor sobriedad aunque quizá esto no sea más que una apreciación condicionada por la permanencia en blanco de gran parte del conjunto. El ayuntamiento de Bilbao escogió para la escultura a un escultor cortesano acorde a la importancia de la parroquia y del retablo, Juan Pascual de Mena.

Oficial de Diego Martínez de Arce y compañero profesional de Juan de Aguirre, Tomás de Jaúregui, nacido en Villarreal de Urrechu, es el quinto miembro de ese “taller cortesano” trasladado al País Vasco responsable de la introducción y difusión del retablo rococó. Conocemos sus iniciales relaciones profesionales con Francisco Ignacio de Azpiazu e Ignacio Ibero a través de los diseños que este realizó para el colateral de San Ignacio en la parroquia de Azpeitia (1742), donde Jaúregui se encarga de la talla, y para el mayor del convento de Santa Clara de Tolosa (1744), que ejecutaron “a iguales partes” Jaúregui y Francisco Ignacio de Azpiazu. Pero es evidente que serán las obras de Irazusta, también en Santa Clara de Tolosa se tenía que imitar el retablo vergarés, y sus relaciones profesionales con Arce en Segura las que definen la personalidad artística de Jaúregui y su alineamiento hacia un tipo de retablo rococó, de planta mixtilínea, remate en cascarón, con transparentes, monumentales sagrarios y una decoración a base de rocallas y placas adventicias que sólo a partir de los años sesenta dejará paso a fórmulas neoclásicas. Después de las citadas colaboraciones con Juan de Aguirre siguiendo las trazas de Arce, Jaúregui llevará a cabo una intensa labor como arquitecto en Guipúzcoa y Navarra que comienza con el monumental retablo mayor y

colaterales de la parroquia navarra de San Martín de Lesaca (1751) con tallas de Carmona (Inmaculada y San Martín) y Juan Bautista Mendizabal (el resto), y la traza, no llevada a cabo, del retablo de Goizueta (1755). De vuelta a Guipúzcoa realiza los colaterales de San Miguel y San Sebastián y San Roque en Vergara, siguiendo los diseños de Irazusta, y se compromete a hacer con su propia traza el retablo mayor de la parroquia de la Asunción en Zumárraga (1756), también con esculturas de Mendizabal. Poco después se encargaba de la traza de los colaterales de Cegama (1757), que ajustó en 1766 junto a su hijo el escultor Antonio Miguel Jaúregui, y de la del mayor de Ormaiztegui (1761), hoy desaparecido. En los años sesenta su actividad se intensifica encargándose, además de obras en piedra, de seis colaterales para el convento de Aránzazu (1761), las trazas para el retablo de la Soledad en Escoriaza (c. 1764) y los colaterales de Regil (1765), la traza y hechura del mayor y reformas en los laterales de la parroquia de la Asunción de Gaviria (1766), con esculturas de su hijo, y los diseños, finalmente desechados, de los retablos de la capilla de Nuestra Señora del Camino en San Saturnino de Pamplona (1766), y de Placencia de las Armas (Soraluce) (1767). Se le atribuye el de Santa Catalina en la parroquia de Santa María de San Sebastián (c. 1764).

De entre esta amplia producción queremos destacar los retablos de Zumárraga, Cegama y Gaviria. El de Zumárraga sufrió profundas transformaciones a finales del siglo XVIII, propiciadas por Francisco Sabando, principalmente la retirada de los motivos ornamentales de netos, ménsulas, columnas e incluso de los modillones de los frisos. Pese a la intensa mutilación neoclásica y la policromía que imita mármoles y jaspes y reduce las zonas doradas a los motivos decorativos, se mantuvo el esquema original en planta y alzado que lógicamente responden a los componentes de la retablística rococó. Una planta en hornacina, rematada por cascarón marcan la pauta, que sigue el monumental cuerpo con columnas estriadas y pilastras y la decoración de colgantes, espejos arriñonados o pebeteros con tapadura asimétrica que aún permanecen. Esta estructura que recuerda a las de Arce se transforma en los colaterales de Cegama que presentan planta convexa. Sobre el avance de la estructura se abre una profunda hornacina para los titulares en un bello juego borrominesco de curva y contracurva, donde el entablamento ha perdido su carácter estructural y se ha convertido prácticamente en un frontón. El único cuerpo se divide en tres calles con las laterales en esviaje y en un segundo plano, y sobre él se dispone un ático semicircular avolutado. Las columnas estriadas han perdido la decoración aplicada que tenían en el fuste, salvo un pequeño colgante. En el retablo de Gaviria, para el que Jaúregui ofreció una traza con dos dibujos diferentes, se mantiene el cascarón y la planta mixtilínea pero los presupuestos del Neoclasicismo, imponen una intensa depuración ornamental. Este posicionamiento al final de su vida hay que relacionarlo con su hijo el escultor Antonio Miguel de Jaúregui, pensionista en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

LA PUESTA AL DÍA DE ALGUNOS MAESTROS GUIPUZCOANOS. DEL MODELO CHURRIQUERESCO AL ROCOCÓ

La nueva retablística impulsada por Irazusta desde Vergara también se difundió a través de las trazas realizadas por éste y llevadas a cabo por otros arquitectos. Ya nos referimos anteriormente a ellas, ahora hay que hacer mención de aquellos maestros que, sin una relación profesional directa con los cinco principales artífices a los que nos hemos referido, se adaptaron a los nuevos modelos al seguir las trazas de Irazusta. Forman este primer grupo los guipuzcoanos José Antonio de Iparagirre y Juan Bautista Jaúregui. El primero, natural de Idiazabal, está activo desde la década de los años treinta con intervenciones en los colaterales de la parroquia de San Miguel de Idiazabal (1734), el mayor y los colaterales de la ba-

sílica de San Martín de Loinaz y los colaterales de la parroquia de Santa María de Beasain (1739), todos ellos siguiendo traza de Ignacio Ibero. Estos retablos de escaso dinamismo, plantas rectas y columnas salomónicas, anticipan los nuevos modelos únicamente en ciertos aspectos decorativos. Sin embargo hay que esperar a sus trabajos de los años cuarenta para comprobar su filiación con la retablistica rococó. Al contratar el retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Idiazabal (1743) se compromete a seguir la traza que había dado Irazusta y así se pone al día tempranamente en los nuevos modelos. Después, el mismo diseñará el mayor de la parroquia de San Pedro en Astigarreta (1745) que realizará el cántabro Lucas del Camino ante la muerte de Iparaguirre. En Idiazabal encontramos otro de los grandes retablos del rococó guipuzcoano, que sigue el esquema habitual de las obras de Irazusta, de planta curva en hornacina con los soportes muy salientes y en esviaje, y ático en cascarón. Tableros, ménsulas, columnas de orden compuesto y fuste estriado, y ático se cubren de una dinámica decoración de cabezas de querubín, placas de rocallas, espejos y guirnaldas. Un proporcionado templete expositor sobre graderío y el nicho del titular que recibe luz natural a modo de transparente, barroquizan aún más el conjunto. Salvo el titular, obra de Carmona, el resto de la escultura la llevó a cabo Juan Bautista Mendizabal. En Astigarreta, donde la escultura fue también de Mendizabal, nos encontramos ante un retablo de planteamiento neoclásico.

En los años treinta del siglo XVIII tiene lugar la presencia y el avecindamiento en Vitoria del arquitecto de Vergara, Juan Bautista Jaúregui. Sus obras alavesas y guipuzcoanas suponen un paso adelante en la evolución de la retablistica barroca hacia modelos ya rococós, tras su primera intervención conocida en el retablo del convento de dominicas de la Santa Cruz de Vitoria (1730). En la década siguiente abandonará este tipo de esquemas y se adaptará a las nuevas modas, por la influencia que sobre él ejerció la obra de Miguel de Irazusta. La estructura del retablo de la Santa Cruz responde al modelo churrigueresco de esquema unitario, un solo cuerpo gigante dividido en tres calles por cuatro salomónicas y ático con estípites. La novedad se encuentra en la utilización del estípite y sobre todo en la decoración vegetal que ahora se hace más minuciosa y dinámica, y enormemente estilizada superando la densa y carnosa del cambio de siglo. Otras obras suyas son un retablo lateral de Oreitia (1732), el de la ermita de San José de Azcoitia, y los mayores de Galarreta (trazado por él en 1734 y ejecutado por José López de Frías), Aperregui (1735), Aranguiz (1735, con escultura de José Antonio de la Concha), donde sigue usando la salomónica, al que debemos añadir quizá el de Mandojana y el de San Esteban de Zuazo (1741), ambos con esculturas de Bernardo Monasterio. Este último con novedades como las columnas de fuste estriado con colgantes y los espejos arriñonados del ático, pero aún con estípites.

El retablo mayor de la parroquia de Santa María de Amorebieta (trazado por Jaúregui en 1743, con indicaciones de Ignacio de Ibero, realizado por los cántabros Domingo Gutiérrez y Juan de Avendaño, 1749) supone el cambio de orientación en la obra de Jaúregui que se decanta hacia las propuestas de la retablistica rococó de carácter cortesano. A ello contribuyen el conocimiento de los modelos de Irazusta y las sugerencias de Ibero que pone como ejemplo el cascarón de Vergara, "más nubes y rayos (en) la gloria del remate de dicho cascarón a imitación de la que se halla ejecutada en la parroquial de Santa Marina de Vergara".

