

<http://www.euskadi.eus>**hiru.eus**<https://www.hiru.eus/web/guest>

ES ▾

TEMAS DE ESTUDIO ([HTTPS://WWW.HIRU.EUS/ES/AREAS-TEMATICAS](https://www.hiru.eus/es/areas-tematicas)) / Arte (<https://www.hiru.eus/es/arte/>) /Arte y Euskal Herria (<https://www.hiru.eus/es/arte/arte-y-euskal-herria/>) /El renacimiento y el barroco (<https://www.hiru.eus/es/arte/el-renacimiento-y-el-barroco-eh/>) /**La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte local e importado** (<https://www.hiru.eus/es/arte/la-pintura-del-barroco-en-euskal-herria.-arte-local-e-importado>)

La Pintura Del Barroco En Euskal Herria. Arte Local E Importado

Autor del artículo: Fernando Tabar Anitua

Introducción a la pintura del Barroco en Euskal Herria

Abordar en su conjunto la actividad pictórica relacionada con territorios relativamente extensos, prósperos y bien poblados de la Europa occidental, como son el País Vasco y Navarra, durante el período de más de siglo y medio de vigencia del estilo barroco, es tarea especialmente ardua y compleja, aunque se haga a manera de recensión recapitulativa, o quizás por ello mismo. Y lo es a pesar de que la pintura presenta un panorama mucho menos brillante que la escultura, al gozar de muy inferior estimación a la hora de representar las figuras y las historias sagradas en las iglesias. Como escribió José Ángel Barrio Loza, "En muy pocos ámbitos que no fueran los cortesanos o los más intelectualizados de las órdenes religiosas tuvo aceptación la pintura religiosa. Los feligreses siempre prefirieron la escultura, el bulto o el relieve, como más próximos y capaces de arrancar emociones".¹ Esta preferencia se incrementa a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando la manera romanista del guipuzcoano Anchieta se impone en todo el territorio vasco-navarro y más allá, en forma de escuela omnipresente. El barroco escultórico se inicia con la asimilación del estilo de Gregorio Fernández, que sus obras en Álava y Guipúzcoa y la presencia de escultores vascos y navarros en su taller de Valladolid, aseguran de primera mano. El impacto de este nuevo estilo más naturalista, adquiere tintes dramáticos si vemos de qué forma artistas locales acreditados, como el vitoriano Pedro de Ayala, lo adoptan casi de un día para otro, renunciando definitivamente a su manierismo romanista. En lo esencial, la influencia de Fernández sólo se verá reemplazada aquí por la del foco cortesano madrileño en el siglo XVIII, perdidas las señas de una identidad estilística original hasta la escultura contemporánea. Sin embargo, tras el romanismo, la escultura seguirá siendo a menudo de gran calidad y en términos cuantitativos abrumadoramente superior a la pintura. El gran papel de ésta en el arte vasco-navarro del Barroco, no se desempeña tanto en la labor de caballete o mural, como en la policromía, aparejada al dorado, de la carpintería y las tallas de madera.

La reflexión acerca de las obras de pincel en este tiempo y lugar nos puede llevar a una sistematización como la desarrollada en las páginas siguientes. En primer lugar tiene como objeto de consideración la actividad de los policromadores, que ocasionalmente pintan cuadros y murales. A continuación el trabajo pictórico que podríamos llamar de superficie habitualmente plana, aunque no siempre desvinculada de la policromía y el dorado. En este apartado nos encontramos con artistas locales que han podido formarse en otras escuelas y han vuelto. Otros proceden de fuera y se han instalado en Euskal Herria enriqueciendo nuestro patrimonio artístico con sus obras, aunque algunos de ellos sólo trabajan aquí de manera esporádica y finalmente otros, de origen vasco y navarro, han salido a su vez a otras tierras en busca de oportunidades y allí han dejado los frutos de su trabajo. Distinta significación tiene la llegada, no de artistas, en general de consideración menor, sino de cuadros, que a menudo pertenecen a artistas significados de las escuelas más avanzadas de España, Flandes, Italia y América, que sirven de modelo e inspiración para los artistas locales. Sobre todo cuando la llegada se produce en el momento de la creación de las obras, porque otras han llegado en fechas recientes y en parte han incrementado los fondos de los museos, que por razones de operatividad debemos dejar al margen de este estudio. Por supuesto sin olvidar que los museos vascos y navarros y principalmente el de Bellas Artes de Bilbao, conservan una parte muy importante de nuestra **pintura barroca**, en gran parte complementaria de la traída en el pasado. Si hacemos esta diferenciación y tenemos en cuenta las circunstancias de procedencia y formación de artistas y de adquisición de obras aisladas, es porque su diversidad determina por sí misma y por las interconexiones a que da lugar, la complejidad de la **pintura barroca en Euskal Herria**. Complejidad que aumenta por la inexistencia de un foco o escuela pictórica importante en todo el territorio, que hubiera podido tener capacidad rectora y unificadora. Por otra parte, su estudio se ve limitado por el desigual desarrollo de la investigación sobre la materia en los distintos territorios, que no permite todavía una visión de conjunto equilibrada. Así, en Álava y Navarra, la publicación de sendos catálogos monumentales, en estadio muy

avanzado la del primero y concluida la del segundo, además de otros estudios, nos proporcionan mucho más que una base de partida. Por el contrario, Guipúzcoa y Vizcaya son al respecto y a diferencia de otros campos más estudiados, como la arquitectura y la escultura, si no "terra incognita", al menos poco explorada.

El pincel al servicio de la gubia. La escultura policromada

DORADORES, POLICROMADORES Y PINTORES POR DERECHO PROPIO

El deseo, sentido como una necesidad incuestionable, de dorar y **policromar retablos y tallas**, dio trabajo casi exclusivo a los artistas del pincel, que alcanzaron niveles de excelencia en ese campo. Para ello recibían una formación específica en los talleres, lo bastante versátil como para poder hacerse cargo también de la realización eventual de **pinturas de caballete** sobre tabla o lienzo, insertas en los retablos o no, e incluso de murales.

El dorado y la policromía fueron operaciones tanto o más costosas que la propia mazonería y la escultura y experimentaron un gran crecimiento durante la primera mitad del siglo XVII, cuando se quisieron aplicar a tantos retablos romanistas que todavía carecían de ellos, además de a los nuevos que se iban construyendo. La segunda mitad del siglo es menos rica en realizaciones debido a la crisis económica. Pese a la importancia que el dorado y la policromía merecen por su significación, apenas habían sido estudiadas antes de ahora. Aunque dorado y policromía por una parte y pintura de caballete y mural por otra, son técnicas cualitativamente diferentes, el hecho de que las desempeñen los mismos profesionales me lleva a tratarlas conjuntamente en este punto. Respecto de Navarra, los estudios de José Cabezudo Astrain² nos han proporcionado una larga nómina documentada de pintores, con título profesional y taller abierto en Pamplona a mediados del siglo XVII y datos acerca de algunas de sus obras. Así, por citar alguno, Miguel de Armendáriz policromó en 1640 el retablo mayor de Imbulusqueta junto con Pedro de Landa y otro en la iglesia de Lizarraga; en 1647 el de Lérruz y al año siguiente los colaterales de Arre. También en colaboración con Landa, policromó un retablo para Sagüés. Otros pintores son Alonso de Logroño y Vera, que doró el sagrario de Elía por 59 ducados. También Lucas de Pinedo, autor de la policromía y pintura del banco y el ático del retablo de San Benito en la catedral de Pamplona. En el banco se conservan dos Padres de la Iglesia, que reproducen los mismos grabados flamencos que otros dos Padres en el retablo de Mendiguren (Álava).³ Por su parte, María Victoria Hernández Dettoma, ha estudiado la formación de los pintores, entre otros artistas, en la merindad de Pamplona.⁴ Éste y demás aspectos relacionados con la actividad pictórica, incluidas recetas de pintura, recoge J. M. Jimeno Jurío en Asiáin, lugar próximo a Pamplona.⁵ Allí trabajaron Juan Las Heras y sus hijos Andrés y Juan, formando un taller familiar que sobrevivió a la crisis económica del siglo XVII, ruinoso sin embargo para otros pintores como Pascual Ochoa de Olza y el ya citado en Pamplona, Alonso de Logroño. Todos ellos son básicamente **doradores y policromadores**, de quienes Jimeno Jurío no cita obra de caballete alguna.

Los catálogos monumentales de Álava y Navarra y otros estudios, han sacado a la luz muchos documentos acerca de pintores y sus obras. En Navarra hay un descenso en el número de pintores respecto del Renacimiento, a causa de la citada crisis económica y también baja la población. Sin ánimo de ser exhaustivos, en el siglo XVII se sitúa en Estella/Lizarraga, el taller de la familia Ibiricu; en la Ribera y fundamentalmente en Corella, trabajan Juan de Lumbier, todavía manierista y sus seguidores, Silvestre de Carcavilla y Celedonio Pérez del Castillo.⁶ En Olite trabaja Juan Frías de Salazar, pintor notable que parece tener alguna relación con lo madrileño, a juzgar por sus lienzos del retablo de la basílica del Salvador del Mundo en Falces, de hacia 1620. En el banco representó a San Pablo como ermitaño, San Agustín, la Liberación de San Pedro, San Ambrosio, Santa Apolonia, San Francisco de Asís, San Jerónimo, San Antón en un paisaje, San Gregorio y un santo obispo. En el primer cuerpo y a ambos lados de la hornacina central, la Transfiguración y la Ascensión; en el segundo, la Resurrección, Asunción y Pentecostés y en el ático un Calvario.⁷ En la zona de Tudela, José de Fuentes, yerno de Juan de Lumbier, que pinta los lienzos del retablo mayor de Ablitas y José Eleizegui y Asensio.⁸ También Manuel González Crespo, "pintor malo y modesto" en palabras de José Luis Arrese, y su hijo Francisco Crespo y Cobia (1641-1702), que en 1670 pintó un San Antón y otros lienzos para el retablo que hacía su hermano Pedro en la ermita de la Virgen del Villar, en Corella.⁹ Más estudiado está Juan de Foronda, cuya primera obra conocida, de 1660, es el cuadro de las Ánimas de la parroquia de Leza (Álava). Trabajó como dorador y pintor en la comarca de Miranda de Ebro, limítrofe de Burgos con Álava, La Rioja y Navarra.¹⁰ Entre los siglos XVII y XVIII trabajan en el foco de Tudela, Ignacio Díaz del Valle y su hijo Diego, natural de Cascante y además arquitecto, que dejó obras en la sacristía de la catedral de Tudela y en la capilla de Cristo a la Columna, en la parroquia de la Asunción de Cascante. Firma también los lienzos del retablo mayor de la parroquia de Santiago en Sangüesa.¹¹ Al capítulo de la **pintura mural** pertenecen las que decoran la fachada del palacio del marqués de Huarte, en Tudela.¹²

En Álava y en la línea de investigación pionera iniciada por Pedro Echeverría Goñi sobre la policromía renacentista en Navarra,¹³ se constituyó en 1996 un equipo subvencionado por la Universidad del País Vasco, para estudiar la del Barroco, que ha dado lugar a varias publicaciones. Una de ellas, con excelentes fotografías, se centra en la actividad de Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros, maestros destacados del que podríamos llamar taller o escuela de Vitoria-Gasteiz, durante la primera mitad del siglo XVII y que tomamos como muestra de este tipo de trabajos. Como para los demás pintores de la escuela, la llegada de obras de Gregorio Fernández, de hacia 1618-1621, al convento de San Antonio y de hacia 1624-1630, a la iglesia de San Miguel, algunas policromadas por Marcelo Martínez, Diego

Valentín Díaz y Juan de la Peña, supuso una toma de contacto con lo mejor de la policromía de un centro tan avanzado como Valladolid.¹⁴ Su estilo se desenvuelve en la fase que Javier Vélez y Fernando Bartolomé llaman del "natural", de manera casi exclusiva en lo que respecta al primero, mientras que las mejores obras del segundo se inscriben en la llamada policromía del "decoro". La primera se caracteriza por un estofado de dorado mate y rameados con niños y pájaros y se desarrolla en las dos últimas décadas del siglo XVI y el primer tercio del XVII. La segunda, en el tercio central de este siglo y supone la plena aceptación de las normas emanadas de Trento. En ella el oro se bruñe, se relegan los rameados a zonas marginales y en las indumentarias se reproducen diseños textiles con propiedad. Las primeras obras de Pedro Ruiz de Barrón se documentan en Vitoria-Gasteiz y han desaparecido. La relación se inicia en 1605 con el retablo mayor del convento de la Magdalena, en el que además del dorado y la policromía general, ejecutó siete **pinturas de caballete**. Al año siguiente realiza en colaboración con el pintor Diego de Avena, el retablo de San Cosme y San Damián en la parroquia de San Miguel, que también incluía **pinturas de caballete**, sobre tabla. En 1615 se encarga del dorado y policromía del monumento de Semana Santa de las mismas monjas de la Magdalena, con once escenas de la Pasión pintadas. En 1616 se asocia por primera vez con Diego Pérez y Cisneros, para estofar el retablo mayor del convento de Santa Clara, también perdido. Un año después contratan ambos el pequeño retablo de la cofradía del Rosario en la parroquia de La Puebla de Arganzón (Burgos), asimismo desaparecido. Siempre asociados, siguen trabajando en los sagrarios alaveses de Santa Marina de Arexola y San Esteban de Urizarri, en 1617; al año siguiente, Pedro sólo, contrata la obra de un retablo dedicado a San José en su ermita del barrio de Olabarría en Oñati (Guipúzcoa); en 1626 el dorado del retablo del Rosario en Leintz-Gatzaga/Salinas de Léniz (Guipúzcoa) y dos años después también el del Rosario en la iglesia de San Juan de Arrasate/Mondragón (Guipúzcoa). Hacia 1626 había dorado parte del retablo mayor de la parroquia de Basquiñuelas (Álava). En la década de los treinta centra su trabajo en la Ribera de Álava, en torno a Gesaltza-Añana/Salinas de Añana, donde en 1632 contrata el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Villacones, junto con su hijo Cristóbal, colaborador habitual a partir de entonces. En 1633 se compromete a "dorar y estofar" el retablo mayor de la parroquia de San Martín de Turiso (Álava), donde se conservan las ocho **pinturas de caballete**, únicas cuyas conocidas que nos han llegado.¹⁵ Hacia 1626-1632 dora y pinta el retablo mayor de la parroquia de Quintanilla de Valdegobía (Álava). Como obras menores, de fecha imprecisa, se pueden citar dos imágenes en Eskoriatza (Guipúzcoa) y un sagrario, desaparecido, en Aretxabaleta (Guipúzcoa) y unas andas en Zambrana (Álava).