Todo ello se refuerza al encargarse del retablo de la parroquia de San Juan Bautista de Olaverriá (1746) que había sido trazado por el propio Irazusta, con algunas modificaciones de Diego Martínez de Arce. No obstante en otras obras posteriores sigue manifestando un gran planismo, dejando de lado las plantas mixtilíneas, como vemos en la traza del mayor de Elguea (1750), y en algunos laterales de Audicana (1748), Ilárraza (1748) y Ali (1753 traza de

Jaúregui y obra de Manuel Moraza). La característica común a todos ellos es el empleo de la columna de fuste acanalado con guirnaldas y colgantes, las ménsulas con cabezas de angelitos y una menor decoración basada ahora en motivos a la chinesca donde abundan las peinetas. También emplea el estípite y alternativamente cajas aveneradas o planas con peanas para las imágenes. Destacan especialmente los retablos de Amorebieta y Olaverriá. En el primero sigue el modelo de retablo hornacina con remate en cascarón, pero con la particularidad de la prolongación de las alas, a la manera de arco de triunfo. No faltan diversas hornacinas a modo de templete salientes, el camarín de la titular, con imágenes de Ramón del Solar y Jerónimo de Argos, y el sagrario en forma de templete-expositor con cúpula y triple gradería. La ausencia de cascarón, la depuración ornamental y las columnas lisas pueden hacer pensar que el retablo de Olaverriá no responde a los modelos de Irazusta, nada más lejos de la realidad, pues salvo el ático plano determinado por la propia cabecera del templo, el resto responde a una depuración que debió tener lugar en el momento de su policromía (1819), para su adecuación a planteamientos neoclásicos, lo mismo que ocurrió en Zumárraga.

Relacionado con arquitectos de valía como Ignacio Ibero, Tomás de Jaúregui, José Antonio Iparaguire, o Sebastián de Lecuona, su cuñado, el maestro de Oiarzun José de Zuaznabar va a intervenir en obras significativas de la retablística barroca churrigueresca pero su larga existencia le permitirá adecuarse a las nuevas modas que se desarrollan tempranamente en Guipúzcoa. Con obra en San Esteban de Oiarzun (1726) y Amezqueta (1742), se le atribuye el magnífico conjunto de la parroquia de Santiago en Ermua (c. 1742-43), retablo hornacina, rematado en cascarón, con elevado banco, cuerpo único, ruptura de los entablamentos, adelantamiento de los soportes, nicho en forma de transparente para la Asunción, y decoración de cintas, frutos y trofeos de guerra. Estas características lo ponen en relación con el retablo de Vergara, sin embargo la ausencia de un repertorio decorativo más amplio y acorde con la estética rococó y principalmente el uso de seis columnas salomónicas gigantes, nos hablan de una indefinición por parte del tracista, o al menos de una traza anterior modificada para adecuarse a los nuevos tiempos. Varios retablos laterales de la parroquia de Ermua, de ser obra de Zuaznabar, nos indicarían el definitivo paso adelante de este maestro en la adaptación de la estética rococó en decoración y soportes.

Lo mismo que Zuaznabar otros destacados arquitectos desarrollan parte de su vida activa en fechas de pleno desarrollo de la retablística churrigueresca y les sorprende la llegada de la nueva moda a la que por su propia iniciativa o por la indicación de los comitentes van a tratar de adaptarse lo más rápidamente posible. El más representativo de este suceso y figura destacada en las artes del País Vasco es Ignacio Ibero. Su amplia actividad en el campo de la retablística se centra más en la elaboración de trazas que en la ejecución de retablos. Su ascendente carrera en las obras de Loyola, el buen conocimiento de su oficio a través de textos como el tratado de arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás que adquirió en 1726 y el prestigio alcanzado, hicieron que fuera llamado de numerosos lugares a dar su opinión sobre diversos aspectos de la profesión. Su labor como arquitecto se inicia siguiendo los esquemas churriguerescos para decantarse después por el modelo rococó. No cabe duda que la traza del retablo mayor del convento de la Purísima Concepción de Azpeitia (1736), realizado por Francisco Ignacio de Azpiazu, responde en su desarrollo al modelo churrigueresco, tanto en el desarrollo plano de su planta, con el avance de los soportes y la ruptura del entablamento, como en el uso de grandes columnas salomónicas sobre ménsulas y en el empleo de una decoración naturalista aunque un tanto geometrizada a base de cintas, tallos y flores. Lo más significativo es el templete-expositor con la imagen de la Inmaculada, rodeado de cortinajes que forman un gran pabellón acampanado, motivo que en-

contramos en la cúpula de Loyola cobijando los escudos y que se convierte en firma de Ibero. También con salomónicas traza el mayor y los colaterales la basílica de San Martín de Loizaz en y el mayor de la parroquia de Santa María en Beasain (1739), realizados por José Antonio Iparaguirre.

Sus contactos con la parroquia de Santa Marina de Vergara le permitieron conocer de primera mano la traza de Irazusta y algo se empieza a ver en la traza del mayor del convento de Santa Clara de Azcoitia (1740), realizado por Bernardo Anillo. Se refleja tímidamente la influencia del retablo de Vergara en la utilización del cascarón en el ático, las columnas estriadas con colgantes y algunos motivos decorativos, y se mantienen los pabellones acampanados. El mismo se da cuenta de los cambios cuando al diseñar el retablo de San Ignacio de la parroquia de Azpeitia (1742) pide que la talla sea "a la moda que se estila en el momento", es decir con espejos, motivos asimétricos, peinetas y draperies. La tasación del retablo de Vergara (1743) le permitió estudiar con cuidado el paradigmático conjunto, y utilizarlo como referente en los añadidos que hace a la traza de Jaúregui para el retablo de Amorebieta (1743) y en la traza que él diseña para el del convento de Santa Clara de Tolosa (1744), que harán Francisco Ignacio de Azpiazu y Tomás de Jaúregui con esculturas del cántabro Tomás Gargolla. Definitivamente Ibero ha comprendido el nuevo modelo de retablo y diseña una planta en hornacina rematada en cascarón con las calles curvas y no las planas de ejemplos anteriores, columnas estriadas, cajas similares a Vergara y una decoración donde la rocalla tiene gran protagonismo y tienen cabida también sus clásicos pabellones.

Las trazas de algunos colaterales de Motrico, Deva o Azpeitia (parroquia y convento de la Concepción) llevan su firma, lo mismo que las importantes tasaciones de los retablos mayores de Idiazabal y Amorebieta, pero queremos concluir su producción con el retablo mayor de la iglesia del Santuario de Loyola trazado también por Ibero. Su dilatada construcción parece iniciarse en 1739, al año siguiente el maestro ya está haciendo las columnas y para 1747 ya debía estar concluido en lo fundamental. La novedad radica en el empleo de un rico material, el mármol con incrustaciones de otras piedras nobles a modo de taracea y con motivos alusivos a la milicia temporal y espiritual de San Ignacio. En lo referente a la traza nos encontramos con un retablo hornacina de planta cóncavo-convexa de recuerdo borrominesco, con el adelantamiento de la calle central y remate en cascarón gallonado. La estructura en general o detalles como los nichos que acogen las imágenes sitúan este retablo en la órbita del de Santa Marina de Vergara, y sólo las salomónicas, que a la manera de baldaquino acogen el sagrario y la imagen del santo, nos retrotraen a modelos anteriores. La famosa imagen del santo repujada en plata por Francisco Vergara es una réplica de la estatua que Le Gros hizo para la iglesia de Il Gesú, y fue traída desde Roma a Loyola en 1758. También su hijo Francisco Ibero dedicó parte de su actividad a diseñar retablos, entre ellos los colaterales de Aizarna (1746), de los conventos de Santa Clara de Azcoitia (1752, con imágenes de Juan Bautista Mendizabal) y Elgoibar (1761), de Eibar (1771) y de Ezquioga (1773), además del desaparecido retablo mayor del convento de Santo Domingo de Azpeitia (1758). Los de Azcoitia ya presentan planta convexa, columnas estriadas y el repertorio decorativo rococó, pero más interesante es el de la Virgen del Carmen de Eibar con la planta más borrominesca y una decoración más reducida con espléndidos espejos, peinetas y rocallas. Javier Ignacio de Echeverría, yerno de Ignacio Ibero, también diseña trazas de retablos como la del mayor del Colegio de Jesuitas de Lequeitio, hoy parroquia de San José (c.1766), aunque había un diseño previo de Ibero, con modificaciones decorativas de Juan de Iturburu (1759). En retablo fue realizado por Domingo de Laca y Domingo Pellón.

La hechura de los retablos diseñados por los Ibero o Echeverría la llevaron a cabo arquitectos como Francisco Ignacio de Azpiazu quién, entre otros, se encargó de los mayores de los conventos de la Purísima Concepción de Azpeitia y de Santa Clara de Tolosa y laterales de San Ignacio en Santa María de San Sebastián y del convento de Santa Clara de Azcoitia, Domingo de Laca vecino de Motrico y Domingo Pellón, quizá cántabro a quienes se debe el colateral de Eibar, el mayor del colegio de San José de Lequeitio y el mayor de la parroquia de Ereño trazado por Juan de Iturburu y Lucas de Camino, natural de Ajo quién durante más de veinte años estuvo afincado en Guipúzcoa, dejando también huella de su actividad en Vizcaya. A este último debemos la ejecución del retablo de San José en Deva, con traza de Ibero, que según su propia declaración tenía planta convexa "con raros y esquisitos movimientos" como efectivamente tiene, y también el mayor de Astigarreta (1754) junto a Pellón ya citado. Los retablos mayores de las parroquias de San Martín en Amasa (1763) y San Juan Bautista de Abalquisqueta (1771), son de las más tardías referencias del modelo de hornacina rematado en cascarón, que presentan además todo el repertorio decorativo de la estética rococó, aunque reducido, debido a la identificación de sus autores con la estética neoclásica dominante. Ambos fueron trazados por Juan Elías de Inchaurrandiaga (1763), colaborador de Francisco de Ibero en el convento de Santo Domingo de Azpeitia, aunque al diseño de Amasa se le modificaron varias zonas por indicación del arquitecto y escultor Francisco de Azurmendi (con otras intervenciones en el mayor de Alegría de Oria, Mutiloa y el convento de Concepcionistas de Segura). En ambos retablos contamos con esculturas de Santiago Marsili. Otros maestros guipuzcoanos que desarrollan su labor en este período son Antonio de Arsuaiga, Juan Antonio de Iriarte, Juan Asensio de Ceberio, Sebastián de Lecuona.