Diego Pérez y Cisneros (fallecido en 1648) nace en Becerril de Campos (Palencia) y muy joven se instala en Vitoria-Gasteiz. Su única actividad conocida es la de dorador y pintor de imágenes y retablos. Además de sus ya mencionadas colaboraciones con Pedro Ruiz de Barrón, en 1617 y esta vez junto con Lucas de Avena, contrata la labor pictórica del retablo del Ángel de la Guarda, hoy en la iglesia vitoriana de San Pedro. Al año siguiente, don Juan Luis de Vergara le encarga lo correspondiente del de San Juan Evangelista en su capilla de Vitoria (Álava). En 1621 Lucas de Avena le traspasa un relicario en la parroquia de Elorriaga, también en Álava. Tres años después don Juan Baltasar de Urbina y su esposa doña Juana de Luzuriaga, le pagan distintas cantidades por su retablo en el convento de San Francisco en Miranda de Ebro (Burgos) y en 1635 María de Aguirre, de Eskoriatza, le paga el estofado de una imagen del Rosario y sus andas. En 1636 acepta las condiciones enviadas desde Valladolid por el pintor Marcelo Martínez, para el dorado y estofado del retablo mayor de San Miguel Arcángel en la capital alavesa¹⁶ y le cede una tercera parte del trabajo a Cristóbal Ruiz de Barrón. Las principales imágenes de bulto de la Inmaculada y del titular San Miguel, habían llegado ya policromadas por Diego Valentín Díaz y Juan de la Peña, respectivamente. Al año siguiente contrata el retablo colateral de San Sebastián y el sagrario del retablo mayor de Alegría-Dulantzi (Álava) y el sagrario de la parroquia de Manzanos (Álava). En 1638 su obra más importante junto con la de San Miguel de la capital, el retablo mayor de Santa María de Agurain / Salvatierra, que en parte traspasa a su amigo Cristóbal Ruiz de Barrón. En 1640 contrata la policromía del retablo mayor de Ozaeta (Álava) y se encarga de dos colaterales, hoy desaparecidos. Su última obra documentada fue el también perdido retablo colateral de Santiago, en la parroquia de San Pedro de Vitoria-Gasteiz, por el que recibió distintos pagos en 1648.

Pintores de quienes se sabe que hicieron obras de caballete son, Francisco González, autor de las del retablo mayor de Labraza (Álava), pagadas entre 1609 y 1615, hoy perdidas.¹⁷ Juan de Amigo, de Vitoria-Gasteiz, yerno del citado Diego Pérez y Cisneros, autor desde 1632 de las pinturas del retablo mayor de Otazu (Álava). Aún se conservan y representan a los Evangelistas y Padres de la Iglesia en el banco, la Inmaculada, flanqueada por San Juan Bautista y San Francisco, en el segundo cuerpo y Virtudes y Calvario en el ático. También policromó las tallas.¹⁸ Otro pintor de la escuela es Juan López de Bozo, o Basso, que en 1648 cobra la pintura de los Evangelistas en las pechinas y un San Miguel, hoy oculto, en el ábside de la iglesia parroquial de Labastida (Álava).¹⁹ A finales del siglo XVII y principios del XVIII, trabaja en Álava Manuel de Andrada, o Andraca, también vitoriano. En 1692 contrata el retablo mayor de Astegieta, hoy en Luna, en cuyo banco representa la Ascensión y la Asunción de la Virgen; en las calles laterales los Evangelistas en posición sedente; en el ático Santo Domingo y San Francisco, a ambos lados de un Descenso de Cristo a los infiernos y en el remate un Crucificado. En 1702 retoca las pinturas del cascarón del retablo mayor de Manurga, que representan a Santa Lucía con ángeles en un rompimiento de gloria, a la izquierda; la Asunción con la Santísima Trinidad en el centro y a la derecha Santa Apolonia, con las tenazas de su martirio. En 1707 cobra un Calvario en el ático del retablo mayor de Arcaya.²⁰ Debió ser padre del también pintor Bartolomé, del mismo apellido, que se cita entre 1716 y 1718 y de quien nada se conoce. Pintores de la escuela vitoriana que trabajan en la provincia, son

también, Pedro de Arroquia, autor en 1709 de un San José y un San Antonio de Padua en los áticos de los retablos colaterales de Arbulo y del lienzo de San Juan Bautista en el de un colateral en Guevara.²¹ Su hijo Cosme Ignacio, que en 1732 pinta una Santa Catalina y un Calvario en el retablo de las Ánimas de Ozaeta.²² José de Aguirre, documentado entre 1739 y 1776, autor en 1740 de las pinturas de San Miguel, San Antonio Abad y San Andrés en el retablo de San Miguel de Hueto Arriba/Oto Goien.²³ Juan Ángel de Rico, a quien en 1762 se le paga un lienzo de la Oración del Huerto, existente en la sacristía parroquial de Ondategui.²⁴ Y también Santiago de Briñas, que pinta un San Isidro y una Santa María de la Cabeza en la sillería coral de la iglesia de Aberásturi.²⁵ De Agurain/Salvatierra es Miguel de Salas de la Puente, que en 1695 pinta un San Francisco y un Santo Domingo en el retablo mayor de la parroquia de Luzuriaga y un Prendimiento de Cristo en la de San Román de San Millán.²⁶

Indagaciones de Fernando R. Bartolomé en los archivos de protocolos notariales, centradas en el noroeste alavés y en Orduña (Vizcaya), nos han dado a conocer importantes datos sobre dos pintores activos en la zona, que completan los ya conocidos por el sexto tomo del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Son en primer lugar, José Alonso de Hontanilla (1672-1730), nacido en Cantabria pero afincado en Artziniega (Álava).²⁷ Es artista polifacético cuyo trabajo principal es el dorado y la policromía, pero que también proporciona las historias pintadas requeridas en los retablos que le encargan, e incluso pinturas murales. De entre los retablos conservados, el primero que contrata es el mayor de Sopuerta (Vizcaya), de 1690; en 1711 intervino en el también mayor de Sojo (Álava) y poco después hace el del santuario de la Blanca en Llanteno (Álava), terminado en 1713. El último es el mayor de Arcentales (Vizcaya), que dora según condiciones datadas en 1725. En el retablo del santuario de la Blanca se conservan sus únicas **pinturas de caballete** documentadas, porque Fernando Bartolomé le atribuye otras en base a ellas. En el primer cuerpo están, en el lado izquierdo, la Anunciación, que copia un grabado de Wiericx y en el derecho, la Adoración de los pastores, que reproduce otro de 1670, también flamenco y anónimo. A los lados del ático, la Coronación de la Virgen y el Árbol de Jesé, respectivamente. En la sacristía del mismo templo decora la bóveda con la Asunción entre ángeles músicos y querubines, hacia 1708-1712. Otro pintor que trabaja en el Valle alavés de Ayala/Aiara y en el enclave vizcaíno de Orduña, durante la primera mitad del siglo XVIII, es Juan Antonio Fernández de Jáuregui (1680-1764).²⁸ De sus catorce obras documentadas entre 1702 y 1750, se conservan ocho. La mayoría son labores de dorado y policromía de imágenes y retablos, en algunos de los cuales se insertan **pinturas de caballete** de su mano. Las primeras de ellas son las de los retablos mayor y colaterales de la parroquia de Santa Marina de Zuaza (Álava). En el banco del primero hay representaciones de San Martín y San Cristóbal y a los lados otras de la Virgen y San Juan, que en principio estuvieron en el ático. En los colaterales del crucero, el del Rosario tiene una representación de la Inmaculada en la puerta del sagrario, dos tablas con la Anunciación en el cuerpo principal y en el ático un frontón con el Espíritu Santo. El retablo gemelo de San Antonio Abad tiene en el cuerpo principal sendas tablas con San Gregorio y San Silvestre, un San Lorenzo en el ático y un Dios Padre en su remate. En Lendoño de Arriba (Vizcaya), dora y policroma el retablo mayor de la parroquia, según contrato de 1712. En el ático pinta un lienzo con la Dolorosa y San Juan que sirve de fondo a un Crucificado de talla y se basa en el mismo grabado que el Calvario citado de Zuaza. De 1732 era un cuadro, no conservado, de la Virgen del Rosario, que pintó para la iglesia parroquial de su natal Menagaray (Álava).²⁹

En 1762, el pintor de Elciego, Matías Garrido, pinta el retrato póstumo de su paisano, el arzobispo de Burgos don Manuel Francisco Navarrete y Ladrón de Guevara, que se conserva en la parroquia de esa localidad riojana alavesa. Entre 1775 y 1776, fechas extremas para la pintura del Barroco, hace también los murales de la capilla mayor y el crucero de Navaridas (Álava).³⁰ Diversas **pinturas de caballete** se estudian en el Valle de Aramaiona en publicación todavía inédita.³¹ Son anónimas en su mayoría y varias de ellas copian grabados conocidos. En el siglo XVIII se incrementa el número de pinturas murales, así, Santiago de Zuazo ejecuta las de la parroquia de Moreda (Álava) entre 1758 y 1760 y Agustín de Aguado, o Angulo, las de la capilla mayor en la de Elciego, junto con **José de Bejés**.³² Una modalidad de este tipo de pintura son los retablos fingidos, representados en perspectiva, en el noroeste alavés. Se trata de una solución más barata que la preferida construcción en madera y debía hacerse al falso fresco sobre el muro seco, si son extrapolables los datos obtenidos en la restauración del retablo fingido de Santa María de Lemóniz (Vizcaya), fechado en 1587.³³ Manuel de Billongin hace en 1736 el del presbiterio de la ermita de Santa Águeda en Llodio y Juan Ventura de Pereda, pintor y dorador de Orduña, los de la iglesia de San Fausto de Aloria y el mayor de la de San Román de Okondo/Oquendo.³⁴ Este último está enmarcado por un cortinaje a modo de dosel o conopeo, también pintado, como otros que se hacen por todo el territorio. Ejemplos son el de Olano, de 1764 y los no fechados de Abecia, Sendadiano o Larrazketa. Suelen presentar plegados ampulosos, cordones y borlas y en ocasiones ángeles y guirnalda de flores. Desgraciadamente son numerosos los que están siendo destruidos o tapados en modernas intervenciones en las iglesias.

En Vizcaya y aparte del más estudiado enclave de Orduña, tenemos abundantes datos de pintores y doradores por sus intervenciones en retablos o imágenes de talla.³⁵ Bilbao es centro artístico importante y la relación de sus pintores debe empezar por Francisco de Mendieta. A comienzos del siglo XVII sigue siendo un manierista en la tradición flamenca a lo Alslot en sus cuadros con multitud de personajes. En ellos recrea el ambiente y la indumentaria popular con una vena descriptiva que enlaza con su otra ocupación como cronista-historiador. Como ejemplos tenemos la Boda de hidalgos en Begoña, de 1607, conservado en la Diputación Foral de Guipúzcoa y los Parientes mayores de Vizcaya en la jura de los Fueros por Fernando el Católico, el 30 de julio de 1476, que está hoy en la Diputación Foral de Vizcaya y data de 1609. En ambos lienzos aparecen mujeres de distintas comarcas, cuyos

pintorescos tocados reproduce con fidelidad, dejándonos un documento etnográfico de valor inapreciable. Su nieto Domingo Bustrín doró en 1661 el retablo mayor de Santa María de Idoibáizaga, en Rigoitia y en 1664 pintó veintitrés retratos de los señores de Vizcaya, en colaboración con su hermano Nicolás y con Sebastián de Galbarriartu. Fue un encargo de la Diputación General y se conservan hoy en la Sala de Juntas de Gernika. En Bilbao se afincó el vitoriano Martín de Amigo (documentado entre 1667 y 1694), hijo y nieto respectivamente de los pintores ya citados, Juan de Amigo y Diego Pérez y Cisneros. La calidad de sus **pinturas de caballete** conocidas le colocan muy por encima de sus colegas, a pesar de que dorado y policromía debieron seguir siendo sus ocupaciones principales. En 1667 el Consulado de Bilbao le encargó cuatro representaciones del patrono de la Villa y de otros tres santos vinculados al mar, San Pedro, San Andrés y San Nicolás. Se han perdido, lo mismo que otros dos encargos de la institución, los retratos de los reyes que juraron los Fueros de Vizcaya, Fernando el Católico y Carlos V, en 1674 y otras dos pinturas en 1682. Obras perdidas son también las dos del retablo mayor de la Concepción de Bilbao, que se comprometía a pintar en 1688. Por un grabado alemán que lo reproduce, sabemos que hizo el retrato de Johann Golling, comerciante de esa nacionalidad que residió en Bilbao de 1661 a 1672. En 1669 firma y fecha una Inmaculada Concepción con una compleja alegoría sobre la espera del Mesías, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En 1690 pinta un lienzo con la representación de dos navíos, hoy en la parroquia de Arcenillas (Zamora). Dos años más tarde, la cofradía de la Vera Cruz le encarga un Ecce Homo para el ático de su retablo en la iglesia bilbaína de los Santos Juanes, que es la última de sus obras documentadas y conservadas.³⁶ José A. Barrio Loza y J. R. Valverde Peña apuntan la posibilidad de que también sean suyas otras pinturas en los retablos de la iglesia.³⁷

Respecto de pintores guipuzcoanos que hicieran obras de caballete, sabemos documentalmente que uno desconocido de Lazkao/Lazcano, pintó una Virgen del Carmen para la capilla de los Vicuñas-Luzuriagas en la parroquia de Langarica (Álava). Fue un encargo de don Francisco Sáez de Vicuña, cura beneficiado de la iglesia, cuyos padres fundaron la capilla. Micaela Portilla señala que la obra presenta el mismo tema y composición análoga, que los relieves romanistas de las capillas alavesas del Carmen de Araya y San Juan de Agurain / Salvatierra.³⁸ Por su parte, Ignacio Cendoya documenta un lienzo de San Miguel en la iglesia parroquial de Olaberriá, como obra de José Agustín de Conde, entre otros muchos datos acerca de pintores-doradores en la zona del Goierri.³⁹

La policromía en los territorios vascos septentrionales, Laburdi, Zuberoa y Baja Navarra, está poco estudiada porque las destrucciones a partir de la Revolución francesa de 1789, afectaron no sólo a buena parte del patrimonio religioso, sino también a los archivos de Bayona y Pau. Como base para su estudio contamos con sendos artículos de Mayi Milhou y Olivier Ribeton,⁴⁰ que mencionan entre otros artistas a la familia Dartigacabe de escultores y doradores y al pintor Joannes Hegui d'Orègue de comienzos del siglo XVIII. También a Esteben Hirigoity, dorador y pintor de los retablos de Ahetze, Macaye y Saint Pée, entre 1763 y 1777, que en un documento aparece como vecino de San Sebastián.

POLICROMÍAS IMPORTADAS

Las imágenes barrocas de talla que llegaron a Euskal Herria desde otras escuelas, influyeron no sólo en los escultores locales, sino también en los pintores. Sobre todo cuando proceden de un centro pionero en las labores de policromía, además de en las de escultura, como es el caso de Valladolid a finales del primer tercio del siglo XVII. Así, los retablos del convento de San Antonio y de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz, no dejarían de influir en el medio pictórico local, como ya hemos adelantado. En especial los cinco del convento, porque la carpintería y la escultura del retablo mayor de San Miguel se policromaron en su mayoría por Diego Pérez y Cisneros y Cristóbal Ruiz de Barrón, tras llegar a la ciudad y siguiendo unas condiciones enviadas desde Valladolid. Éstas fueron redactadas por Marcelo Martínez, el autor del dorado y la policromía de los retablos de San Antonio, entonces llamado de la Concepción, de franciscanos descalzos. Había cobrado por ellos la cantidad de 12.380 reales, según carta de pago de 17 de marzo de 1622. De entre los restos supervivientes de ese conjunto de retablos e imágenes, desbaratados en el proceso desamortizador, tan sólo queda a la vista el estofado de la Dolorosa del retablo mayor, que hoy se conserva en la parroquia de San Pedro Apóstol de la ciudad. La ancha cenefa de su manto, ornada con grandes gemas contrahechas y perlas, es característica del pintor y un dato más que corrobora la identificación de la imagen como obra de Gregorio Fernández.⁴¹ Desde Madrid llega en 1649 al convento de Agustinas Recoletas de Pamplona, la primorosa imagen de la Inmaculada, obra de Manuel Pereira, que también podemos poner como ejemplo. Lo mismo que en otras obras suyas, la policromía corrió a cargo del pintor Francisco Camilo que, como Diego Valentín Díaz en Valladolid, o Francisco Pacheco en Sevilla, no desdeñaba poner su pincel al servicio de tan distinguida gubia. Cobró por su trabajo 1.000 reales y 24 por la puntilla de encaje del orillo del manto,⁴² pues como hizo el pintor vallisoletano en la Inmaculada de San Miguel, éste y otros complementos, como bisutería y ojos de cristal, eran parte importante en el acabado de las tallas. Las numerosas que vemos van llegando desde Italia a partir de finales del siglo XVII, aventuro que pudieron influir en la policromía local, cuestión a estudiar. Se inscriben en el estilo llamado rococó o chinesco, del que pudieron ser adelantadas con sus diseños textiles de flores de colores apastelados sobre fondos claros.

Pintura mural y de caballete. Un salto cualitativo

Aunque la pintura se subordina en general a la escultura y la carpintería, algunos artistas logran imponer una

práctica predominante de **pintura mural** y de caballete, sobre el dorado y la policromía habituales en los demás. Esa especialización les estimula y condiciona para alcanzar un nivel técnico superior respecto de las ocasionales obras murales y de caballete de sus colegas, que reservan sus mejores esfuerzos para el dorado y la policromía. Confirman la regla excepciones como Martín Amigo entre otros, a quien podemos calificar de pintor por derecho propio. La distinta procedencia y consecuente formación e influjos inherentes de los pintores murales y de caballete que trabajan en Euskal Herria, pueden permitir una clasificación como la siguiente.

PINTORES DE IDA Y VUELTA. MAESTROS LOCALES FORMADOS FUERA

El vizcaíno **Nicolás Antonio de la Cuadra** (Muskiz (Somorrostro) 1663- Bilbao 1728), es ejemplo de pintor de alto nivel en parte gracias a una formación, o al menos perfeccionamiento, en un centro artístico de la importancia de Madrid. La asimilación del pleno barroquismo de esta escuela es evidente en su arte y se ve corroborada por el dato documental que lo presenta residiendo en la capital en el momento de tasar las pinturas de una colección particular, el 8 de octubre de 1698.⁴³ En 1706 sabemos que ya está instalado en Bilbao de forma más o menos permanente. Aunque parece ser básicamente un pintor de lienzos, no dejó de atender encargos de dorado y policromía. Al respecto hay datos de trabajos de esta naturaleza de 1705 a 1723, en dos pasos procesionales de la cofradía bilbaína de la Vera Cruz, la Flagelación y la Oración del Huerto. Van desde la policromía y estofado de unas imágenes y el diseño de otras, hasta el dorado de unas andas. Al final de su vida, en 1728, declara en el codicilo de su testamento haberse comprometido a dorar y pintar la tribuna del Ayuntamiento en la parroquia de Santiago de Bilbao y que el trabajo no estaba terminado. La relación provisional de sus **pinturas de caballete** identificadas, se inicia con la Inmaculada Concepción adquirida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que está firmada y fechada en 1698.⁴⁴ En 1708 está documentado el retablo mayor de la parroquia de Pasajes de San Juan/Donibane Pasaia (Guipúzcoa), donde figura su lienzo de la Visitación. Entre 1712 y 1714 pinta la serie de retratos de prelados de Burgos y algunos santos, por encargo del ya citado arzobispo Navarrete, con destino a la capilla de Santa Catalina en el claustro de la catedral. El conjunto asciende al impresionante número de ciento doce retratos y demás figuras, entre ellos el del comitente, único fidedigno, aunque la composición es estereotipada y conocida, y diez cartelas. También le fueron encargados por el arzobispo en 1713, con destino a un retablo de su natal Elciego, dos lienzos que representan el Martirio de los santos Manuel, Sabelio e Ismael y el Martirio de Santa Margarita. De hacia 1718 es otro encargo del mismo personaje para la catedral burgalesa, el enorme lienzo del Milagro de San Juan de Ortega. Otra serie importante fue la encargada por el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz en torno a 1723; al parecer contaba con veinticuatro lienzos con episodios de la vida de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. De ellos identifiqué seis en diversas estancias del palacio de la Diputación Foral de Álava, la Visión de San Francisco del ángel con la redoma, Agradecimiento de un caminante por haberse salvado del demonio, firmado y hoy expuesto en el Museo Diocesano de la ciudad, San Antonio con el Niño Jesús, Milagro del niño salvado del caldero hirviente, San Antonio predicando en el funeral del avaro y el Milagro del peso de la plata.⁴⁵ Otra serie numerosa es la conservada en la Casa de Misericordia de Bilbao, que según tradición oral procede del convento de los Santos Juanes. Está dedicada a la vida de la Virgen y en alguno de sus lienzos figura la fecha de 1726. Son el Nacimiento de la Virgen, su Presentación en el templo, los Desposorios, la Anunciación, la Visitación, la Adoración de los pastores, la de los reyes, la Presentación de Jesús en el templo, la Huida a Egipto y la Asunción. Las últimas obras fechables de De la Cuadra son los lienzos del retablo de San Diego de Alcalá en Santa María de Güeñes (Vizcaya), que se ejecutaba entre 1727 y 1728. El del titular tan sólo fue restaurado y retocado por el pintor, según Javier de Ybarra,⁴⁶ mientras que las santas Lucía y Águeda que le flanquean y el San José con el Niño del ático, serían obra suya. También lo son otros cuatro episodios de la vida de la Virgen y la infancia de Cristo, tres de los cuales están firmados y son la Anunciación, Visitación, Adoración de los pastores y Adoración de los reyes, en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). A falta de fechas y documentos son difíciles de datar, por no poderse establecer una evolución en su estilo personal en base a las obras conocidas.

PINTORES ACOGIDOS. LOS MAESTROS PROCEDENTES DE OTRAS ESCUELAS

Algunos pintores se formaron en escuelas tan distantes como la flamenca, trayendo de primera mano un estilo ya conocido y divulgado en estas tierras por los muchos cuadros importados. De esa nacionalidad se instalan en Donostia-San Sebastián, Antonio de Cler (sic) y sobre todo Pedro de Obrel (documentado entre 1650 y 1671).⁴⁷ Saturado el de su patria, debe atraerles la perspectiva de un mercado falto de pintores con una formación tan completa como la suya, pero lo mismo que los locales, deben aceptar a menudo encargos de dorado y policromía. El más importante conjunto de pinturas sobre lienzo de Obrel es el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista en Agurain/Salvatierra, en cuya carpintería trabajaba Mateo de Zabalia, en 1646.⁴⁸ En el banco representó a los Apóstoles y a Cristo resucitado en los netos, más las escenas del Sermón de la montaña y el Martirio de San Juan Evangelista. En el primer cuerpo, el Bautismo de Cristo y la Degollación del Bautista, con una Salomé bellamente ataviada según la moda flamenca de mediados del siglo XVII. El segundo cuerpo tiene también un banco, en cuyos netos están los Padres de la Iglesia, San Francisco y Santo Domingo, además de flores y guirnaldas de frutas, que recuerdan a las de los bodegones de Sniders. Entre ellos hay paneles con los santos niños jugando, Cristo muerto y la Visión de San Juan del ángel sobre columnas de fuego. Los tres grandes lienzos del primer cuerpo son sendas representaciones de los santos Juanes, en el desierto y en Patmos, respectivamente, a los lados del nacimiento del Bautista. En el ático la Coronación de la Virgen, de recuerdo rubensiano pero de técnica más dura y en el frontón

curvo de remate, dos figuras de ángeles. En 1655 contrata tres lienzos para la iglesia conventual de franciscanas de Santa Ana de Oñati, con don Domingo de Berganzo que, junto con su mujer doña María de Ocáriz, don Juan Bautista de Hernani y su mujer, doña Ana de Ipeñarrieta, eran los patronos encargados del adorno del convento. Se trataba de una Porciúncula para el retablo mayor, que se ha perdido, una Visión de San Antonio de Padua y un Ángel de la Guarda, para los colaterales del evangelio y la epístola, respectivamente, que se conservan desmontados en el convento nuevo de las monjas.⁴⁹ Obrel reside en Pamplona entre 1669 y 1671 en que muere y en su parroquia de San Cernin se encuentran dos lienzos de la Inmaculada y del Bautismo de Cristo que se consideran de su estilo.

Otro pintor llegado de fuera, aunque tan cerca que prácticamente no tuvo sino que cruzar el Ebro es Vicente Berdusán (1632-1697), nacido en Ejea de los Caballeros (Zaragoza).⁵⁰ Se instala en Tudela, donde abre un taller que permanecerá activo durante toda la segunda mitad del siglo XVII y será continuado por su hijo Carlos. Se ignora donde pudo formarse, pero evidencia estar al tanto del pleno barroquismo de la escuela madrileña. Ello no debe presuponer una estancia en la Corte, pues las muchas obras importadas que pudo conocer quizás le bastaron para asimilar aquel estilo. A su vez influyó en pintores locales, además de su hijo, formado con él, como Francisco Crespo y José Eleizegui, muerto en Tudela en 1743.⁵¹ De sus numerosas obras, las conservadas en Navarra y Guipúzcoa son las siguientes por orden cronológico. En 1662 lienzos del retablo mayor y santas de la Orden en las pechinas, en las Dominicas de Pamplona. En 1663, Inmaculada niña en el Hospital de Santa María de Gracia de Tudela y Aparición de la Virgen a San Felipe Neri, copiando un original de Guido Reni, en la basílica de la Purísima Concepción de Cintruénigo. En 1664, Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, en el convento de Santo Domingo de Pamplona y lienzos del retablo mayor de los Benedictinos de Lazkao/Lazcano. Entre 1665 y 1669 se fecha el retablo mayor de Funes en cuyo banco representa a San Sebastián, Santa Lucía, Santa Bárbara y San Agustín; en el primer cuerpo un gran Santiago en Clavijo, firmado y fechado en 1665, entre otros cuatro lienzos menores de San Juan Bautista, San Miguel, San Antonio y San José con el Niño y como remate, un Calvario en el ático, que está firmado y fechado en 1669, y en 1666 el Santo Tomás de Villanueva de la catedral de Tudela. De 1669 a 1671 data el mayor conjunto de sus obras, los nueve lienzos con escenas de la vida de la Virgen en la sala capitular de la catedral de Tudela. El que figura la Presentación reproduce el mismo grabado que la que se le atribuye en las Agustinas Recoletas de Pamplona. De este momento es también la Caída de San Pablo en San Jorge de Tudela, según la conocida estampa de Schelte de Bolswert reproduciendo un cuadro de Rubens. En 1670 pinta los cuatro Padres de la Iglesia en las pechinas del convento del Rosario en Corella. De 1674 es otra Apoteosis de Santo Tomás, en el monasterio de Santiago, también en Pamplona. Entre 1681 y 1683 pinta el retablo de San Pedro de Olite; en paneles laterales de su primer cuerpo representa a San Fermín y San Francisco Javier; en el segundo cuerpo a la Inmaculada, flanqueada por San Pablo y San José con el Niño y en el ático, el Calvario. De 1682 data un San Francisco Javier bautizando, en la iglesia parroquial de Mérida. En 1687 contrata con don Juan de Larrar, cura beneficiado de San Martín de Soreasu en Azpeitia, tres pinturas para el cascarón de remate del retablo mayor. Son la Asunción con la Santísima Trinidad, en el centro y a los lados ángeles músicos y querubines.⁵² De 1692 es un San José en la parroquia de Villafranca y del año siguiente el retablo de San Francisco Javier, con el patrono de Navarra y San Ignacio de Loyola en el ático, en la iglesia parroquial de Roncal. Muy parecidos son otros santos jesuitas suyos en los retablos parroquiales de Burgui y Garde y en la ermita de Nuestra Señora de Zuberoa, también en Garde. La última obra de la lista es una Santa Teresa recibiendo el collar de manos de la Virgen y San José, en las Capuchinas de Tudela, que está fechada en 1696. De su hijo Carlos Berdusán hay una Santa Teresa escribiendo, firmada en 1701 y un San Juan Bautista, en la catedral de Pamplona.⁵³