FRAY JACINTO SIERRA. LA PRESENCIA DE LOS TRACISTAS RELIGIOSOS EN EL ROCOCÓ GUIPUZCOANO

La presencia del tracista franciscano fray Jacinto Sierra en Guipúzcoa no debe extrañar si tenemos en cuenta que su destino son dos conventos de la orden, el de concepcionistas de Segura y el de clarisas de Bidaurreta en Oñate. Miembro del clan de los Sierra con taller en Medina de Rioseco, Fray Jacinto acompañado de Fray Esteban López, se va a desplazar desde su convento de Aillón (Segovia) hasta Segura, para encargarse del retablo mayor del convento de la Concepción (1742). Presenta planta recta y está formado por un cuerpo de orden gigante y ático en semicírculo. Sus tres calles se dividen por cuatro columnas estriadas con colgantes de talla y tercio inferior remarcado. Destaca en su calle central el baldaquino para cobijar a la Inmaculada, que sobresale del marco a modo de templete exento y corona en expositor. También es interesante el ático por el teatral grupo de la Coronación, imágenes que junto con el resto se han puesto en relación con Francisco Sierra. Mucho más espectacular es el retablo de Bidaurreta en Oñate (1749) en la que junto a la arquitectura sobresalen una cantidad enorme de imágenes y algunos relieves realizados por Francisco y José Sierra en el taller familiar. El conjunto responde al esquema de retablo hornacina, con columnas estriadas y repletas de colgantes y espejos, a la manera de los trazados por Irzusta que el propio Fray Jacinto Sierra conoció en la parroquial de Segura. Se diferencia por el tipo de remate que no es el habitual cascarón sino un tramo de bóveda de lunetos con casetones. Pero lo que singulariza a este original retablo es el monumental camarín volado con el grupo de la Coronación de la Virgen, que nace en el ático y avanza hacia el espectador como si nada lo aferrase al retablo. Un foco de luz natural que penetra por la abertura de la bóveda a modo de transparente, los rayos iluminados, e incluso la posibilidad de acceso, conquistan al fiel que cree estar ante una visión celeste y relacionan este camarín y todo el conjunto con el transparente toledano y el barroco internacional, singularmente con Bernini.

EL DESARROLLO DEL RETABLO ROCOCÓ EN VIZCAYA

Los retablos vizcaínos ya comentados de Santa María de Amorebieta (1749, traza de Jaúregui en 1743), San Nicolás de Bilbao (1752, trazado por Diego Martínez de Arce), la Concepción de Elorrio (1754, trazado por Diego Martínez de Arce), San Juan Bautista de Muré-laga (1755, trazado por Silvestre Soria) y, con las matizaciones señaladas, el de Santiago de Ermua (1742), son los retablos más significativos de la fase rococó vizcaína. Junto al de Santa Marina de Vergara se convierten en modelos que serán difundidos por todo el Señorío de la mano de arquitectos vizcaínos como Ignacio Ibarreche, Juan de Urquiza, Juan de Iturburu y José de Urrutia, que tienen su lugar de asentamiento en la villa de Lequeitio. A ellos se suman otros arquitectos de retablos vizcaínos de menor importancia y, manteniendo su tradicional presencia en Vizcaya, algunos cántabros.

Mucho más que por su labor como arquitecto de retablos, Ignacio Ibarreche, natural de Lequeitio, ha de ser valorado por su actividad en obras de arquitectura en piedra. Se le documentan varios retablos colaterales de escasa trascendencia en la evolución general que comienzan siendo churriguerescos, para decantarse en los últimos casos por fórmulas acordes al modelo rococó. El retablo de Nuestra Señora del Rosario en Amoroto (1737) y su homónimo y el de San Pedro en Ereño (1743), presentan salomónicas, estípites y planta convexa puesta al día, e incluso en Ereño la decoración también anuncia con claridad los nuevos motivos. Se le atribuye el de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Ea (c. 1735). Ya rococós en planta, en soportes, columnas de fuste estriado, y decoración, colgantes, draperies, cortinajes, rocallas en algún caso y formas recortadas, se presentan los retablos de San Estanislao de Kotska y San Pedro en la parroquia de San José de Lequeitio (1743, antiguo colegio de Jesuitas), el del Santo Cristo en Santa María de Lequeitio (1748) y el de las Animas en Santa María de Ondarroa (1750). Puede ser significativa en su puesta al día, mucho más evidente a partir de 1748, la tasación que llevó a cabo junto a Ignacio Ibero en el retablo de Olaverriá un año antes.

Mucho más abundante es la producción de su oficial Juan de Urquiza, avecindado en Lequeitio y después en Durango, que por lo dilatada de su vida activa llegará a elaborar retablos neoclásicos. Conocemos sus relaciones profesionales con José de Urrutia y con el escultor Juan de Munar. En su primera obra de entidad documentada, el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Bermeo (1745), dispone una planta convexa con pulseras de siluetas recortadas y una decoración a base de rocallas, cintas plegadas y palmetas, pero mantiene todavía las columnas salomónicas, como Zuaznabar e Ibarreche, repletas de la citada decoración rococó. Sólo en el retablo mayor de Santa María de Ermua (1754) volverá a utilizar este soporte e incluso una planta lineal que quizá pueda corresponder a una traza de fecha anterior. Los retablos de San José y la Virgen del Rosario (con imagen de Luis Salvador Carmona), de la colegiata de Cenarruza en Marquina (1746), suponen un cambio en su trayectoria al tener que seguir las trazas enviadas desde Madrid, utilizando ya las columnas estriada y una planta mixtilínea borrominesca. A partir de este momento sus obras se adecúan a los modelos del retablo rococó como vemos en el mayor y colaterales de Santa María de Mundaca (1752, con imágenes de Juan de Munar), los colaterales de la parroquia de San Miguel de Mendata, o los del convento de los carmelitas de Larrea en Amorebieta (1767). Los retablos mayores de la ermita de San Vicente de Durango (1778) la parroquia de San Torcuato de Abadiño (1782) y los laterales de este último lugar, con traza de su hijo José Ignacio, son ya neoclásicos. De entre esta amplia producción queremos destacar el retablo de Mundaca, por su planta convexa, sus columnas estriadas con decoración aplicada de guirnaldas y rocallas y por su sagrario-expositor coronado por cúpula.

Una de las obras claves de la retabística rococó en Vizcaya es, como ya vimos, el mayor de la parroquia de San Nicolás de Bilbao trazado por Arce y realizado por Juan de Aguirre y Juan de Iturburu a partir de 1752. Este último, arquitecto de Lequeitio y bien relacionado con Juan de Urquiza, no pudo tener mejor aprendizaje, pues la huella del citado retablo y la del mayor de Amorebieta donde interviene en la hechura del cascarón (c. 1752), se dejan ver en varios laterales de la misma parroquia de Bilbao (1752 y 1756), Amorebieta (c. 1761, con esculturas de Juan de Munar) y Lezama (1773, con esculturas de Gerónimo de Argos). También conocemos los añadidos desde el punto de vista decorativo que hizo a la traza de Ibero para el retablo de los jesuitas de Lequeitio (1759). Plantas borrominescas con adelantamiento de la calle central, columnas estriadas con motivos adheridos y una decoración a base de rocallas, espejos y colgantes se repiten en estos conjuntos. Diferente es el retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Ereño, trazado por Iturburu (1776) y realizado por Domingo de Laca y Domingo Pellón (1778), por lo avanzado de la fecha de su ejecución. Presenta una planta ochavada de escaso movimiento, donde aún se encuentran las columnas estriadas y las pilastras, y todo el repertorio decorativo rococó. El paso hacia las normas neoclásicas se observa mejor en el mayor de la parroquia de San Vicente de Mújica (1781), donde pese a su dinámica planta mixtilínea con avance de la calle central, se utilizan columnas de fuste liso y se reduce significativamente la decoración, pues hasta en el mismo condicionado se pedía adorno a la moda sin mucha "jaramalla". También miembro del foco de Lequeitio, aunque nacido en Irún, es el arquitecto José de Urrutia a quien ya nos referimos por su trabajo en el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Muréla (1755).

LA SINGULAR ADAPTACIÓN DEL ROCOCÓ CORTESANO EN ALAVA

Las reformas llevadas a cabo en el retablo mayor de la catedral de Vitoria entre 1741 y 1745 con la incorporación de cristaleras y espejos en un nuevo pabellón para la Virgen, pueden servir como fecha referencial para el cambio de modelos. Es también en esa fecha cuando Juan Bautista Jaúregui, que como ya hemos visto había realizado retablos churriguerescos (los mayores del convento de Santa Cruz de Vitoria y de las parroquias de Galarreta, Apeiregui, Aranguiz) se encargará del retablo de la parroquia de San Esteban de Zuazo (1741) donde ya emplea las columnas estriadas con colgantes y los espejos arriñonados. También en otras obras alavesas, ya reseñadas como el mayor de Elguea y los laterales de Audicana, Ilárraza y Ali (realizado por Manuel Moraza) empleará estos y otros elementos como las rocallas y peinetas e incluso el estípite pero siempre dentro de un gran planismo estructural.