Otro pintor es Pedro Dionisio de Lara, natural de Madrid, de quien se sabe que en 1687 residía en Navarra.⁵⁴ En la Ribera navarra trabajan el murciano Matías Guerrero, que nace en Murcia pero se afincó en Corella, donde deja varias obras. Para la parroquia del Rosario pinta un mural con ángeles en la cúpula y en 1671 varios floreros que tasa Vicente Berdusán. En el convento de Araceli firma en 1673 un lienzo de San Francisco Javier en una guirnalda de flores y hace también una copia del San Miguel de Guido Reni de los Capuchinos de Roma.⁵⁵ También debe ser murciano Sebastián García Camacho, que en 1705 firma y fecha la Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana en las Capuchinas de Tudela. Se le pueden atribuir una Santa Ana en la iglesia de la Magdalena de la misma localidad y en 1704 fecha el Descanso en la Huida a Egipto en un retablo lateral de la iglesia de San Miguel en Corella.⁵⁶ Un especialista en **pintura mural** es el aragonés Francisco del Plano (hacia 1658-1739), probable discípulo de Vicente Berdusán. En Corella pinta las pechinas de la parroquia de San Miguel y en Viana se le atribuyen los murales con arquitecturas en trampantojo de la de San Francisco, que parecen influidos por los de Coello y Muñoz en la Mantería de Zaragoza. Ejemplo de su pintura de caballete son dos lienzos con los santos Juanes, Santa Margarita y Santa Inés, en la iglesia parroquial de San Pedro de Olite.⁵⁷

PINTORES EVENTUALES EN EUSKAL HERRIA

José de Bejés (1729-1785), natural de Potes (Cantabria) y establecido en Logroño, trabaja esporádicamente en Álava y Navarra. Es un dorador, pintor de caballete y muralista que ha completado su formación en Italia. Aunque su actividad se documenta en la segunda mitad del siglo XVIII, sigue siendo un artista plenamente barroco. Como tal se manifiesta en los murales que dejó en La Rioja Alavesa; en 1757 se documenta el del baptisterio de Villabuena; de 1759 a 1763 son los de la capilla mayor de Elciego, pintados en colaboración con Agustín Angulo, o Aguado; de 1760 los de la capilla mayor y crucero de Moreda y de nuevo trabaja en la iglesia de Elciego entre 1765 y 1775. En cuanto a sus

pinturas de caballete, en el respaldar de la cajonería de la parroquia de San Juan de Laguardia, hizo una pequeña Virgen con el Niño que copia el original de Maratta de hacia 1663 en San Isidro Agrícola de Roma. Bejés debió valerse del grabado que hizo Saint Picart en 1665, o en el de Frey. Por el contrario, son dos grandes lienzos los que representan ambas Adoraciones, de los pastores y de los reyes, en la parroquia de San Cernín de Pamplona, pintados entre 1778 y 1779. Fueron costeados con los 3. 000 pesos que dio de limosna don Felipe de Iriarte desde Méjico. También se le atribuyen otras pinturas en Viana.⁵⁸ Un pintor italiano de nombre Pimpinela tiene obras en Sangüesa y Ágrede.⁵⁹

PINTORES EN OTRAS TIERRAS. A LA BUSCA DE OPORTUNIDADES

Para completar el panorama de la pintura vasca y navarra del Barroco, me parece oportuno citar algunos pintores de estas tierras que se alejaron de ellas y dejaron sus obras en las que les acogieron. Como queda adelantado, una de las razones de la marcha pudo ser el sistema de mayorazgo, que privaba de bienes raíces a los segundones y les obligaba a "buscarse la vida". Muchos artistas vascos o descendientes de vascos jalonan con los apellidos que denotan su origen, la historia del arte colonial hispano. Fueron sobre todo arquitectos, pero los hay también pintores, lo que llevó al marqués de Lozoya a decir con alguna exageración en una conferencia pronunciada en Bilbao, "Es curioso notar que en un momento de gran decadencia de la pintura vasca en la Península en que apenas cuenta otro pintor vascongado que el paisajista Iriarte haya en América excelente pintores, hasta el punto de que se pueda afirmar que para estudiar la pintura vasca hay que trasladarse a América".⁶⁰ De entre todos ellos me detendré como ejemplo en Baltazar de Echave Orio (1558-1623), nacido en Aizarnazabal (Guipúzcoa) y segundo hijo de Juan Martínez de Echave, IV señor de la casa de Echave. Debió pasar a Méjico hacia 1581, pero estaba de vuelta en 1590, viviendo con su hermano en su casa de Oikina, según un documento de certificación de su escudo de armas. Este escudo figura en la edición de su libro Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra vascongada, impreso en 1607, que nos lo presenta como un pintor filólogo y erudito. También escribió un tratado de genealogía de linajes guipuzcoanos.⁶¹ Según Guillermo Tovar de Teresa durante este viaje a España, previo a su regreso definitivo a Méjico, pudo estar en El Escorial acompañando a su posible maestro, Alonso Franco, vinculado con el pintor Sánchez Coello. El autor cita a Diego Angulo, que escribe "... en Echave trae más a la memoria el recuerdo de modelos florentinos, tal vez vistos en los maestros escurialenses".⁶² Lo cierto es que a pesar de vivir durante una cuarta parte del siglo XVII, Echave sigue siendo un manierista que no acusa el realismo con que se inicia la **pintura barroca**, ni el tenebrismo de muchos de sus cuadros es de estricta raíz caravaggiesca. Sus composiciones y figuras delicadamente idealizadas son todavía las de las estampas flamencas de ese estilo. Lo correcto y preciso de su dibujo y el colorido brillante y contrastado, con abundantes tornasolados, se revelan en todo su preciosismo, ya arcaico entrado el siglo XVII, en la tersura del soporte de tabla. En cualquier caso el suyo es un manierismo reformado, fiel observante de las disposiciones emanadas de Trento en materia artística, tanto en lo referente a un nivel técnico correcto, como en la presentación adecuada de las figuras sagradas. En 1619, el arzobispo de Méjico, Juan Pérez de la Serna se apoyó en él como maestro de mayor autoridad moral, para ejercer la función de examinador de obras frente a "la disolución y licencia de los pintores". Como para sus colegas de la metrópoli, su clientela principal fueron las iglesias y en su caso las grandes órdenes religiosas tradicionales de dominicos y franciscanos, además de la emergente de los jesuitas. Tuvo dos hijos que fueron asimismo importantes pintores, Baltazar y Manuel Echave Ibía.

Otros pintores no fueron tan lejos, como el natural de Pamplona, Juan de Espinosa, que se instaló en Logroño y de quien se conserva una Visión de San Benito, lienzo firmado y fechado en 1642, en el convento de Benedictinas de Lumbier.⁶³ Hacia este mismo año se trasladaba a Sevilla el guipuzcoano de Azpeitia, Ignacio de Iriarte (1621-1670).⁶⁴ Al parecer se formó allí con Herrera el Viejo y más tarde fue uno de los fundadores de la Academia de esa ciudad, de la que fue secretario. Es uno de los muy contados pintores del Barroco español que se especializaron en el paisaje. Los cuadros de este género que se le pueden atribuir, además de los dos únicos firmados, presentan vistas montañosas con lejanías difuminadas, derivadas de modelos flamencos grabados y pintados, que eran muy abundantes en Sevilla.

De los hermanos Urzainqui se conocen datos documentales y algunas obras, son Pedro (1594-1646), Francisco (1600 - después de 1660) y Andrés (1606 - después de 1668), nacido en Cascante pero establecido en Zaragoza, de quien se conservan cuatro lienzos con escenas de la Pasión en Cascante.⁶⁵ Otro pintor de origen navarro es Miguel Pérez de Aibar, que pinta en Granada siguiendo modelos de Alonso Cano, hasta bien entrado el siglo XVIII.⁶⁶ También de Cascante es Vicente Rudiez, que firma y fecha en Roma, en 1757, una Aparición de Cristo a Santa Margarita de Cortona. Fue enviado por el padre Francisco Javier de Cardianos y se encuentra en el convento de San Francisco de Olite.⁶⁷

Cuadros importados: cuando y cómo llegaron. Escuelas y autores. Pinturas perdidas para el patrimonio de Euskal Herria

Las pinturas que llegaron, aisladas o formando conjuntos, integran una parte importante de nuestro patrimonio y no sólo por su interés intrínseco, sino también por la influencia que ejercieron sobre los maestros locales. Las

circunstancias de su venida son muy diversas y se precisarán en cada caso en la medida en que se conozcan. Unas fueron encargadas por iglesias y por las órdenes religiosas y los fundadores de conventos, como simples cuadros, o para encastrarlos en retablos, hechos generalmente aquí. Otras fueron donadas por particulares emigrados, dejando en las iglesias en que fueron bautizados o en conventos, testimonios de su devoción y de su éxito social. En ambos casos la llegada de las obras solía estar próxima en el tiempo a cuando fueron creadas y centraremos en ellas la atención. Extemporáneamente, en fechas más recientes han llegado y siguen llegando otras, adquiridas por los museos y colecciones públicas y también por los particulares, en ocasiones temprano por parte de éstos. De la misma forma en que llegaron todas ellas, algunas retoman el camino de vuelta y se pierden para nuestro patrimonio, que se vuelve provisional en este apartado. De entre las pérdidas, las más lamentables son las intencionadas en guerras y revoluciones y en este sentido somos afortunados porque las muchas que nos han afectado han causado un número relativamente pequeño de bajas. Cosa distinta son las desamortizaciones del siglo XIX, cuyas consecuencias son más difíciles de evaluar en este terreno. A continuación viene una relación incompleta y necesariamente provisional de las obras conocidas que llegaron en el pasado, en especial de las firmadas, documentadas o atribuidas, ordenadas por escuelas y éstas a su vez en razón de su mayor o menor proximidad geográfica. Dentro de cada una de ellas me parece oportuno hacerlo por el momento de llegada o en que fueron ejecutadas, por su posible repercusión en el medio pictórico local, en lugar de por la fecha de nacimiento y consiguiente generación de pertenencia de sus autores.

LOGROÑO

La vecindad geográfica explica tal vez por sí misma la presencia de cuatro lienzos ovalados representando a los Padres de la Iglesia, en las pechinas de la parroquia de Santa María de Los Arcos (Navarra), obra del discreto pintor logroñés Juan de Mendoza, en 1704.⁶⁸ El mismo artista contrata el 10 de agosto de 1729 con la parroquia alavesa de Elvillar / Bilar, la realización de un lienzo de San José con el Niño, para su retablo, donde se conserva firmado.⁶⁹

ZARAGOZA

De Pablo Rabiella o Raviella (hacia 1630-1719), activo en la capital aragonesa, unida por el Ebro con Tudela, son dos lienzos conservados en la iglesia de San Jorge de la ciudad navarra, que representan el Sueño de San José y la Virgen con el Niño.⁷⁰

BURGOS

Es otra escuela provincial, periférica con respecto de Euskal Herria, a la que pertenece Diego de Leiva, que profesó en su madurez en la Cartuja de Miraflores. Obra suya firmada es la Aparición de Cristo en la columna a Santa Teresa y otros dos lienzos perdidos, en el convento de los Carmelitas Descalzos de Pamplona.⁷¹ Yerno de Diego de Leiva es Pedro Ruiz de Salazar (hacia 1604 - después de 1670), otro pintor de origen burgalés, aunque establecido en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), desde 1632. En 1658 realizó las pinturas, aún manieristas y casi iguales, que representan el Purgatorio, en sendos retablos dedicados a las Ánimas en ambas parroquias de Laguardia (Álava), Santa María y San Juan Bautista. En esta última consta documentalmente que también policromó el retablo.⁷² De Mateo Cerezo el Viejo es un Santo Cristo de Burgos en la parroquia de Cascante (Navarra), antes iglesia del convento de Mínimos.⁷³ Ya de mediados del siglo XVIII, concretamente de 1742, son unos grandes lienzos de la iglesia de Los Arcos y otras obras en Viana (Navarra) cuyo autor es José Bravo, burgalés afincado en Calahorra.⁷⁴

VALLADOLID

La estancia de la Corte entre 1601 y 1606 hizo nacer en la ciudad una escuela destacada de pintura. En el convento de Carmelitas Descalzos de Pamplona hay dos lienzos de Diego Díez Ferreras (documentado 1665-1689). Uno representa la Transverberación de Santa Teresa y está firmado y fechado en Valladolid en 1672, el otro es un San José con el Niño y está firmado en la misma ciudad.⁷⁵

TOLEDO

En la parroquia del pequeño pueblo alavés de Uribarri se conserva un lienzo de Cristo crucificado expirante, del estilo de Luis Tristán (hacia 1590-1624) y calidad excelente, que atribuyo con dudas al maestro o a su taller, en tanto no se limpie.⁷⁶ En el convento del Carmen de Corella (Navarra), hay una Santa Teresa recibiendo el collar de manos de la Virgen y San José, firmado por Pedro Orrente (1580-1645). Arrese supone que el retablo en que se encuentra se hizo en 1639, por encargo de fray Alonso de San José, que traería el cuadro desde Ávila.⁷⁷

MADRID

Al compás del engrandecimiento de la capital y de la demanda consiguiente de pinturas por parte de las innumerables fundaciones religiosas que allí se establecen, su escuela pictórica se convierte rápidamente en la principal del reino, por el número y calidad de sus artistas. Son obras de esa procedencia las que llegaron en mayor cantidad a Euskal Herria, en proporción abrumadora con respecto de la de cualquier otra. La razón principal es el establecimiento en la Corte, crecientemente centralizadora, de muchos vascos y navarros que desempeñan empleos en la maquinaria administrativa, los consejos, las órdenes, la diplomacia, la milicia, la iglesia y el comercio. Muchos de ellos son segundones, forzados a la emigración por el sistema legal de transmisión de la propiedad en estas tierras, que a

menudo son llamados por parientes ya instalados. Con toda facilidad obtienen hábitos de órdenes por su nobleza originaria de solar y sus títulos y cargos rimbombantes componen un fresco histórico de la estamentalizada sociedad española del Siglo de Oro.