A medio camino entre los modelos churriguerescos y la retabística rococó se encuentra Julián de Roqueni, vecino de Izoria en las cercanías de Orduña, que tras unas primeras intervenciones en su tierra, el retablo de la ermita del Buen Suceso en Orduña (1731), y el del Santo Cristo del convento de Agustinas en Arceniega (1731), se traslada a la Ribera alavesa para hacerse cargo del retablo de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en Rivabellosa (1740). En Rivabellosa también se encarga de la traza y condiciones del lateral de Nuestra Señora de los Remedios (1747) que hará Manuel Moraza y en Rivaguda del colateral de la Inmaculada. El retablo de Arceniega es hoy una obra neoclásica, que poco tiene que ver con la obra de Roqueni pese a que le fue impuesta una traza traída de Madrid. También en Rivabellosa siguió una traza muy anterior de José López de Frías y esa es la causa de que convivan en un solo retablo monumentales columnas salomónicas "acogolladas", con otras de fuste liso, tercio inferior acanalado y todo repleto de telas colgantes y espejos, y machones y estípites en el ático. Pero Roqueni dotó al conjunto de notable dinamismo y de una decoración de tratamiento menudo y nervioso. Reflejan sus gustos artísticos las condiciones

que expone para la ejecución de un retablo lateral para Rivabellosa : columnas de “orden composita” con “sus desvíos” en planta siguiendo de este modo las “disposiciones de Vignola” y “las cañas astriadas y encima de dichas astrias sus pendientes de buena talla y de tercio sus pañetes o cintas abrazando dichos pendientes”. Características que también se observan en el retablo de Rivaguda. También encontramos a Roqueni en La Rioja (San Vicente de la Sonsierra)

Pero sin duda el maestro más destacado de la fase rococó en Alava fue Manuel Moraza, de quien conocemos muchos aspectos de su vida profesional y gran parte de su numerosísima producción. Estilísticamente se adecua perfectamente a las nuevas modas e incluso al final de su vida, en compañía de su hijo José, levantará retablos entroncados con el neoclasicismo imperante. Nacido en Villanueva de la Oca, va a encontrar su gran oportunidad cuando hasta ese lugar se traslada en 1730 Juan Angel Nagusia, una de las personalidades más destacadas de la retablística barroca de la primera mitad del siglo XVIII y cabeza del taller de Estella, para realizar el retablo mayor de su parroquia. Moraza pasa a ser aprendiz de Nagusia, marcha con él a Estella, allí desarrolla su labor profesional y se casa con la hija de su maestro recibiendo como dote dinero y materiales del oficio de arquitecto. Muerto Nagusia, aún hace algunos trabajos en Navarra al lado de José Pérez de Eulate (que llegará a ser veedor del obispado) y finalmente regresa a su tierra en 1744. Primero vecino de Añastro, después de su aldea natal y a partir de 1749 de Vitoria, donde creará un prolífico taller familiar que prácticamente acapara toda la producción de retablos desde 1740 hasta finalizar el siglo. Sus retablos se llenaron con imágenes de Gregorio Valdivielso, Manuel Romero Puelles, Juan José de Murga o Bernardo Monasterio.

Varios templos alaveses, uno vizcaíno y otro burgalés tienen en sus altares mayores retablos trazados o realizados por Manuel Moraza. Estos son las parroquias de San Cosme y San Damián en Araico (1749), la Asunción en Gamarra Mayor (1753), San Martín en Apodaca (1753), la Magdalena en Suzana (1754, Burgos), San Miguel en Faido (1755), San Vicente en Antoñana (1755), la Asunción en Apellániz (1762), San Miguel en Antezana de Foronda (1763), la Santa Cruz en Marieta (1767), San Miguel en San Martín de Galvarain (1768), San Martín en Zamudio (1772), la Natividad en San Román de Campezo (1772) y Santa Columba en Argandoña (1777). A ellos hay que sumar numerosos laterales en Añastro, Cucho, Rivabellosa, Apodaca, Ali, Zuazo de Vitoria, el monasterio de Barría, Labastida, Antoñana, Aranguiz, Antezana de la Ribera, Antezana de Foronda, Apellániz, Zamudio y el desaparecido convento de santo Domingo de Vitoria.

Producción tan dilatada en el tiempo sufre como es lógico una evolución que parte de los presupuestos churriguerescos aprendidos en el taller de Estella, hasta los neoclásicos, pasando por los que realmente determinan su producción que son los modelos rococós. Como norma general sus grandes retablos responden al esquema de planta en hornacina, aunque con un atemperado movimiento y calles planas, remate en cascarón estructurado en tres zonas muy decorado y la aparición de dos puertas simétricas en la base, aspectos que nos remiten a los modelos guipuzcoanos, aunque sin que sean comprendidos por completo por Moraza. El camarín de la central se corona por frontón partido avolutado en tanto que los nichos avenerados laterales coronan con medias cúpulas aristadas. Emplea como soporte en un mismo retablo y de manera continuada dos tipos de columna, la bulbosa y la lisa, en ambas dispone el fuste estriado en el tercio superior y llena de motivos decorativos el resto, también mantendrá el estípite hasta fechas muy avanzadas. Sólo en alguno de sus últimos retablos encontraremos columnas con el fuste estriado por completo. Soportes y ménsulas se disponen en esviaje respecto a la planta. El repertorio decorativo naturalista, minucioso y ten-

dente a la geometrización de sus primeras obras pasa a contar con telas colgantes verticales y en aspa, placas recortadas, espejos, cintas que envuelven los fustes de las columnas en diagonal y, muy al final, espléndidas rocallas de gran tamaño que ocupan paneles completos y se adhieren a las columnas estriadas. Prácticamente todos sus retablos responden a este esquema a excepción del de Apodaca, con ático escalonado y columnas lisas, el de Argandoña obra neoclásica, sin apenas decoración, columnas lisas y cascarón y el de Zamudio, quizá el conjunto más rococó de su producción tanto en estructura, planta mixtilínea, como en decoración, quizá debido a una traza ajena. En Antoñana y Zamudio se disponen quizá sus mejores sagrarios, templetos expositores con cúpula y decoración de rocallas. Aunque sabemos que el mayor de la parroquia de la Asunción de Nanclares de la Oca (1767) se pagó a Andrés de Sarasua, probablemente la traza correspondió a Moraza pues es similar a sus obras. El taller de Vitoria tendrá su continuidad con otra dinastía de artistas: los Rubio. Uno de sus representantes, Roque Rubio, se encargaba de hacer los retablos de Legarda (1774), Gobeo (1781), Mendoza (1782) y Junguitu (1784), pero en ellos estaba incorporado ya el espíritu del Neoclasicismo.

Francisco Alvarez de Castañeda y su hermano José desarrollan su actividad en el sur de Alava, desde Lagran donde vivieron algún tiempo hasta La Rioja, con alguna incursión en el norte. Son muchos los retablos laterales que llevaron a cabo a partir de los años cuarenta en Orduña, Villafría, Mesanza, Villabuena, Lapuebla de Labarca o Laguardia, entre los que sobresale el del Santo Cristo de Ondátegui (1740), con la calle central adelantada y las laterales en esviaje, una decoración de tallos profusos y minuciosos y columnas bulbosas con "las dos partes de las columnas" "compuestas de dos tercios y lo demás ha de ser astreado". Su obra más representativa es el mayor de San Miguel de Labraza (1750), también con monumentales columnas bulbosas donde ya se ha incorporado como motivo decorativo la rocalla. Pero en el sur de Alava el arquitecto más importante es Francisco Sabando, natural de Labastida, estudiante en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y denominado en los contratos "profesor de arquitectura". A su regreso instala taller en Logroño haciendo inicialmente retablos rococós como el mayor de la parroquia de la Asunción en Salinillas de Buradón (1775) o un lateral en Elciego para después convertirse en un adalid del Neoclasicismo en San Juan de Laguardia o Viana, o como ya vimos también en Zumárraga donde manda depurar de talla el retablo de Tomás de Jauregui. El de Salinillas de Buradón es un monumental retablo cascarón de planta borrominesca con múltiples fracturas, columnas estriadas y una decoración a base de rocallas, cintas y follaje asimétrico.

LOS MAESTROS CÁNTABROS

La presencia de arquitectos cántabros en el País Vasco tiene menor protagonismo que en épocas anteriores, y además suelen seguir trazas diseñadas por otros maestros, dato evidente de que el papel director que habían tenido en la retabística churrigueresca, había quedado relegado en estos momentos. Ocurre todo lo contrario en lo referente a la escultura pues la mayor parte de las imágenes son realizadas por escultores cántabros. En Vizcaya y Guipúzcoa destacan Bernardo del Anillo (Meruelo), Domingo Gutiérrez (Liendo), Juan de Avendaño (Liendo), Francisco de la Lastra (Bareyo) y Francisco de la Piedra Delgado (Santoña). Bernardo del Anillo realizó los retablos mayores de la parroquia de Santa María de Lezama (1739), el convento de San Juan Bautista de Zarauz (c.1739), el convento de Santa Clara de Azcoitia (1740), trazado por Ignacio Ibero, y el antiguo de la parroquia de San Pedro de Dima (c.1747). El de Lezama es una obra poco evolucionada en su planta, pero sorprendentemente puesta al día en los soportes, columnas estriadas y decoración. A Domingo Gu-



Amorebieta. Parroquia de Santa María. Retablo mayor. Trazo de Juan Bautista Jaúregui (1743). Domingo Gutiérrez y Juan de Avendaño (1749).

tiérrez y Juan de Avendaño debemos el tantas veces citado retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Amorebieta (1749), siguiendo traza de Jaúregui. El mayor de la parroquia de Santa María en Erandio (1762) es obra de Francisco de la Lastra y a Francisco de la Piedra Delgado debemos el mayor del Santuario de Nuestra Señora de Isasi en Gordejuela (1772); este arquitecto se encuentra en La Rioja en 1759 contratando el monumental retablo de Bañares. También es cántabro Lucas de Camino, pero lo hemos citado anteriormente en el entorno de Ignacio Ibero. En el entorno de Orduña trabajan Marcos de Sopena y Bernardo de San Miguel. Marcos de Sopena, natural de Liendo y con actividad en Alava y Vizcaya, le corresponden los retablos mayores de las parroquias de la Magdalena en Retes de Tudela (1763) y de Santa María de Traslaviña en Arcentales (1768), además del tabernáculo de San Pedro de Galdames y de retablos laterales en Luyando y Llodio. Sus obras se despliegan mediante plantas mixtilíneas, columnas

acanaladas con guiraldas y rocallas y una decoración a la chinesca que destaca por su densidad y, principalmente, por su volumen. De similares características es el retablo de la parroquia de la Anunciación en Sojoguti (1769), realizado por Bernardo de San Miguel, natural de Ajo, con esculturas de Bernardo Monasterio.

3.2. Entre la tradición y la academia. La escultura en el retablo rococó

Ocupan los retablos del segundo tercio del siglo XVIII muchas y buenas esculturas que contrastan con la baja calidad de la fase anterior. La evidente reducción del número de imágenes en los retablos churriguerescos, se convierte de nuevo en una presencia masiva de las mismas. Es cierto que el cuerpo principal lo siguen ocupando únicamente el titular y dos santos escoltándole, pero a su alrededor, sobre repisas, peanas y frontones se disponen muchas más incluidos una legión de ángeles. Además el ático, que contaba solo con el grupo del Calvario, se convierte ahora en reflejo de la bóveda celeste donde se despliega una gloria barroca concretada en otro gran número de imágenes en hornacinas, repisas o entablamentos. La estructura del retablo rococó, organizada en principio para recibir un número reducido de imágenes si tenemos en cuenta las hornacinas, estaba preparada para recibir en peanas, frisos, entablamentos o frontones bastantes más. Y es que la decoración se iba replegando, dejaba protagonismo a las líneas arquitectónicas y estas acogían perfectamente a la imagen. En general son esculturas en bulto quedando drásticamente reducida la presencia de relieves. Estos vuelven a aparecer a partir de los años setenta para ocupar la práctica totalidad de la calle central y por su gran tamaño se convierten en los protagonistas del retablo.

La calidad de las mismas es alta y a ello contribuye la presencia de escultores cortesanos como Luis Salvador Carmona quien, como otros, a su bagaje barroco tradicional incor-

pora la influencia de Bernini y una buena técnica académica que sitúa sus obras a alto nivel. Es ahora cuando se deja sentir el recuerdo del escultor italiano en las actitudes declamatorias, la tensión dramática y el aparato escenográfico que envuelve algunas imágenes. Este cambio cualitativo de la escultura barroca fue propiciado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando y también se dejó notar con fuerza en el País Vasco. Bernini, los grandes imagineros del siglo XVII y grabados de Ribera se suman ahora al clásico repertorio de estampas en manos de los escultores. Iconográficamente asistimos a algunos cambios significativos, pues junto al titular, aunque siguen apareciendo San Pedro y San Pablo, suelen ser sustituidos por como San Juan, Santiago, San José y también otros de carácter local. Más importante es la sustitución del Calvario del ático por una gloria barroca compuesta por la Asunción de la Virgen, rodeada de nubes, ángeles e incluso por el colegio apostólico, y la Trinidad que espera en el cielo para coronarla. Una corte de ángeles se despliegan por todo el retablo, en el ático con instrumentos musicales para glorificar la llegada de la Virgen, y en el cuerpo principal con los instrumentos de la pasión, aunque lógicamente con variantes. También es novedosa la presencia de virtudes en los áticos. No sucede igual en los retablos conventuales, pues en ellos prima la propia iconografía de la Orden, y aparecen sus propios santos, junto con la Asunción o la Inmaculada. Muchos retablos laterales se ponen bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, u otras cofradías populares y hay una presencia significativa de los dedicados al Santo Cristo, además de por aspectos relacionados con la piedad popular es probable que también sea por su desplazamiento del ático de los retablos mayores. A los escultores venidos de la corte se suman gran cantidad de cántabros que instalan sus talleres en el País Vasco y a ellos hay que añadir algunos locales.

La obligación de un arquitecto, el interés de un concejo, las vinculaciones familiares o la iniciativa particular de hijos de la tierra residentes fuera del País Vasco, contribuyeron a la llegada de obras foráneas que en algunos casos fueron el referente de los escultores locales, algunos de los cuales sustituyeron el aprendizaje en el obrador tradicional por el recibido en la Academia de Bellas Artes. Escultores tan destacados como Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena o Francisco y José Sierra acercaron sus imágenes y relieves hasta el País Vasco a partir de los años cuarenta del siglo XVII. Siguiendo su estela escultores locales como Juan Bautista Mendizabal, cántabros como Acebo, Argos, Munar o Monasterio o burgaleses como Gregorio Valdivielso reportarán un rico y variado panorama a la escultura rococó. A ellos deberíamos añadir una densa lista de obras anónimas o atribuidas procedentes de Madrid, Castilla, Andalucía, Francia, Italia o Filipinas que no podemos recoger aquí.

LA ESCULTURA CORTESANA EN EL PAÍS VASCO: LUIS SALVADOR CARMONA Y JUAN PASCUAL DE MENA. EL TALLER DE LOS SIERRA EN OÑATE

Cuando Miguel de Irazusta contrató el retablo mayor de Santa Marina de Vergara en 1739, también se comprometió a traer la escultura de Madrid "ejecutada por artifice de toda satisfacción". Irazusta eligió a Luis Salvador Carmona (Nava del Rey, 1708 -1767) uno de los mejores escultores de todo el siglo XVIII que aprendió su oficio en Madrid, en el taller de Juan Antonio Villabrille y Ron, trabajo en la magna obra del Palacio Real y La Granja, contribuyó a la creación de la Academia y llegó a ser Teniente Director de Escultura en ella. Con tal bagaje es lógico que en su estilo se unan la tradición de la imaginería barroca y los nuevos conceptos de la escultura rococó cortesana. Su maestro y la influencia de grandes imagineros del siglo XVII como Gregorio Fernández y Pedro de Mena hacen popular y barroca su obra, mientras que Juan Domingo Olivieri, con quien completó su formación, y las Obras Reales en las que colaboró le aportan corrección técnica y el realismo suave y amable del Rococó. Por



Azpeitia. Basílica de San Ignacio de Loyola. San Estanislao de Kostka. Luis Salvador Carmona (1763-1765).

encima de todo subyace la influencia de Bernini, a través de las copias de sus imágenes que poseía la Academia y por el contacto con los escultores italianos. Esta dualidad estilística también se aprecia en los materiales de sus obras pues trabajó indistintamente en piedra, para la escultura oficial, y en madera, para la escultura religiosa. La relación iniciada con el País Vasco en las imágenes del retablo mayor (1739-42) y los colaterales de las Animas (1743), la Virgen del Rosario (1742) y San Miguel (1743) de Vergara continuó en Segura (1743-47), Idiazabal (c.1743), la colegiata de Cenarruza (1745), y finalmente Loyola (1763-65), cercana ya su muerte. En Alava se le han atribuido numerosas imágenes, quizá la más cercana a su quehacer sea la Virgen del Rosario de Lezama (1756).

Entre las esculturas “mayores que el natural” que Carmona hizo para Vergara se encuentran la titular Santa Marina y un relieve con su martirio, en las que se evidencian recuerdos al Longinos de Bernini. Los nobles persas San Abdón y San Senén con sus lujosos trajes orientales están cerca de las estatuas de los reyes del Palacio Real. Pero probablemente las imágenes más sobresalientes en Vergara se encuentren en los retablos laterales y son precisamente

la Virgen de Rosario, Santa Teresa y San Miguel. La primera es cabeza de una serie que tendrá gran éxito y cuenta con réplicas del propio Carmona en la colegiata de Cenarruza y la basílica de Loyola (Nuestra Señora del Patrocinio), además de numerosas imitaciones por parte de los santeros locales. María con el Niño en brazos y delicado rostro, dialoga con el fiel a través de la mirada y del avance del brazo derecho, y una gran masa de pliegues que cruzan en diagonal evitan la rigidez y dotan de actitud movida a esta imagen síntesis de la imaginería tradicional y la dulzura del rococó cortesano. La soberbia Santa Teresa en éxtasis y actitud de escribir, recuerda en su rostro a Bernini y a Mena en el intento de reducir las telas a planos esenciales. Dotado de un belleza casi femenina, el San Miguel derrotando al demonio, se agita en bello contrapuesto al que acompañan los pliegues de su indumentaria y se consagra también como cabeza de serie en la producción de Carmona. Las calidades del yelmo con penacho de plumas y las alas son ejemplos de la gran técnica del escultor, que se repite en el San Miguel de Idiazabal. Entre las cuarenta y dos imágenes que llenan el retablo de Segura destacan el San Juan Bautista y el San José, imitados por los santeros locales y el escenográfico grupo de la Asunción con el colegio apostólico a sus pies, organizado en perspectiva de abajo arriba para que todas las imágenes puedan ser contempladas. La teatralidad y el efectismo del barroco se consiguen aquí mediante el camarín que ilumina esta escena sobrenatural, y la propia Virgen de brazos abiertos y sentada sobre nubes que parece suspendida en aire. Réplica de esta Asunción es la de Zumárraga de Juan Bautista Mendizabal. En la basílica de Loyola se encuentran tres imágenes de Carmona, por un lado las de los jóvenes mártires jesuitas San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga, colocados sobre peana de nubes, glorificados, y en el primer caso con el Niño en brazos que acaricia el sonriente y delicado rostro del santo. Por otro la de la Virgen del Patrocinio, siguiendo el esquema de Vergara realizada cuando el escultor enfermo, con problemas en la vista, y con

la decepción de no haber sido elegido Director de Escultura de la Academia estaba tan “poseído de melancolía que apenas puede dar un golpe”. Carmona dejó en el País Vasco discípulos como Manuel Acebo y seguidores como Juan Bautista Mendizabal, Juan de Munar, Jerónimo de Argos e incluso, en menor medida, también Gregorio Valdivielso.