Iniciamos la relación de obras y de artistas con Eugenio Cajés (1574-1634), todavía deudor del precedente manierismo. En 1601 contrata junto con su padre Patricio, un retablo para el lugar no identificado de Esquino en Vizcaya, con el contador Ochoa de Urquiza, juez oficial de la Casa de Contratación de Sevilla. La carpintería debería ser de madera de Cuenca y las pinturas en lienzo sobre tableros. Habría de figurar un Cristo que costearía Ochoa de Urquiza. El precio se estipuló en 850 ducados y figuraba como garante el pintor Andrés Cerezo. Aunque no se conoce resto alguno del retablo sabemos que algo se hizo, porque Cajés cobró 400 ducados el 25 de febrero de 1602. Obra suya en Donostia es un Descendimiento de Cristo, firmado y fechado en 1629, que se conserva en la Casa de Oquendo. Perdidos o no identificados están también "ocho paisajes con ermitaños", tasados en el inventario de don Francisco Peralta y Paternina, de Corella.⁷⁸ Otro pintor madrileño, de origen flamenco, es Felipe Diricksen (1590-1678), que firma y fecha en 1612 una Santa Teresa recibiendo el collar. Se encuentra en el antiguo convento de Carmelitas Descalzos de Tudela,⁷⁹ como podía esperarse de un asunto carmelitano como éste. Procedentes de la iglesia de San Esteban de Eibar, llegaron al ayuntamiento de esa localidad guipuzcoana, dos retratos de personajes masculinos de la familia Ibarra, de la casa de Unceta en Azpeitia (Guipúzcoa). Ambos evidencian ser obra de una misma mano, que es la de Diricksen, firmante del lienzo que representa a un caballero de Santiago.⁸⁰ Otro retrato, para una galería de personajes vascos y navarros del siglo XVII, es el de don Gaspar de Ochoa, canónigo en Alcalá de Henares, que aparece como donante-comitente en una Adoración de los Reyes Magos, donde por tanto figura su Santo patrono. El lienzo está firmado por Diego Polo el Mayor, fechado en Alcalá, en 1617 y se encuentra en la parroquia de Jócana (Álava).⁸¹ Antonio Rizi (1565-1631) es un pintor italiano que pertenece a la escuela madrileña, en la que destacaron más sus hijos Juan y Francisco. Retrató a don Juan de Ciriza y a su mujer doña Catalina de Alvarado, en sendos lienzos firmados y fechados en 1617 que se conservan en el convento de Agustinas Recoletas de Pamplona, fundado por ambos. Don Juan fue caballero de Santiago, comendador de Rivera, señor de Ciriza y Echauri, marqués de Montejasso y ejerció los cargos de secretario de Felipe III, consejero del Supremo y secretario de Estado de Flandes e Italia. También trabajó para el convento Vicente Carducho (hacia 1576 ó 1578-1638), que concierta con don Juan de Ciriza en 1632 la realización del retablo mayor de la iglesia. A él se destinaba como lienzo principal una Inmaculada que se conserva, mientras que se han perdido otros dos menores de San José con el Niño y San Antonio de Padua, asimismo con el Niño. El pintor facilitó también las condiciones para el dorado de éste y demás retablos. Otra pintura destinada al convento y conservada, es una Visión de San Agustín, que firma hacia 1650 Pedro de Villafranca (1615-1684), más conocido como grabador por la escasez de sus pinturas identificadas. Otro importante lienzo del convento está firmado en 1650 por Francisco Camilo (1615-1673) y representa a Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas.⁸² Por el mismo prolífico artista madrileño tenemos una representación del asunto carmelitano, Imposición del collar a Santa Teresa, en un cuadro firmado y fechado en 1671 que estuvo en la ermita del barrio de Santa Ana en Las Arenas (Vizcaya), propiedad de la familia Jáuregui.⁸³ También de Camilo es un San Francisco de Asís meditando, firmado en el reverso de la tela y conservado en el convento franciscano de San Antonio en Vitoria-Gasteiz. Pudo ser éste su destino originario o proceder del gran convento de San Francisco de la ciudad, desaparecido a consecuencia de la Desamortización y de donde llegaron otras obras al de San Antonio.⁸⁴ De Diego Polo el Menor (hacia 1610- hacia 1655), sobrino del pintor homónimo, es el Martirio de San Bartolomé de la parroquia navarra de Barásain.⁸⁵

Ya en la segunda mitad del siglo XVII, en 1666, llega a Pamplona una pintura de importancia capital, lamentablemente perdida si no para el mundo, sí para la ciudad. Se trata del enorme lienzo que representa la Fundación de la Orden Trinitaria, contratado en 1664 por los coetáneos Francisco Rizi (1614-1685) y Juan Carreño de Miranda (1614-1685), que lo firma. La modernidad de su técnica suelta disgustó a los frailes, que sólo lo aceptaron por la mediación de Vicente Berdusán, pintor con crédito en la tierra y a quien no dejaría de influirle. Su destino fue el retablo mayor, erigido en 1671, del convento de los Trinitarios, que fue demolido en 1794 por orden del virrey de Navarra, conde de Colomera, para la defensa de la ciudad en la guerra de la Convención con Francia. En 1820 se cita el lienzo en el refectorio del nuevo alojamiento de los frailes. A consecuencia de la Desamortización fue adquirido por el vecino de Tudela, Pablo Bergé, quien lo subastó en París en 1845. No pudo ser recuperado pese al interés de la Comisión de Monumentos de Navarra y su pista se perdió hasta 1952 en que se localizó en el castillo de Courson, cerca de París. En 1964 fue donado al Louvre por su propietaria, la condesa de Caraman.⁸⁶ En el mismo año de 1666 en que llegaba a Pamplona el lienzo de los Trinitarios, Carreño firmaba y fechaba el de la Inmaculada Concepción de la catedral de Vitoria-Gasteiz, hoy en el Museo Diocesano. Ceán Bermúdez fue el primero en dar noticia de su existencia en su Diccionario Histórico de 1800, tras verla en el oratorio del convento de San Francisco de la ciudad.⁸⁷ De su impacto en el medio pictórico local dan fe varias copias, entre las que destacan las que hizo el vitoriano José López de Torre en fecha tan tardía como 1791, para el oratorio del ayuntamiento de la capital y para el respaldar de la cajonería parroquial de Peñacerrada (Álava).⁸⁸ Carreño retrató a dos personajes alaveses, uno fue don Juan de Larrea, a quien volveremos a citar como casi seguro donante de varias pinturas a la iglesia de Argómaniz (Álava), en lienzo subastado en Madrid en 1981. El otro, el íntimo amigo y testamentario del pintor, Bernabé Ochoa de Chinchetru y López de Lazarraga, que desempeñó diversos cargos palaciegos y cuyo retrato de 1660 guarda la Hispanic Society de Nueva York.⁸⁹ Don Bernabé donó a la parroquia de Agurain/Salvatierra, dos importantes tallas que atribuimos a José de

Mora. También le retrató Juan de Alfaro (1643-1680), cordobés que trabaja en Madrid, con las insignias de la orden de Santiago, obtenidas en 1654. El cuadro se conserva en colección particular de Londres. Otro retrato firmado de un alavés, es el de don José Fernández de Vicuña y Andoin, por Pedro González Ruiz (1640-1706). Lo está en 1678 y pertenece al Museo de Bellas Artes de Álava.⁹⁰ Un representante destacado del pleno barroco madrileño es Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669), de quien el patrimonio navarro posee una obra segura, otra dudosa y ha perdido al parecer una tercera. La primera es un gran lienzo de la Inmaculada, firmado y fechado en 1666, propiedad de las Benedictinas de Lumbier, por donación de las hijas de don Benito Antillón en 1840. La segunda es otra Inmaculada, en el monasterio de Leyre y la última es la primera de que se tiene noticia, porque ya la cita Palomino en el convento de Benedictinas de Corella.⁹¹ A José Antolínez (1635-1675) atribuimos una Inmaculada en la iglesia parroquial de Luyando (Álava). Ocupa el retablo de la capilla familiar de los Arana-Andraca, por disposición de don Francisco de Arana, del Consejo de Castilla.⁹² De Mateo Cerezo (1637-1666) había un Entierro de Cristo copiando a Tiziano en el colegio mayor Goroabe de Pamplona y en el ayuntamiento de Donostia-San Sebastián se conserva una Inmaculada de hacia 1663-1665, que citó Palomino en el convento de San Francisco de Valladolid.⁹³ También Francisco Solís (1629-1684) está representado en Álava, con una obra temprana y firmada, el pequeño retablo dedicado a San Marcos de la catedral. La Inmaculada re presentada en uno de sus seis lienzos contrasta por su arcaísmo relativo con la plenamente barroca que le atribuí en el santuario de la Antigua en Orduña (Vizcaya). En Navarra, Solís trabajó para el claustro de los franciscanos de San Juan del Ramo, en Viana, que se construía de 1642 a 1677 y allí se conserva un lienzo de San Francisco en la visión de la redoma, relacionable con su estilo según J. C. Agüera.⁹⁴

En las localidades de Corella y Lumbier tenemos ejemplos de lo que deben ser encargos artísticos hechos por una orden religiosa o por los fundadores. Claudio Coello (1642-1693) es junto con su maestro Carreño, el más conocido intérprete del pleno barroquismo pictórico en Madrid. Para las benedictinas de la Encarnación de Corella pintó las Bodas místicas de Santa Gertrudis y el Martirio de San Plácido, como lienzos de altar. El monasterio, hoy Museo de Arte Sacro, fue fundado en 1659 por Pedro de Baigorri, gobernador de Buenos Aires, pero no se inauguró hasta 1670, al ocuparlo la comunidad de monjas. Procedían en parte del convento de San Plácido de Madrid, empezando por la abadesa, Paula Manuela de la Ascensión, que renuncia a su cargo en 1669 para ir a Corella.⁹⁵ Coello había tenido una importante intervención en San Plácido en 1668, lo que puede explicar ésta de Corella. En el mismo año firma Jiménez Donoso (1632-1690), asimismo presente en el convento madrileño, el lienzo de San Benito y Santa Escolástica, cuadro de altar, junto con otro que representa la Virgen del Socorro, en las Benedictinas de Corella.⁹⁶ Y de nuevo, en las Benedictinas de Lumbier, tenemos dos lienzos de altar firmados por Jiménez Donoso y fechados en 1687, la Visión de San Benito y la Imposición de la casulla a San Ildefonso.⁹⁷ En el mismo convento de Lumbier, Diego González de la Vega (hacia 1628-1697), pintó una Inmaculada, firmada y fechada en 1677, siguiendo modelos de Carreño, junto con una Aparición a San Gregorio confirmando la regla de San Benito. Ambos lienzos forman parte de un retablo que es gemelo del de los lienzos de Jiménez Donoso y hacia el ensamblador Juan Barón en 1682.⁹⁸

Finalizando el siglo XVII, en 1693, Alonso del Arco (1635-1704) firma una pequeña Virgen de Belén, copiando un modelo de gran aceptación que a su vez reproduce un icono, en el convento de Agustinas Recoletas de Pamplona.⁹⁹ Por estas mismas fechas el pintor sevillano Lorenzo Montero de Espinosa (fallecido en 1710), que se establece en Madrid hacia 1684, firma a su vez el lienzo de las Ánimas con la intercesión del escapulario, en los Carmelitas Descalzos de Corella.¹⁰⁰ En la parroquia del pequeño pueblo alavés de Mendarózqueta y en la capilla fundada por don Juan Bautista Saez de Arzamendi e Íñiguez de Buruaga en 1691, se conservan seis lienzos de apóstoles, en parte idénticos a otros del Museo de Granada atribuidos a Antonio Arias (1614-1684). Considero que pueden ser obra del mismo artista madrileño y se da la circunstancia de que don Juan Bautista, rector de la Universidad de Salamanca, canónigo doctoral en Ciudad Rodrigo, inquisidor del Consejo Supremo y obispo electo de Pamplona, fue también inquisidor fiscal de Granada.¹⁰¹ Del propio Sáez de Arzamendi hay un retrato en la misma capilla.¹⁰² De Marcos Gonosalio, pintor italiano activo en Madrid en el último tercio del siglo XVII, hay dos lienzos firmados en la capilla de San Joaquín de los carmelitas de Santa Ana de Pamplona, Santa Ana instruyendo a María ante el hermano Juan y San Joaquín con la Virgen niña. El convento fue financiado por fray Esteban de San José y fray Mateo de San Gerardo, ambos generales de los Carmelitas Descalzos, que profesaron allí. En el mismo convento se conserva una Transverberación de Santa Teresa, firmada por Francisco de Lizona.¹⁰³ De Antonio Castrejón (hacia 1634-1696), hay una Asunción firmada en el convento de San Francisco de Olite (Navarra).¹⁰⁴

La escuela madrileña continúa en el pleno barroquismo durante el primer tercio del siglo XVIII, aunque la presencia de Luca Giordano a finales del anterior y la llegada de pintores franceses a la nueva corte borbónica incidirán en un cambio paulatino de estilo. Así, Jerónimo Ezquerro (hacia 1660-1733), copia modelos de su amigo y probable maestro, Carreño, en la Inmaculada de las Franciscanas de Olite, firmada y fechada en 1710.¹⁰⁵ Otra Inmaculada de estilo madrileño, en el Museo Diocesano de Vitoria-Gasteiz, atribuimos a Juan Puche (documentado entre 1695-1726), por su identidad compositiva y técnica con la firmada y fechada en 1716 que se encuentra en el comercio de arte de Madrid. El pintor consigna en ella además que la composición es original suya, pero colorido y técnica derivan directamente de Carreño.¹⁰⁶ Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734) es uno de los continuadores del pleno barroco en Madrid en el siglo XVIII, pero en su estilo se reflejan también influencias de Luca Giordano y de la pintura francesa, como resultado de una formación compleja. Le atribuí las pinturas del retablo mayor de la parroquia de San Andrés en Argómaniz, hoy en el Museo Diocesano de Vitoria-Gasteiz, que representan el Martirio del Santo titular, siguiendo la composición

de Rubens en San Andrés de los Flamencos de Madrid y la Anunciación en el ático. El fuerte influjo de Giordano en este último lienzo me hace pensar que se trata de obras tempranas del pintor y que su relación con el italiano pudo ser estrecha.¹⁰⁷ Estas pinturas, más la Predicación de San Juan Bautista de Luca Giordano, debieron ser donadas al templo por don Juan de Larrea y Pérez de Henayo, nacido en Argómaniz en 1642. Fue caballero de Calatrava, señor de la casa-torre de Mundaraz, del Consejo y Junta de Guerra de Indias y secretario de Estado de Carlos II. Fundó el convento de Carmelitas Descalzos de Amorebieta (Vizcaya) y construyó una casa-palacio en Argómaniz, que hoy es Parador de Turismo. Una Sagrada Familia firmada y fechada en 1722, conservan las Comendadoras de Zubiurrutia de Puente la Reina (Navarra). Fue donada por las hermanas María Teresa y Josefa Olazagutía, monjas profesas en el convento, según inscripción en el lienzo.¹⁰⁸ De sus Inmaculadas hay dos, una que sigue el modelo posible de Cerezo en la parroquia de Maeztu (Álava) y otra que lo hace del de Carreño, en el ayuntamiento de Estella. En este mismo lugar se conserva también una muestra de su retratística como pintor de Felipe V y su familia, el de la reina Isabel de Farnesio.¹⁰⁹ De Salvador Jordán (documentado entre 1708-1722) tenemos dos pinturas, una Visión de San Antonio de Padua, firmada y fechada en 1700, existente en el santuario de Loyola (Guipúzcoa) y una Inmaculada firmada, del ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.¹¹⁰ Estas obras eran las únicas asignadas al pintor, hasta el hallazgo reciente de otra representando el Nacimiento de la Virgen, también firmada y propiedad en Madrid de una familia cuyos ascendientes residieron en Álava en el siglo XIX.¹¹¹ Estas circunstancias, unidas al hecho de haber encontrado aún más recientemente en el obispado de Vitoria-Gasteiz, otras dos pinturas con escenas de la vida de la Virgen que, aún pendientes de estudio, me parecen suyas, pueden hacer pensar en una vinculación especial de Jordán con el País Vasco. Anónimos madrileños de hacia 1736, son dos grandes lienzos del retablo mayor de las Clarisas de Arizkun (Navarra), contratado en ese año. Representan la Glorificación de San Francisco, en el cuerpo principal y la Coronación de la Virgen, en el cascarón de remate. Fueron enviados por el fundador del convento, don Juan Bautista de Iturralde, natural de Arizkun, marqués de Murillo el Cuende, banquero en Madrid y luego superintendente de la Real Hacienda.¹¹² En 1745, Juan García de Miranda (1677-1749) modifica sustancialmente y firma una Inmaculada Concepción, obra también firmada de Marcos de Aguilera (fallecido en 1623), existente en el monasterio de Agustinas de San Pedro Extramuros, de Pamplona.¹¹³ Es una intervención interesante para la historia de la restauración de pinturas, por parte de quien tuvo ocasión de ejercitarse en ello con las que se salvaron del incendio del Alcázar de Madrid. Cerramos la relación provisional de pinturas madrileñas llegadas de antiguo, con el gran lienzo del retablo mayor de Menagaray, que representa la Curación del paralítico en la puerta del templo por San Pedro y San Pablo. Está firmado en Madrid y fechado en 1764 por Ginés de Aguirre (1723-1800), pintor de origen murciano.¹¹⁴ Así lo aconsejan lo tardío de la fecha y sobre todo el incipiente neoclasicismo de esta obra, significativamente pintada por Aguirre en el mismo año en que fue elegido académico supernumerario de Bellas Artes, en la de San Fernando.

SEVILLA

La proporción de pinturas barrocas sevillanas llegadas desde antiguo es mucho menor que las de la Corte, a pesar del gran número de vascos y navarros instalados en aquella ciudad, puerto de América. La lista de obras firmadas y/o documentadas y atribuidas, podría comenzar con un lienzo que representa a la Virgen niña con sus padres y San Antonio de Padua, conservado en la parroquia vitoriana de San Miguel Arcángel. Está firmado por fray Juan Téllez, pintor prácticamente desconocido pero documentado en Sevilla en 1632.¹¹⁵ De Francisco de Herrera el Viejo (hacia 1590-1654) hay una Adoración de los reyes firmada y fechada en 1650, en el seminario diocesano de Vitoria-Gasteiz.¹¹⁶ Zurbarán (1598-1664) está representado por dos Crucificados, uno expirante en la iglesia parroquial de Mutriku/Motrico (Guipúzcoa) de hacia 1635-1640 y el otro muerto, con el retrato de medio cuerpo del donante, firmado y fechado en 1640. Este último pertenecía en 1924 a la colección Hueto de Vitoria-Gasteiz y más tarde a la de Lezama-Leguizamón, de Bilbao; subastado en Madrid (Sotheby's, 23-IV-1996), pertenece hoy al Museo del Prado. El donante retratado era un Ortiz de Zárate, de apellido alavés, según Javier de Ybarra.¹¹⁷ Alavés retratado por Murillo (1617-1682) fue don Diego Félix de Esquivel y Aldana, en lienzo de hacia 1655-1660 citado por Jovellanos y Prestamero en casa del marqués de Legarda en Vitoria-Gasteiz, a finales del siglo XVIII y hoy en el Museo de Arte de Denver (Colorado), por depósito de la Fundación Samuel H. Kress. También don Antonio de Salcedo y Hurtado de Mendoza, creado marqués de Legarda en 1664, fue retratado por Murillo como cazador por esas mismas fechas, en obra conservada todavía en la colección Silva Verástegui, de Vitoria-Gasteiz.¹¹⁸ A uno de los seguidores sevillanos de Murillo, Cornelio Schut el Joven (1629-1685), sobrino del homónimo pintor flamenco, atribuí una Inmaculada y una Sagrada Familia con San Juanito, en la parroquia de Antoñana (Álava), a la que fueron donados los lienzos en 1859.¹¹⁹

GRANADA

La escuela granadina está representada entre otras obras por la Inmaculada de Alonso Cano (1601-1667), de hacia 1650-1652 según Wethey,¹²⁰ que fue donada a la parroquia de su natal Beranturi/Berantevilla (Álava) por el franciscano fray Pedro de Urbina y Montoya y se conserva hoy en el Museo Diocesano de Vitoria-Gasteiz. La circunstancia de la posesión del cuadro por fray Pedro se explica por su defensa de la Concepción Inmaculada de María, que le valió el nombramiento por el rey de embajador extraordinario ante Alejandro VI para obtener la declaración dogmática, en misión frustrada por la enfermedad. Se doctoró en Teología en Alcalá fue provincial de Castilla y comisario general de la Orden franciscana, calificador del Consejo Supremo de la Inquisición, juez sinodal de Toledo, obispo de Coria, arzobispo, virrey y capitán general de Valencia, porque "oliale tan bien la pólvora como el

incienso", y arzobispo de Sevilla. Del seguidor de Cano, José de Cieza (1656-1692), hay una Virgen con el Niño, San Juanito y ángeles, firmado y fechado en 1674, en la parroquia de Okondo / Oquendo.¹²¹ Al también seguidor de Cano, Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), atribuí una Inmaculada de hacia 1676-1689, que fue donada por otro eclesiástico ya citado, don Juan Bautista Saez de Arzamendi, a la capilla que dotó en 1691 en Mendarózqueta.¹²²

FLANDES

Desde la anexión de los Países Bajos a la Corona española, es constante la llegada de obras producidas en centro artístico tan importante, sólo comparable al respecto con algunas escuelas italianas. A comienzos del siglo XVII debió llegar a las Clarisas de Orduña, el pequeño retablo con escenas de la vida de su fundadora Santa Clara, que aún conservan. Posibles donantes fueron doña Ana y doña María Hurtado de Corcuera y Mendoza, que en 1602 cuentan entre las primeras monjas que viven en el convento. Su hermano don Juan, residente en Flandes, las había dotado con mil doscientos ducados de oro y en 1604 les remitía otros ochenta. También profesaron allí doña Ana y doña Margarita de Urquina, hijas de don Mateo, secretario de Guerra de Flandes, de cifra del archiduque Alberto y también secretario de su esposa la infanta Isabel Clara Eugenia, ambos gobernadores de los Países Bajos. Más tarde envió diversas reliquias al convento el diplomático y maestre de campo, don Esteban de Gamarra y Contreras, cuyas hijas doña Luisa y doña Francisca eran monjas en Santa Clara de Orduña en 1666.¹²³ Un pintor cuya corta vida transcurre durante el primer tercio del siglo es Pieter Lisaert IV (1595-1629), miembro de una dinastía de pintores y marchantes de Amberes. En el Museo de Naipes de Vitoria-Gasteiz se conserva una de las réplicas que hizo sobre la parábola de las vírgenes prudentes y necias, propiedad de la Diputación Foral de Álava, a donde debió llegar tras la Desamortización.¹²⁴ Hacia 1640 debemos situar la llegada a la capilla del Santo Cristo de la catedral vitoriana, del Llanto por Cristo muerto atribuido a Gaspar de Crayer (1582-1669).¹²⁵ Debieron traerlo desde Flandes los fundadores de la capilla, don Francisco y don Martín de Galarreta-Ocáriz y Echávarri-Zárate, naturales de la ciudad. El primero, caballero de Santiago, fue secretario del Consejo de Guerra de Castilla, secretario de Estado, Hacienda y Guerra de Flandes y por encargo de Felipe IV desempeñó una misión diplomática secreta previa a los acuerdos de Westfalia y Múnster. Su hermano don Martín fue también secretario de Estado de Flandes.¹²⁶ A don Sebastián Hurtado de Corcuera y Ruiz de Corcuera (1587-1660), caballero de Calatrava, debemos los lienzos encastrados en el retablo mayor de la parroquia de San Martín de Bachicabo (Álava), pueblo natal de su madre. Entre ellos destacan uno excelente del titular partiendo su capa, con el caballo en escorzo frontal tomado del retrato ecuestre de Carlos I de Inglaterra por Van Dyck, y una copia del Descendimiento de Rubens. Don Sebastián fue capitán de los Tercios de Flandes, momento en que pudo adquirir estas pinturas, gobernador de Panamá, gobernador y capitán general de Filipinas y de Canarias, del Consejo Supremo de Castilla y gobernador de las Reales Armas del Principado de Asturias. Por su testamento conocemos que fue un gran coleccionista de obras de arte, algunas de las cuales son los lienzos mencionados.¹²⁷ El mercedario pamplonico fray Sebastián de Velasco, general de su orden en 1676, donó doce cobres de Jacob Bouttats¹²⁸ con escenas del Génesis, al convento de Santa Eulalia de la capital navarra. A raíz de la Desamortización la serie fue trasladada al Gobierno Civil, en 1868 la adquirió la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra y en 1961 ingresó en el Museo de Navarra. En el apartado de las obras perdidas hay que incluir otros seis cobres flamencos con marcos negros que estaban integrados en el retablo mayor de Igay (Álava), hasta que fueron robados, tras haberse dado a conocer su existencia y antes de estudiarse.¹²⁹

ESCUELAS ITALIANAS

Los diversos estados y territorios italianos tuvieron una vinculación política mayor o menor con la Corona española durante los siglos del Barroco y eso explica la llegada de tantas pinturas de ese origen. En el convento de Agustinas de Pamplona hay un Calvario rodeado de guirnalda de flores que se ha puesto en relación con Jacopo Palma el Joven por la inscripción que figura en su reverso.¹³⁰ En ocasiones son los propios pintores los que llegan a España, como Orazio Borgianni (1575-1616), que deja una muestra de su estilo de transición desde el manierismo en el Cristo de la Paciencia del mismo convento de Recoletas de Pamplona. El cuadro figura en un inventario de 1641, junto con "otro de Cristo vivo crucificado".¹³¹ De la misma Roma fue enviado por el arcediano de Zaragoza en 1651, un Nacimiento conservado en la sacristía de la catedral de Tudela.¹³² Máxima es la vinculación de España con Nápoles, convertida en virreinato y abundante el envío de pinturas de José de Ribera (1591-1652) su principal pintor, que a menudo consigna su origen español junto a la firma. Así lo hace en los apóstoles Pedro y Pablo y el Crucificado, fechados además en 1637 y 1652, respectivamente, que ya viera Ponz y hoy están en el Museo Diocesano de Vitoria-Gasteiz. Fueron legados en 1694 al convento vitoriano de Santo Domingo en el testamento de don Pedro de Oreitia y Vergara, caballero de Santiago, del Consejo de Guerra, gobernador del de Hacienda, presidente de la Casa y Real Audiencia de la Contratación de Indias y contador mayor de Hacienda. Junto con estas tres obras importantes de Ribera legó muchas otras pinturas, perdidas o no identificadas en el caos desamortizador, del que se rescataron los Riberas para el patrimonio provincial y una biblioteca de varios miles de volúmenes que nos dice de su cultura.¹³³

Como obra de Luca Giordano (1634-1705), discípulo de Ribera, se dio a conocer en la exposición Barroco importado en Álava una Predicación de San Juan Bautista, que estilísticamente puede corresponder a su período español. En este momento era ministro de Carlos II el ya citado don Juan de Larrea, quien debió traer el cuadro a su capilla de San Juan en la parroquia de Argómaniz. Lo mismo que los apóstoles de Ribera, esta composición tuvo eco en la pintura local, como vemos en la copia que hizo de ella José López de Torre en 1791, en la cajonería de la sacristía parroquial

de Peñacerrada. A menos que estuvieran firmadas así y fueran obra de Salvador Jordán, se pueden incluir entre las obras hipotéticas y perdidas de Giordano "dos pinturas del Jordán que están a los lados de la capilla maior, la una de la Concepción y la otra de San Juan Baptista", que se inventarían en 1759 como obras de mérito en San Pedro de Llodio (Álava). Del maestro italiano es una serie de catorce lienzos con escenas de la vida de Cristo que se conserva hoy en el Museo Diocesano de Bilbao. Fue donada en 1835 por doña María de Orúe a la basílica de Begoña (Vizcaya), siendo su número inicial de dieciséis.¹³⁴

En 1729 habían llegado otras pinturas italianas a la basílica de San Ignacio de Loyola en Pamplona. Esta vez procedían de Roma y representan a San Ignacio con armadura y de estilo renacentista y la Caída de San Ignacio.¹³⁵ De Marco Antonio Garibaldo había cobres firmados en el convento de comendadoras de San Juan de Acre en Salinas de Añana/Gesaltza-Añana, que ya no se encuentran allí. El de los Desposorios de la Virgen que reproduce Gerardo López de Guereño, copia una conocida composición de Rubens.¹³⁶ La más antigua de esta relación de pinturas italianas es probablemente un Llanto por Cristo muerto de escuela veneciana y tal vez obra de Paolo Piazza, en torno a 1600. Pero su llegada a la iglesia parroquial de Santa María de Amurrio (Álava) fue muy tardía, porque debió donarla don Joaquín de Amirola, portero de cámara del Real Consejo de Órdenes, muerto en Madrid en 1798, entre otras pinturas y por disposición testamentaria.¹³⁷