El estilo de Juan Pascual de Mena se decanta hacia un rococó más académico que abandona conscientemente el dinamismo y los excesos expresivos del barroco tradicional, y termina en un evidente neoclasicismo, al contrario que Carmona con el que mantuvo intensa rivalidad profesional y una dura pugna en la Academia en la que llegó a ser Director de Escultura y finalmente Director General. Conocemos su actividad en el obrador del Palacio Real, la vinculación con Felipe de Castro, sus esculturas en piedra (fuente de Neptuno) y una abundante obra en madera en la que se incluye su aportación a la escultura del País Vasco. El retablo mayor de San Nocivas de Bilbao realizado por Juan de Aguirre con traza de Martínez de Arce, y los laterales de este templo cuentan con imágenes de Mena quien para hacerlas trasladó el taller a la capital del Señorío entre 1754 y 1756 “por que no padescan menoscabos las hechuras en el conocido riesgo de conducción por los caminos”. También hizo imágenes para Placencia (Dolorosa y San José) y se le atribuyen las de San Roque, San Sebastián, San Antonio y la Inmaculada en San Antón de Bilbao, y la Virgen del Rosario de la localidad alavesa de Antezana de Foronda (c. 1763), que sabemos fue traída de Madrid. Expresiones amables con cierta idealización clásica, corrección técnica, composiciones estáticas y paños de amplios planos caracterizan sus imágenes de San José (que recuerda a Pedro de Mena), San Nicolás, San Lázaro, San Antonio o San Joaquín de Bilbao destacando su académica Piedad. La Virgen de Foronda es una bella talla que recuerda el esquema de Carmona pero más contenida de ademanes, movimiento de pliegues y rostro que remite a la escultura clásica pese a la amable expresión.

Al lado de estos escultores cortesanos hay que situar a Francisco y José Sierra, miembros del prolífico e importante taller de Medina de Rioseco que traen al País Vasco una escultura rococó, amable y fiel a la tradición. El retablo del convento de Bidaurreta en Oñate, obra de Fray Jacinto de Sierra, (1749) aparece repleto de esculturas, “ciento veinte bultos”, realizados por los “hermanos de Fray Jacinto”. El famoso taller de los Sierra se encargó de tan monumental conjunto en el que debieron intervenir Francisco y José. Santos de la orden, otros populares, los padres de María, San Juan, San José y sobre todo la Asunción que lo preside, llenan este retablo que remata en medallas con inscripciones del Apocalipsis. La gracia y la dulzura del rococó envuelven los rostros de estas imágenes pero en todas se advierte un ligero dinamismo, el avance de brazos y piernas, y una actitud declamatoria. Sobresale como una luminaria el fastuoso grupo de la Asunción-Coronación, plena de barroquismo, de esquema abierto, en avance hacia el fiel, y rodeada de nubes, rayos y luz natural que penetra por el transparente y convierte el lugar en el escenario de un milagro que acontece ante al fiel.

ESCUultores Y SANteros, LA HUella DE CARMONA EN LOS MAESTROS LOCALES

El guipuzcoano Juan Bautista Mendizabal I ha sido considerado uno de los mejores seguidores de Luis Salvador Carmona, algo lógico si tenemos en cuenta que conoció de primera mano imágenes del maestro cortesano en Idiazabal y Lesaca. Tradicionalmente se ha venido señalando una inicial colaboración con Simón Gavilán Torre en el retablo mayor de la catedral de León (1740), si esto es así supondría la presencia de Mendizabal en el entorno de los Tomé en Castilla, ya que Simón Gavilán era sobrino de Antonio Tomé. También se ha

indicado su presencia en Calahorra al lado de Camporredondo y en Zaragoza con José Ramírez. Su producción conocida en el País Vasco permite aventurar largas ausencias, algunas de las cuales podían coincidir con su colaboración con los citados artistas. Abrió su taller en Eibar al lado de su hermano mayor Hilario con quien colaboró en sus inicios profesionales (conclusión del retablo mayor de Eibar, 1736-39) y allí siguió hasta su muerte, continuando la dinastía su hijo Juan Bautista Mendizabal II, escultor ya neoclásico.

Su producción conocida se distribuye principalmente en Guipúzcoa, pero Vizcaya, Navarra y Alava también cuentan con obra suya. Cuentan con imágenes suyas los retablos de Nuestra Señora de Audicana en Bériz (1735 y 1743 donde se conserva el San Juan Bautista), Idiazabal (1744, todas las imágenes salvo el titular), Astigarreta (1745, tres imágenes), Lequeitio (1745, un San Juan Bautista), Lesaca (1753), Azcoitia (1753, varias imágenes en los colaterales del convento de Santa Clara) y Zumárraga (1756). Desconocemos más obra suya entre este momento y su muerte en 1767. En Idiazabal, Lesaca y Zumárraga es donde concentra un mayor número de esculturas. Composiciones estáticas, pero con un avance del personaje hacia el espectador, actitudes declamatorias, con una mano en el pecho o adelantada mientras la otra muestra su atributo o agarra un libro, rostros serenos y en ocasiones dulces que acogen al fiel y una buena técnica visible en el movimiento de los paños son algunas características de Mendizabal. Pero en algunos casos como en la Asunción de Zumárraga, hay que sumar un efectismo y teatralidad plenamente barrocas, en donde se conjugan, el movimiento, los gestos declamatorios, los dinámicos angelotes, las nubes, los rayos, para conseguir la recreación más escenográfica posible de la gloria celeste. Sus modelos están en las esculturas de Luis Salvador Carmona, a las que imita sin la fuerza del maestro, aunque con gran corrección técnica.

La ausencia de buenos escultores locales, al contrario que arquitectos, fue solucionada con maestros cántabros como Ramón del Solar, José Antonio de la Conchas, Miguel del Mazo, Juan de Munar, Jerónimo de Argos, Manuel Acebo o Bernardo Monasterio. No todos tuvieron la misma calidad, algunos siguiendo la tradición de los talleres familiares se pueden considerar "santeros", sin que la palabra tenga ningún contenido peyorativo, otros sin embargo realizaron su aprendizaje en la Academia de San Fernando o al lado de escultores cortesanos. Tampoco su presencia en el País Vasco es equitativa, algunos se quedan toda su vida en estas tierras, otros se avecindan en La Rioja y también encontramos los casos de maestros itinerantes. Poco conocemos del vecino de Santoña Ramón del Solar, pero las imágenes del retablo mayor de Amorebieta (1749) y en menor medida del de Gordejuela (1753), permiten considerarle un buen escultor. De José Antonio de la Concha asentado en Orduña (como su padre Manuel, también escultor), y uno más de la amplia nómina de santeros cántabros, tenemos imágenes en Aránguiz (1744), Amurrio (1747) y Araico (1764). Miguel del Mazo vecino de Meruelo realizó una Asunción que sigue los esquemas de Carmona para el retablo mayor de Lezama (1742) y antes había trabajado en el Santuario de Loyola en las imágenes de su pórtico.

Conocemos mejor a Juan de Munar vecino de Meruelo, miembro de una familia de artistas en la que caben canteros, doradores y escultores desde finales del siglo XVI hasta el XVIII. Muchos de ellos tuvieron actuaciones en Castilla como Francisco Antonio de Munar a quien probablemente haya que considerar padre de Juan de Munar. Este en 1747 también se encontraba en Segovia trabajando en obras de su oficio. Regresa "pobre de solemnidad" y se instala en Elorrio hasta 1763, en que reinicia la aventura castellana, esta vez durante un dilatado período de tiempo, que concluye en 1785 un año antes de su fallecimiento en Elorrio cuando contaba setenta y un años. Sus intervenciones vizcaínas concentradas entre

1752 y 1763, le llevan a Elorrio (1752, varias imágenes del cascarón del retablo mayor; 1761, laterales), Mundaca (1754, retablo mayor y colaterales), Murélagua (1755, la Trinidad del mayor), Axpe Achondo (1756, tres bultos en el retablo de la Virgen del Rosario), Amorebieta (c. 1761, laterales) y Forua (1763, tres bultos en el retablo mayor), además de otras intervenciones en Lequeitio, Güeñes, o Ceanuri. Por estas obras podemos considerarle un santero que lleva a cabo imágenes devocionales, muchas de ellas para cofradías como la de la Virgen del Rosario, con un estilo que quiere imitar los modelos cortesanos, pero con deficiencias en rostros y anatomías. El popular modelo de Virgen del Rosario creado por Carmona es repetido por Munar, aunque con rostro poco apurado, ojos más achinados, cabellos que parecen una masa compacta y rigidez de la composición. La Asunción sigue un esquema tradicional de brazos en diagonal e izada por una nube de ángeles, aunque dinamizada.

A Jerónimo de Argos se le denomina en ocasiones el "santero de Isla". Este escultor cántabro, con taller en Bilbao parece suceder en el tiempo a Munar que quizá tuvo que volver a Castilla porque los encargos se decantaron por el maestro de Isla. Llega a Bilbao junto a su padre Juan, también escultor, abre taller y durante toda su vida se declara vecino de la villa. Su actividad viene determinada por su aprendizaje tradicional en el seno del taller familiar, una estancia significativa en La Rioja y finalmente una relación profesional con Manuel de Acebo que le permite conocer la escultura más académica. Ambos formarán compañía durante casi dos décadas. Difícilmente pudo encargarse de hacer en 1742 "cuatro mancebos" para el retablo de Somorrostro, pues sólo contaba con quince años. Así que sus primeras obras importantes tienen lugar en La Rioja, algunas imágenes en varios colaterales de la parroquia de Labastida (1753), las del retablo de Nuestra Señora de los Angeles en la catedral de La Redonda de Logroño (1762, situado en un magno espacio barroco en el trascoro catedralicio) y las del monumental retablo de Bañares (1763). En Vizcaya le encontramos haciendo quince bultos para varios retablos de Dima (1767), la Virgen del Rosario y una Santa Agueda para Lezama (1773), varias imágenes para Guernica (1774, un Cristo atado a la columna; 1775 varias tallas para el retablo mayor; 1783, los cuatro evangelistas para la cofradía de San Marcos). La relación con Manuel de Acebo se debió producir con anterioridad pero documentalmente aparecen juntos en Murélagua (1776), cuando se reparten las esculturas del retablo mayor. Finalmente lo encontramos en Llodio de nuevo junto a Acebo (1778 y 1782) realizando algunas tallas (Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo) para la parroquia y una Santa Agueda para su ermita, Urduliz, Gordejuela y Cantabria (Guriezo, Isla, Santander).