MÉJICO

Del virreinato de la Nueva España llegaron ingentes cantidades de pinturas durante los siglos del Barroco. En especial de su patrona la Virgen de Guadalupe, cuyo lienzo original se convirtió en una reliquia infinitamente reproducida, "tocada del original" y enviada a las iglesias de la metrópoli por los que emigraron a aquellas tierras de América. Una de ellas centra un retablo del santuario de la Encina en Artziniega, que con cuatro episodios de su hallazgo milagroso forman un conjunto poco habitual, en el caso de ser también mejicanos. Concuerdan en ello Azcárate y Tabar, mientras que Bartolomé los atribuye al pintor local José Alonso de Hontanilla, junto con tres tablas del banco que representan la Anunciación, la Adoración de los pastores y el Taller de Nazaret.¹³⁸ A falta de un estudio más detenido considero que estas tablas de temática, soporte y acaso estilo diferentes bien pueden ser obra de Hontanilla, pero probablemente no las otras. Entre las muchas Vírgenes de Guadalupe que conservamos, están firmadas por Juan Correa, la de las Agustinas Recoletas de Pamplona, regalada por don Miguel de Ostíbar, que fue capellán de las monjas de 1677 a 1731 y la de San Pedro de la Rúa, que procede de la iglesia de Santa María Jus del Castillo, de Estella/Lizarra, firmada en 1700. También de Correa, firmada y fechada en 1701, es la Virgen de los Remedios de Aberín (Navarra).¹³⁹ A Miguel Cabrera (hacia 1710-1768) se atribuyen en Navarra representaciones de la Santísima Trinidad en las Clarisas de Estella/Lizarra y en la parroquia de San Pedro de Puente la Reina, ésta con los Santos jesuitas y la leyenda "A devoción de D. Miguel Francisco de Gambarte".¹⁴⁰ De Nicolás Rodríguez Xuárez (1667-1734), miembro de una familia de varias generaciones de artistas, son dos lienzos firmados de Santa Ana con la Virgen niña y San Joaquín, donados por don Francisco Leandro de Viana, caballero de Calatrava, conde de Tepa y marqués de Prado Alegre y su esposa, a la parroquia de su pueblo de Lagrán (Álava). Don Francisco fue fiscal de la Real Audiencia de Manila, alcalde del Crimen en la de Méjico (1765), del Consejo de Indias, consejero de Fernando VI y Carlos III y embajador en París. En la misma iglesia de Lagrán hay una Virgen de Guadalupe firmada por Nicolás Enríquez (documentado entre 1730 y 1787) y tocada con el original en 1777, que también debió ser donada por el matrimonio Viana.¹⁴¹ En la parroquia de Belandía en Orduña hay otra, con los cuatro episodios milagrosos en sendos medallones, firmada por Emanuel de Peralta, fechada en 1776 y tocada con el original un año después, que fue donada por don Sebastián de Ulierte y Bergara, según una inscripción.¹⁴² Firmada por Joannes Salguerus está la del convento de Recoletas de Estella¹⁴³ y finalmente y tan sólo con las iniciales AV entrelazadas, la del retablo mayor en la capilla de Santiago de la catedral de Vitoria-Gasteiz.¹⁴⁴ Además de pinturas religiosas, llegan de Méjico retratos. De Juan Rodríguez Xuárez (1675-1728), hermano menor del citado Nicolás, hay dos réplicas con variantes, firmadas, del que hizo al benedictino fray José Pérez de Lanciego y Eguílaz, como arzobispo de Méjico. Con el hábito de su orden aparece en el de la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava y revestido de arzobispo en Santa María de Viana, que está fechado en 1714 y llegó en 1720. Existe una tercera réplica en la catedral de Méjico y otra más en la colección Alonso Castrillo de Madrid. Antes de pasar a América, fray José había sido abad del monasterio de Santa María de Nájera en dos ocasiones, predicador de Carlos II y Felipe V y calificador de la Suprema Inquisición.¹⁴⁵ Otro retrato de eclesiástico es el de don Martín de Elizacochea, obispo de Durango y Michoacán y natural de Azpilkueta (Navarra), en cuya parroquia se conserva.¹⁴⁶ En el Museo de Bellas Artes de Álava hay un lienzo, donado por don Ricardo Augustin, de gran tamaño y valor histórico, que representa un mapa del archipiélago filipino, rodeado de recuadros con escenas de la defensa de las islas frente a los ingleses a mediados del siglo XVIII. En un medallón está retratado con ropa negra de jurista y empuñando una espada, el alavés don Simón de Anda y López de Armentia, capitán general de las Filipinas. Ex dominico, se había doctorado en leyes en Alcalá y ejercido de jurista en Madrid, antes de presidir la Audiencia de Manila; luego fue consejero del de Castilla y retornado a Filipinas donde muere, gobernador y capitán general.¹⁴⁷ De la tardía fecha de 1783 y como ejemplo de retrato-exvoto, tenemos en el santuario de la Encina el de don Basilio de Angulo y Gorbea, donado por su hermano Ignacio, que era cura beneficiado de Artziniega. Don Basilio debió ser un comerciante que ejerció por dos veces de alcalde ordinario, siete de procurador general, cinco de juez diputado de comercio y de regidor perpetuo de la ciudad de Popayán, en Nueva Granada, según cartela rococó inscrita en el mismo lienzo.¹⁴⁸

PERÚ

Del Virreinato peruano tenemos unos Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima, pintados en aquella ciudad según indican su escudo de armas y una inscripción identificativa en el lienzo, y los retratos de don Juan de Urdanegui y López de Inoso, marqués de Villafuerte y de su mujer doña Constanza de Luxán y Recalde. En 1694 fundaron el colegio de los Jesuitas en Orduña, donde se conservan los cuadros, fastuosamente enmarcados. Don Juan fue almirante y general del Callao en la Armada del Mar del Sur, alcalde ordinario de Lima y profesó como jesuita antes de morir en Lima.¹⁴⁹

Notas

- 1. J. A. BARRIO LOZA, Santa María de Lemóniz. La pintura mural religiosa en Bizkaia. I / I Erlizozko horma-irudiak Bizkaian, Bilbao, 1993, p. 11.
- 2. J. CABEZUDO ASTRAIN, *Pintores, escultores y bordadores pamploneses del siglo XVII. Noticias y documentos*, Príncipe de Viana, núm. 70-71, (1958), pp. 25-29.
- 3. E. ENCISO VIANA, M. J. PORTILLA VITORIA y J. EGUÍA LÓPEZ de SABANDO, Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, IV, La llanada Alavesa Occidental, 1975, p. 527; F. TABAR ANITUA, Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y pintura / Vitoria Gasteizko Elizbarrutian eta Araban inportatutako Barrokoa. Eskultura eta pintura (Catálogo de la exposición), Vitoria-Gasteiz, 1995, p. 129.
- 4. M. V. HERNÁNDEZ DETTOMA, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la Merindad de Pamplona durante los siglos XVI y XVII*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, pp. 249-256; *El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros y bordadores*, Príncipe de Viana, núm. 188, (1989), pp. 493-517
- 5. J. M. JIMENO JURÍO, *Pintores de Asiáin (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos*, Príncipe de Viana, núm. 171, (1984), pp. 7-73; *Pintores de Asiáin (Navarra). II. El taller de Lasao*, Príncipe de Viana, núm. 172, (1984), pp. 197-267.
- 6. M. C. GARCÍA GAINZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, Catálogo Monumental de Navarra, II*, Merindad de Estella, Abaigar-Eulate, Pamplona, 1982, p. XLVI; M. C. GARCÍA GAINZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, Catálogo Monumental de Navarra, I, Merindad de Tudela, Pamplona, 1980, p. XXXVIII.
- 7. M. C. GARCÍA GAINZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, Catálogo Monumental de Navarra, III, Merindad de Olite, Pamplona, 1985, p. 89.
- 8. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, p. 88.
- 9. J. L. de ARRESE, *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963, pp. 291-292; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, Catálogo Monumental de Navarra, I, op. cit. p. 142.
- 10. E. ENCISO VIANA, Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, I, Rioja Alavesa (Arciprestazgo de Laguardia), Vitoria, 1967, pp. 27 y 116; J. J. VÉLEZ CHAURRI, *Juan de Foronda, pintor navarro del siglo XVII en la comarca de Miranda de Ebro*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, pp. 459-467.
- 11. P. L. ECHEVERRÍA y R. FERNÁNDEZ, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 88.
- 12. MARCOS MARTÍNEZ, *Reconstrucción de las pinturas barrocas de la fachada del Palacio del Marqués de Huarte en Tudela*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, pp. 333-335.
- 13. P. ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990.
- 14. J. J. VÉLEZ CHAURRI y F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA, La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648), Miranda de Ebro, 1998; F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La transcendencia del pintor-dorador Diego Pérez y Cisneros en la policromía alavesa de principios del siglo XVII*, Sancho el Sabio, núm. 8, (1998), pp. 137-147; J. J. VÉLEZ CHAURRI, *La policromía del "natural y las cosas vivas" en el 1600. Cristóbal Ruiz de Barrón en la Ribera Alavesa y comarca de Miranda*, López de Gámiz, núm. 30, (1996), pp. 89-104.
- 15. F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *El retablo mayor de Turiso y sus fuentes grabadas*, López de Gámiz, núm. 33, (1999), pp. 139-152.
- 16. E. ENCISO VIANA, *Parroquia de San Miguel Arcángel*, en Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, III, Ciudad de Vitoria, Vitoria, 1971, p. 201; S. ANDRÉS ORDAX, Gregorio Fernández en Álava, Vitoria, 1976, pp. 22-40 y 73-84.
- 17. E. ENCISO, *Museo Diocesano. Pinturas procedentes de Labraza*, en Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, III, Ciudad de Vitoria, Vitoria, 1971, p. 345.
- 18. E. ENCISO VIANA y otros, Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, IV, op. cit., p. 573.
- 19. J. CANTERA ORIVE, *Labastida y Salinillas de Buradón*, en Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, I, Vitoria, 1967, p. 211.

- 20. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, VII, Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia, Vitoria-Gasteiz*, 1995, pp. 629-630; Ibidem, p. 669; E. ENCISO VIANA y otros, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, IV, op. cit.*, p. 235.
- 21. E. ENCISO VIANA y otros, Ibidem, p. 225; Ibidem, p. 442.
- 22. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, V, La Llanada Alavesa oriental y Valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*, Vitoria, 1982, pp. 667-668.
- 23. E. ENCISO VIANA y otros, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, IV, op. cit.*, p. 457.
- 24. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VII, op. cit., p. 216.
- 25. E. ENCISO VIANA y otros, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, IV, op. cit.*, p. 146.
- 26. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, V, op. cit.*, pp. 544 y 691.
- 27. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, VI, Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, 1988, vid. p. 987; F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *Pintura y policromía alavesa en los albores del siglo XVIII. El maestro pintor José Alonso de Hontanilla*, Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, núm. 14, (1995), pp. 105-146.
- 28. M. J. PORTILLA VITORIA, Ibidem, vid. p. 979; F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *Pintura y policromía de los siglos XVII y XVIII en Orduña. El maestro pintor Juan Antonio de Jáuregui*, Ondare, Eusko Ikaskuntza, núm. 16, (1997), pp. 143-166
- 29. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., p. 554.
- 30. E. ENCISO VIANA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, I, op. cit., pp. 27 y 126.
- 31. F. TABAR ANITUA, *La pintura de caballete en el Valle de Aramaiona* en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, VIII*, (en prensa).
- 32. E. ENCISO VIANA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, I, op. cit.*, pp. 120 y 48.
- 33. M. T. URKULLU, *Conservación de la pintura mural de Santa María de Lemóniz/Lemoizko Andra Mariko horma -irudien artapena*, en *La pintura mural religiosa en Bizkaia, I / I Erlizozko horma-irudiak Bizkaian*, Bilbao, 1993, pp. 17-27.
- 34. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., vid. pp. 965 y 990.
- 35. J. ZORROZUA SANTISTEBAN, *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.
- 36. J. A. BARRIO LOZA, *Nota sobre un pintor barroco vasco mal conocido: Martín Amigo*, Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao / Bilboko Arte Ederretako Museoa Urtekaria, 1989, pp. 37-40; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, p. 347.
- 37. J. A. BARRIO LOZA y J. R. VA LVERDE PEÑA, *Retablos y pinturas en los colegios de la Compañía de Jesús / Jesusen Lagundiko ikastetxeetako erretaula eta pinturak*, en VV. A A., *La Compañía de Jesús en Bizkaia / Jesusen Lagundia Bizkaian (Catálogo de la exposición)*, Bilbao, 1991, pp. 75-90.
- 38. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, V, op. cit., p. 514.
- 39. CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*, Donostia-San Sebastián, 1992.
- 40. M. MILHOU, *Retablos en el País Vasco (Norte)*, en *Ibaiak eta Haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, Tomo 10, Donostia-San Sebastián, 1995, pp. 185-210; O. RIBETON, *Maestros artesanos en los retablos de las iglesias de Bayonne y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII*, en la misma publicación, pp. 211-230. Los autores adjuntan bibliografía sobre el tema.
- 41. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., 1995, pp. 150-153.
- 42. M. C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO MARTÍNEZ de MORENTIN y J. J. AZANZA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra*, V***, Merindad de Pamplona. Pamplona, Pamplona, 1997, pp. 331-332.
- 43. GUTIÉRREZ PASTOR, *Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya*, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Vol. VII-VIII, (1995-1996), pp. 95-132.
- 44. GUTIÉRREZ PASTOR, *La Inmaculada Concepción de Nicolás Antonio de la Cuadra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao / Bilboko Arte Ederretako Museoa Urtekaria, 1995, pp. 21-30.
- 45. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 109-111 y 260-263.
- 46. J. de YBARRA y BERGÉ, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, (2 vol.), Bilbao, 1958, p. 133.
- 47. P. ECHEVERRÍA GOÑI, J. M. GONZÁLEZ de ZÁRATE y J. VÉLEZ CHAURRI, *Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate*, Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País / Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte, XLIV, Tomos 3-4, (1988), pp. 309-367.
- 48. J. M. de AZCÁRATE RISTORI, *Salvatierra, parroquias, capillas y ermitas*, en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, V, Vitoria*, 1982, pp. 166-167; A. GONZÁLEZ de LANGARICA, *Las "Historias" del Retablo de San Juan de Salvatierra*, *Kultura*, núm. 9, (1986), pp. 26-31
- 49. ZUMALDE, *Historia de Oñate*, San Sebastián, 1957, pp. 529-530.
- 50. E. CASADO ALCALDE, *Berdusán*, Príncipe de Viana, núm. 152-153, (1978), pp. 507-546; P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Vicente y Carlos Berdusán, pintores de Santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano*, en *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, 1982, pp. 287-298; M. C. GARCÍA