Las tallas de Argos, de las que se ha constatado hacía en ocasiones modelos en yeso y barro, repiten constantemente los mismos esquemas y rostros, con unos rasgos que las hace inconfundibles. Una cara estereotipada, de mirada enérgica, aguileña pero con el mentón pronunciado que nos recuerda las imágenes romanistas y una rigidez propia de la escultura neoclásica son algunas de sus características. A ellas podemos añadir las amplias superficies lisas de sus indumentarias de pliegues quebrados. La Virgen del Rosario de Lezama responde a estos planteamientos además de seguir el modelo de Carmona. También el San Juan Evangelista de Murélagua y Guernica, o los San Miguel de Guernica y Gordejuela que también nos remiten al escultor de Nava del Rey.

De Meruelo (Cantabria) era Manuel Acebo, de quien conocemos su aprendizaje en el seno de la Academia de San Fernando donde se matriculó en 1753, un año después de que Luis Salvador Carmona fuera nombrado Teniente Director de Escultura, junto a Pascual de Mena y Roberto Michel, todos ellos bajo la dirección de Felipe de Castro. Acebo tras el encuentro con Carmona se convirtió en discípulo suyo y supo asimilar de su maestro esa dua-

lidad que formaban la tradición barroca y las novedades que impartía la Academia. A la formación de su estilo también contribuyeron, como en otros escultores, repertorios de estampas y grabados que en este caso podemos documentar. Instaló su taller en Bilbao y a su muerte, acaecida en 1793, poseía un libro de dibujo de José de Ribera, sin duda la divulgada cartilla editada en 1774 bajo el título "Livro de principios para aprender a dibujar sacado por las obras de Joseph de Ribera llamado (bulgarmente) el Españoletto".

Se le han documentado imágenes en Marquina (1760, Ecce Homo), Rigoitia (1768), las tallas de San Pedro y San Pablo para el retablo mayor de Lezama (1771), las de San Juan Bautista, San Pablo y la Asunción en Murélagu (1776), San Joaquín y Santa Ana para la parroquia de Llodio (1778), un San Miguel para la de Ereño (1778), tres tallas para la ermita del Santo Cristo hoy en la parroquia de Gamiz-Fica (1785) o una Santa Elena para la ermita de la Santa Cruz de Llodio (1792) entre otras, y también se le han atribuido tallas como el San Juan Bautista de la parroquia de los Santos Juanes de Bilbao. Pese a su aprendizaje académico, en su obra fluye el barroquismo de Carmona, tanto en las actitudes como en las indumentarias de los personajes. Así el San Pablo de Murélagu nos muestra gran dinamismo, paños movidos con múltiples pliegues y rostros llenos de fuerza expresiva. La Asunción de Murélagu también nos remite a su maestro al imitar los modelos de Serradilla y Segura. Mayor contención encontramos en sus tallas de San Juan Bautista, donde el buen estudio anatómico está en relación con la corrección técnica aprendida en la Academia. Se ha señalado un cierto estancamiento en su obra por la constante dependencia de Carmona y su nulo avance hacia fórmulas más neoclásicas.

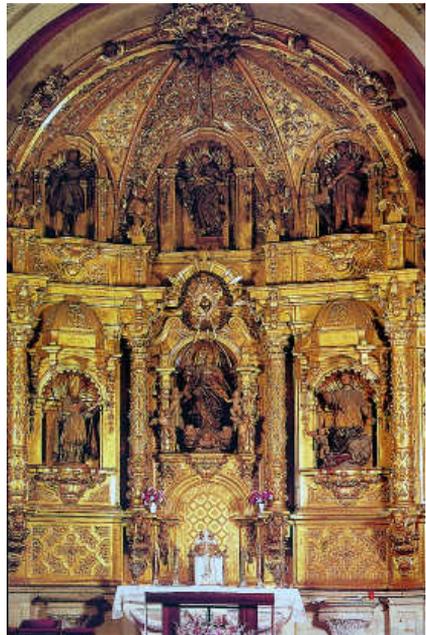
Concluimos la nómina de escultores cántabros con Bernardo Monasterio, miembro de una familia de escultores (como Andrés de Monasterio muy relacionado con la escultura castellana) y ensambladores del taller de Siete Villas, a quien vemos desarrollar su actividad profesional a partir de 1741 en que se encuentra en Vitoria haciendo algunas imágenes para el altar mayor de la catedral de Santa María. A partir de este momento y regularmente al lado de Juan Antonio Larrumbe y sobre todo Manuel Moraza, le encontramos en Mandojana (1745), el Santuario de Nuestra Señora de los Angeles del Toloño (1747), Heredia (1749), Añastro (1749), Cucho (1749), San Esteban (1749) y Zuazo de Vitoria (1750). A partir de este momento y probablemente al lado del arquitecto José Cortés del Valle se instala en Pancorbo y le acompaña en diversas obras burgalesas. Su regreso tiene como objetivo Guernica (1770, imagen de Nuestra Señora de la Soledad) y después Sojoguti (1770) y Sojo (1771). Sus imágenes se caracterizan por el canon alargado, las composiciones dinámicas a través de posturas contorsionadas e inestables, pliegues rígidos, rostros expresivos con cejas muy marcadas y bocas abiertas y en general una actitud declamatoria propia de los escultores apegados a la tradición barroca. Sus obras de más calidad las encontramos en los bultos de San Pedro, San Pablo y el Crucificado de San Esteban, o el San Cristóbal de Heredia. Algunas imágenes del convento de las Brigidas de Vitoria, como el San José obra documentada del arquitecto José Cortés, seguramente le pertenecen a Bernardo Monasterio.

Al margen del protagonismo de los cántabros también otros escultores dejaron su impronta aunque en menor medida. En Guipúzcoa encontramos al escultor italiano Santiago Marsili que introduce savia nueva en la escultura local basándose en la fuerza expresiva de las obras de Bernini, tomando de él las actitudes declamatorias, los contrapostos o el dinamismo de los pliegues. Sin embargo en alguna de sus imágenes como el San Juan Bautista de Amasa se observa una contención más clásica. Su actividad en Zaragoza y Navarra se completa con las tallas para los retablos guipuzcoanos de Amasa (1763) y Abalcisqueta (1771), aunque en este último también interviene José Javier de Echeverría pues Marsili fa-

llecía en la localidad navarra de Villafranca sin haber concluido su trabajo. Menor interés tiene la densa obra escultórica, ya neoclásica, de Francisco Azurmendi en Guipúzcoa.

En Alava el protagonismo lo acapara la familia Valdivielso, los “santeros de Payueta” y sobre todo en lo que a la cronología que analizamos, Gregorio Valdivielso. No obstante también se produce la llegada de esculturas burgalesas, aunque no se trate más que de apariciones esporádicas. El taller de escultura de Vitoria que había sido tan dinámico en el siglo XVI y comienzos del XVII se relanza a partir de los años sesenta del siglo XVIII con los miembros fundadores de dos importantes dinastías de artistas los Valdivielso en escultura y los Moraza en arquitectura a quienes ya nos hemos referido. Gregorio Valdivielso, cabeza del taller, procedía de Oña desde donde se desplaza a Suzana (donde nacerá su hijo el famoso Mauricio Damián) para realizar las tallas del retablo de su parroquia (1761) cuya arquitectura debió hacer Manuel Moraza, luego a Payueta (1768) de donde toman su nombre y posteriormente a la capital alavesa. En el tránsito entre el delicado rococó y las formas neoclásicas se encuentra el “santero” Gregorio Valdivielso, que parece formar compañía con Manuel Moraza para llenar con sus imágenes los retablos de éste. Su actividad profesional se desarrolla entre 1761 y 1790 fecha de su muerte y tiene lugar en Alava, pero también en La Rioja y Navarra. Tienen imágenes y relieves suyos las localidades de Apellaniz, Villafraía, Urturi, San Martín de Galvarain, Bernedo, San Román de Campezo, Peñacerrada, Santa Cruz de Campezo, Salinillas de Buradón, Arechaveleta, Argandoña, Gobeo, Nájera, Nalda o Cabredo. Sus tallas más tempranas adolecen de rigidez compositiva a pesar de que intenta dotarlas de movimiento a través de ligeros contrapostos y el avance de los brazos. Las caras redondeadas de bocas cerradas y pómulos salientes contribuyen a la falta de fuerza expresiva. Y una firma de su estilo son los cordones con doble lazo central que ciñen las túnicas y mantos de pliegues abultados. En definitiva un santero dominado por la fuerza de la tradición que en obras más tardías, como la Virgen del Rosario de Gobeo (1779), alcanza un mayor nivel técnico.

El retablo de Gamarra Mayor (1753) cuenta con unas imágenes de gran calidad que corresponden al escultor burgalés Manuel Romero Puelles Elcaraeta, si bien el apellido Elcaraeta le vincula al prestigioso taller de Viana-Cabredo, zona donde encontramos a su hijo Manuel Benigno Romero (obra en Calahorra, Aldeanueva de Ebro, Tormantos) con quien en ocasiones puede ser confundido. Su actividad tiene como centro la ciudad de Burgos desde donde envía sus imágenes a lugares tan alejados como Gamarra Mayor. De las siete tallas de este retablo sobresalen la dinámica Asunción sobre peana de nubes y angelitos, pero en todas se advierte buena técnica y calidad formal, en alguna el dinamismo del pleno barroco con los mantos agitados y bellos contrapostos (San José), y en otras un complejo esquema obligado por la ico-



Gamarra Mayor. Parroquia de la Asunción. Retablo mayor. Manuel Moraza (1753).

nografía que anuncia asimismo la expresión amable de la tallas rococós más tardías (San Juan Nepomuceno). Para Elciego talló una Soledad y un Cristo Yacente articulado para los oficios de Semana Santa (1763).

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

ANDRES ORDAX, S.: La escultura de la época barroca en Alava. Valladolid, 1973. (Tesis doctoral inédita).

– Gregorio Fernández en Alava. Vitoria, 1976.

– “País Vasco. Arte”, Tierras de España. Madrid, 1987.

ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona. San Sebastián, 1988.

– Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero. San Sebastián, 1990.

– “La construcción del retablo de la parroquia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia: una obra de Juan de Apaetzegui, Martín de Olaizola y José de Echeverría”. Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1990, pp. 11-40.

– “Contribución al estudio de la arquitectura retablistica de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: la obra de Bernabé Cordero”. Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1990, pp. 259-316.

– “El arquitecto Tomás de Jaúregui y el escultor Juan Bautista de Mendizábal en el retablo mayor de Zumárraga”, Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1990, pp. 359-398.

– Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII, Martín de Carrera, Manuel Martín de Carrera. San Sebastián, 1991.

– “Un nuevo ensayo estructural para la retablistica guipuzcoana: la obra de los Sierra en el convento de Bidaurreta en Oñate”, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1991, pp. 453-470.

– Guipuzkoako erretablistika I. Tomás de Jaúregui, Donostia-San Sebastian, 1994.

– Guipuzkoako erretablistika. II Miguel de Irazusta. Donostia-San Sebastian, 1997.

BALLESTEROS IZQUIERDO, M.T.: “El retablo del Santo Angel de la Guarda en la iglesia de San Pedro Apóstol de Vitoria”, Kultura, 1992, pp.19-27

BARRIO LOZA, J.A.: “ La parroquia de Múgica. Noticia sobre su ampliación y confección de sus retablos en el siglo XVIII”, Letras de Deusto, 1981, n.21, pp. 79-113.

– “El retablo mayor de Amorebieta”, Letras de Deusto, 1983, n. 27, pp. 89-108.

– “Algunos aspectos del Arte”. Bizkaia, 1789-1814. Catálogo Exposición, Zamudio, 1989, pp.174-197

– “El patrimonio monumental religioso”. Patrimonio monumental de Amorebieta-Etxano. Bilbao, 1989, pp. 9-33.

– “El Arte durante los siglos XVII y XVIII: el Clasicismo y el Barroco”. Bilbao, arte e historia. Bilbao, 1990, pp.127-147.

– “ El patrimonio religioso de Gordexola”. Patrimonio monumental de Gordexola, Bilbao, 1994, pp.14-30.

- “ Los talleres montañoses de retablos y de escultura en Carranza (Vizcaya)”. Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González. Valladolid, 1995, pp. 289-293.

BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): Monumentos de Bizkaia, 4 v., Zamudio, 1986.

- Bizkaia, Arqueología, Urbanismo y Arquitectura histórica, 3 v., Bilbao, 1989-1991.

BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE PEÑA, J.R.: “Jesusen Lagundiko ikastetxeetako erretaula eta pinturak / Retablos y pinturas en los colegios de la Compañía de Jesús”. Jesusen Lagundia Bizkaian / La Compañía de Jesús en Bizkaia. Catálogo Exposición. Bilbao, 1991, pp. 75-90.

CENDOYA ECHANIZ, I.: “Erretablo neoklasikoaren hasiera Gipuzkoan”, Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1989, pp. 355-373.

- “San Migelen irudia Gipuzkoako Barrokoan”. Sociedad de Estudios Vascos, 1990 pp.9-19.
- “El retablo-cascarón en Gipúzcoa. La incidencia del modelo cortesano en un núcleo periférico”. Cuadernos del INICE, 1990 pp. 275-281.
- “Domingo y Juan de Mendaraz, el paso del romanismo al naturalismo barroco”, Kultura, 1990, pp. 45-56.
- “Dotación artística del convento de Segura (Guipúzcoa). Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrue y la aportación de los indios”, Actas del I Congreso Internacional de la Orden Franciscana. León, 1990, pp. 27-40.
- “Tomás de Jaúregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII. Aproximación a su obra”, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1991, pp. 471-486.
- El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa. San Sebastián, 1992.
- “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu”, Cuadernos de Sección, 1992, n. 153-176.

CENDOYA ECHANIZ, I. y ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII en Guipúzcoa”, Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1991, pp.133-161.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: La policromía del Renacimiento en Navarra. Pamplona, 1990.

- Policromía renacentista y barroca. Cuadernos de Arte Español, n. 28. Madrid, 1992.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. y VELEZ CHAURRI, J.J.: “Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII. Francisco Sabando profesor de arquitectura”. Actas del IX Congreso del CEHA, León, 1994, pp. 193-204.

- “Sobre la modélica fundación y dotación de un convento carmelitano del siglo XVII en Bilbao”, VIII Congreso del CEHA, Cáceres 1990, pp. 201-205.

FERNANDEZ DEL HOYO, M.A.: “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1983, pp. 347-374.

- “El taller de Gregorio Fernández”. Gregorio Fernández 1576-1636. Catálogo Exposición. Madrid, 1999, pp 43-53.

FERNANDEZ GRACIA, R.: El retablo barroco en Navarra. Pamplona, 1997. Tesis doctoral inédita.

GARCIA GAINZA, M.C.: “Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona”. Homenaje a J.E. Uranga, Pamplona, 1971, pp. 327-364.

- “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada”, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1972, pp. 372-389.

- "Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", Revista de la Universidad Complutense, 1973, pp. 81-110.
- El escultor Luis Salvador Carmona. Pamplona, 1990.
- GONZALEZ ECHEGARAY, M.C.: "Artistas montañoses en Vizcaya y Alava", Estudios Vizcaínos, 1971, pp. 69-80.
- GONZALEZ ECHEGARAY, M.C., ARAMBURU ZABALA, M.A., ALONSO RUIZ, B. Y POLO SANCHEZ, J.: Artistas cántabros de la Edad Moderna, Santander, 1991.
- HORNEDO, R.M.: "Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola", Goya, 1980, pp. 194-199.
- LOPEZ-BARRAJON BARRIOS, M.: "El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura española del siglo XVII". Archivo Español de Arte, 1994, n. 268, pp. 391-396.
- LOPEZ DE GUEREÑU, G.: "La familia Moraza", Boletín de Sancho el Sabio, 1979, pp. 213-233.
- MARTIN GONZALEZ, J.J.: El escultor Gregorio Fernández. Madrid, 1980.,
 - Escultura barroca en España. 1600-1770. Madrid, 1983.
 - Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico. Madrid, 1990.
 - El retablo barroco en España. Madrid, 1993.
- NAVARRETE PRIETO, B.: "Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández". Gregorio Fernández 1576-1636. Catálogo Exposición. Madrid, 1999. Pp 55-66.
- NICOLAU CASTRO, J.: "Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Antón de Bilbao", Estudios Vizcaínos, n.6, pp, 177-192.
 - "El escultor Juan Pascual de Mena", Goya, 1990, n. 214, pp. 194-204.
- PAYO HERNANZ, R. J.: El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII. 2 v, Burgos, 1997.
- POLO SANCHEZ, J.J.: "Escultores y ensambladores de Trasmiera. Artífices del taller de Siete Villas en los dos primeros tercios del siglo XVII", Cuadernos de Trasmiera, 1990, pp.119-142.
 - Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería. Santander, 1991.
 - "Escultores y ensambladores de Trasmiera II. Artífices montañoses del taller de Siete Villas durante el último tercio del siglo XVII y el siglo XVIII", Cuadernos de Trasmiera, 1992, pp.159-204.
 - La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c.1590-1660), Santander, 1994.
 - "El retablo mayor de Tracios y la proyección de los talleres de escultura cántabros en Vizcaya". Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González. Valladolid, 1995 pp.413-417
- PORTILLA VITORIA, M. J.: Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. 7 v. Vitoria, 1967-1996
- RAMIREZ MARTINEZ, J.M.: Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Alava, Burgos y La Rioja, Logroño, 1981.
 - Retablos mayores de La Rioja. Agoncillo, 1993.
- RAMIREZ MARTINEZ, J.M. y RAMIREZ MARTINEZ, J.M»: La escultura en La Rioja durante el siglo XVII. Logroño, 1984.
- SAGÜES SUBIJANA, M.: "Cuatro retablos barrocos guipuzcoanos". Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1971-1973, n. XXVII-XXIX.
- SAN MARTIN, J.: "Los escultores Mendizábal de Eibar", Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1988, n. XLIV, pp. 177-183.

- SANTANA, A.: "Historia de Santa María de Deba". Santa María de Deba una iglesia marinera. Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 14-135.
- SOJO GIL, K.: "El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio", BAI, 1993, n.2.
- URREA, J.: "Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández". Gregorio Fernández 1576-1636. Catálogo Exposición. Madrid, 1999, pp. 15-41.
- VELEZ CHAURRI, J.J.: El retablo barroco en los límites de las provincias de Alava, Burgos y La Rioja (1600-1780). Vitoria, 1990.
- "Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés", X congreso del CEHA, Madrid, 1994, pp. 289-296.
- VELEZ CHAURRI, J.J. Y BARTOLOME GARCIA, F. R.: La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Alava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648). Miranda de Ebro, 1998.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélagu (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el Rococó vasco", Letras de Deusto, 1991, pp. 53-66.
- "Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo", Bidebarriet. a, 1997, pp. 157-161.
- El retablo barroco en Bizkaia. Bilbao, 1998.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J., y CENDOYA ECHANIZ, I.: "Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa", Kobie (Serie Bellas Artes), 1990, pp. 5-24.