- GAINZA, Nuevas obras de Vicente Berdusán. III Coloquio de arte aragonés, Huesca, 1983; I. LÓPEZ MURIAS, La pintura de Vicente Berdusán, Tudela, 1990; VV. A A., El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) (Catálogo de la exposición), Pamplona, 1998; J. C. LOZANO LÓPEZ, Berdusán vuelve a Ejea (Catálogo de la exposición), Ejea de los Caballeros, 1999.
- 51. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 88.
 - 52. M. I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *La construcción del retablo de la parroquia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia: Una obra de Juan de Apaeztegui, Martín de Olaizola y José de Echeverría*, Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País / Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte, XLVI, Tomos 1-2, (1990), pp. 11-39.
 - 53. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, V***, op. cit., pp. 76 y 77
 - 54. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 88.
 - 55. J. L. de ARRESE, *Colección de biografías locales*, San Sebastián, 1977, pp. 267-268; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., p. 121; M. ORBE SIVAT T E, *Algunos cuadros de flores en Navarra*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, pp. 390-394.
 - 56. J. L. de ARRESE, *Arte religioso ...*, op. cit., p. 19; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., pp. 98-99.
 - 57. J. L. de ARRESE, *Ibidem*; M. JOVER HERNANDO, *Un conjunto de pintura mural ilusionista en la iglesia de San Francisco de Viana*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, pp. 257-263; P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 88.
 - 58. F. TORRALBA SORIANO, *José Bexes y los decoradores barrocos logroñeses*, Berceo, núm. XXXIV, (1995), pp. 57-78; E. ENCISO VIANA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, I, op. cit., vid. p. 174; I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1984, pp. 55-57; J. C. LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumental y artística*, Pamplona, 1984, pp. 190-191; P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 89.
 - 59. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Ibidem*, p. 88.
 - 60. LOZOYA, Marqués de, *Artífices vascos en América*, Bilbao, 1952, p. 19.
 - 61. C. de ECHEGARAY, *De nuestro viejo arte colonial: El pintor Echea en Méjico*, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Año XXIV, (1916), pp. 244-246; G. TOVAR de TERESA, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, Ciudad de Méjico, 1992, pp. 110-127.
 - 62. G. TOVAR de TERESA, *Ibidem*, p. 117.
 - 63. GUTIÉRREZ PASTOR, *Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, pp. 216 y 218-219.
 - 64. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca ...*, op. cit., p. 381.
 - 65. J. L. MORALES y MARÍN, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, 1980, pp. 85-86; J. I. FERNÁNDEZ MARCO, *Cascante. Compendio de 2000 años de historia*, Bilbao, 1983, pp. 75-76; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Ibidem*, p. 279.
 - 66. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Ibidem*, p. 387.
 - 67. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, III, op. cit., p. 97.
 - 68. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, II*, op. cit., p. 200.
 - 69. F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *De la pintura popular a la gran pintura en los lienzos dieciochescos de Elvillar*, Boletín de la Real Sociedad de los Amigos del País / Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte, LII, (1996-1), pp. 108-115.
 - 70. P. L. ECHEVERRÍA y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 89.
 - 71. P. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico*, Príncipe de Viana, núm. 164, (1981), pp. 879 y 882.
 - 72. E. ENCISO VIANA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, I, op. cit., vid. p. 183; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca ...*, op. cit., p. 276.
 - 73. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., p. 53.
 - 74. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, II*, op. cit., pp. 201 y 214; M. C. GARCÍA GAINZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra*, II**, Merindad de Estella, Genevilla-Zúñiga, Pamplona, 1983, pp. 554-555; J. C. LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumental...*, op. cit., pp. 328-329.
 - 75. P. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El convento ...*, op. cit., pp. 860 y 868.
 - 76. F. TABAR ANITUA, *La pintura de caballete ...*, op. cit.
 - 77. J. L. de ARRESE, *Arte religioso ...*, op. cit., p. 324.
 - 78. D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 221, 227-228, 242 y 234.
 - 79. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., p. 331.
 - 80. VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez*, II, Madrid, 1889-1894, p. 148; D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña ...*, op. cit., pp. 341 y 346-347.
 - 81. G. LÓPEZ de GUEREÑU, *Jócano*, Rev. Estíbaliz, (1959), p. 189; S. ANDRÉS ORDAX, *Un lienzo firmado de Diego Polo*, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, (1975), pp. 693-697; D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII, Madrid, 1983, p. 240; F. TABAR ANITUA, *Diego Polo el Mayor. Adoración de los Reyes Magos*, en VV. A. A., Mirari, Vitoria-Gasteiz, 1989, pp. 310-313. Para una panorámica de personajes alaveses como donantes de obras de arte vid. M. J. PORTILLA VITORIA, *Prólogo / Hitzaurrea*, en F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 15-47.
- 82. Las pinturas del convento fueron dadas a conocer por M. C. SEGOVI A VILLAR, *El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona*, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, núm. XLVI, (1980), pp. 255-284.
 - 83. J. NICOLAU CASTRO, *Un cuadro de Francisco Camilo en Las Arenas*, Archivo Español de Arte, Tomo L, (1977), pp. 157-159.
 - 84. F. TABAR ANITUA, *Dos obras inéditas de Francisco Camilo*, Sancho el Sabio, Año XX, Tomo XX, (1976), p. 369.
 - 85. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, III, op. cit., p. 38; I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Don Juan Miguel de Mortela y el origen de la Inmaculada de Escalante en las MM. Benedictinas de Lumbier*, Príncipe de Viana, "Primer Congreso General de Historia de Navarra", 6, (Anejo 11), 1988, pp. 230-231; J. C. AGÜERA ROS, *La pintura española foránea del XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión*, Príncipe de Viana, núm. 198, (1993), pp. 29-50.
 - 86. J. BATICLE, *La fundación de la Orden Trinitaria de Carreño de Miranda*, Goya, núm. 63, (1964), pp. 140-153; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, V***, op. cit., pp. 380-381.
 - 87. J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I, Madrid, 1800 (edición facsimil, 1965), p. 268.
 - 88. M. J. PORTILLA VITORIA y J. EGUÍA LÓPEZ de SABANDO, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, II, Arciprestazgos de Treviño y Campezo, Vitoria, 1968, p. 173; F. TABAR ANITUA, *Neoclásico*, en VV. AA., Vitoria-Gasteiz en el Arte, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 502-503.
 - 89. J. BARETTINI FERNÁNDEZ, *Juan Carreño, pintor de cámara de Carlos II*, Madrid, 1972, fig. p. 131.
 - 90. M. A. BERGERA y J. F. BERGERA, "Retrato de Don José Fernández de Vicuña y Andoain", de Pedro Ruiz González (1633-1709), Kultura, núm. 11, (1987), pp. 33-42
 - 91. E. LAFUENTE FERRARI, *Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor*, Príncipe de Viana, núm. 4, (1941), pp. 8-23; P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., pp. 91-92; I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Don Juan Miguel de Mortela ...*, 1988, op. cit., pp. 229-234; Fr. R. PINEDO MOLINA, *¿Una Inmaculada de Escalante en Leyre?*, Príncipe de Viana, núm. 154-155, (1979), pp. 87-89; A. A. PALOMINO y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724, edición Aguilar, Madrid, 1947, p. 967.
 - 92. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 236-239.
 - 93. J. R. BUENDÍA e I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo*, Burgos, 1986, pp. 149-150 y 182.
 - 94. J. M. de AZCÁRATE RISTORI, *Catedral de Santa María*, en VV. AA., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, III, Ciudad de Vitoria, Vitoria, 1971, p. 107. Para ésta y otras pinturas barrocas en Vitoria-Gasteiz, vid. J. VÉLEZ CHAURRI, *Barroco*, en VV. AA., Vitoria-Gasteiz en el Arte, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 374-447; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 228-231; J. C. LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumental ...*, op. cit., pp. 401 y 407; J. C. AGÜERA ROS, *La pintura española foránea del XVII en Navarra ...* op. cit., p. 35.
 - 95. J. L. de ARRESE, *Arte religioso ...*, op. cit., pp. 387 y 420-422; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., pp. 136-137.
 - 96. J. L. de ARRESE, *Ibidem*, pp. 418-420; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Ibidem*, pp. 131-132.
 - 97. R., *Retales, virutas, cizallas*, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Año XXIII, (1915), p. 316; T. MORAL, *San Benito en el arte español*, Cistercium, núm. 158, (1980), pp. 414-415; P. L. ECHEVERRÍA y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 92.
 - 98. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 91; M. C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE y A. DOMEÑO MARTÍNEZ de MORENTIN, *Catálogo Monumental de Navarra*, IV**, Merindad de Sangüesa, Jaurrieta-Yesa, Pamplona, 1992, pp. 168-169.
 - 99. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Ibidem*, p. 92.
 - 100. J. L. de ARRESE, *Arte religioso ...*, op. cit., pp. 335-336; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., p. 114.
 - 101. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., p. 103.
 - 102. M. J. ARNAIZ TEMPRANO, *Retrato de Juan Bautista Arzamendi*, Kultura, 2ª época, núm. 1, (1990), pp. 39-43.
 - 103. P. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El convento ...*, op. cit., p. 862; J. R. BUENDÍA, *Dos pintores madrileños de la época de Carlos II: Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo*, Príncipe de Viana, núm. 98-99, (1965), pp. 23-27.
 - 104. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, III, op. cit., pp. 297 y 305.
 - 105. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Jerónimo Antonio Ezquerro, copista de Carreño*, Príncipe de Viana, núm. 98-99, (1965), p. 67
 - 106. F. TABAR ANITUA, *Pintura sobre lienzo*, en VV. AA., Museo Diocesano de Arte Sacro / Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa, Vitoria-Gasteiz, 1999, p. 178.
 - 107. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 252-259.

- 108. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 93.
- 109. E. M. SANTIAGO PÁEZ, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*, Oviedo, 1989, pp. 125-126, 128, 69-70, 73 y 181.
- 110. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Salvador Jordán, pintor madrileño*, Archivo Español de Arte, núm. 271, (1995), pp. 299-303.
- 111. F. TABAR ANITUA, *Otra pintura firmada de Salvador Jordán*, Archivo Español de Arte, núm. 287, (1999), pp. 349-351.
- 112. M. C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO MARTÍNEZ de MORENTIN y J. J. AZANZA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra*, V*, Merindad de Pamplona, Adiós-Huarte Araquil, Pamplona, 1994, p. 308.
- 113. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., pp. 90-91; M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, V***, op. cit., pp. 256-257.
- 114. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., pp. 551-552.
- 115. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., p. 117.
- 116. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ Y B. NAVARRETE PRIETO, *Sobre Herrera "el Viejo"*, Archivo Español de Arte, núm. 276, (1996), p. 380.
- 117. J. de YBARRA y BERGÉ, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, op. cit., p. 289, fig. 546 y 547.
- 118. G. M. de JOVELLANOS, *Diarios (1790-1801)*, edición de 1915, p. 35; D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, II, Madrid, 1981, p. 317.
- 119. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 266-273.
- 120. H. S. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, edición Madrid, 1983, p. 63.
- 121. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 288-291.
- 122. F. TABAR ANITUA, *Ibidem*, pp. 284-287.
- 123. F. TABAR ANITUA, *Ibidem*, pp. 300-303; M. J. PORTILLA VITORIA, *Prólogo / Hitzaurrea*, en la misma publicación, op. cit., p. 23.
- 124. F. TABAR ANITUA, *Una obra de Pieter Lisaert IV en el Palacio de la Diputación Foral de Álava*, Kultura, núm. 1, (1981), pp. 38-46.
- 125. D. H. HOFFMAN, *An altarpiece restored to its author and to the altar*, Gazette des Beaux Arts, I, (1953), p. 99; M. J. PORTILLA VITORIA, *Misión secreta de un alavés en Flandes. Don Francisco de Galarreta y Ocáriz*, Sancho el Sabio, Tomo 11, (1967), pp. 5-50.
- 126. M. OCHOA AXPE, *Alaveses universales*, en *Álava en sus manos*, 2, Vitoria-Gasteiz, 1983, p. 87.
- 127. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y J. J. VÉLEZ CHAURRI, *Un conjunto inédito de lienzos barrocos en Bachicabo. El retrato ecuestre en Álava*, Kultura, núm. 2, (1990), pp. 23-35.
- 128. E. VALDIVIESO, *Una serie del Génesis de Jacob Bouttats*, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, XLIII, (1977), pp. 494-500; S. SEBASTIÁN, *La iconografía del Génesis y su interpretación emblemática*, Goya, núm. 220, (1991), pp. 194, 201.
- 129. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., p. 131.
- 130. M. C. SEGOVIA VILLAR, *El convento de Agustinas ...*, op. cit., p. 264.
- 131. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, V***, op. cit., pp. 321-322.
- 132. J. SEGURA MIRANDA, *Tudela. Historia, leyenda, arte, Tudela*, 1964, p. 126
- 133. PONZ, *Viaje de España*, Madrid 1772-1794, edición de 1947, p. 1686; J. A. GARCÍA DÍEZ, *La pintura en Álava*, Vitoria, 1990, pp. 37-40.
- 134. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 322-325; M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., p. 509; J. de YBARRA y BERGÉ, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, op. cit., p. 221. J. A. BARRIO LOZA, *El arte duran e los siglos XVII y XVIII: El Clasicismo y El Barroco en AA. VV.*, Bilbao, Arte e Historia, Bilbao, 1990, T. I p. 130; P. M. MONTERO ESTEBAN e I. CENDOYA ECHANIZ, *Luca Giordano en Bilbao*, Goya, núm. 253-254, (1996), p. 64-74.
- 135. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 89.
- 136. G. LÓPEZ de GUEREÑU, *Álava, solar de arte y de fe*, Vitoria, 1962, p. 310.
- 137. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., p. 228; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 318-321.
- 138. J. M. de AZCÁRATE RISTORI, *Santuarios de Nuestra Señora de Orduña, La Antigua, Nuestra Señora de la Encina y Nuestra Señora del Yermo*, en M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., pp. 181-182; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., p. 137; F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *Pintura y policromía alavesa ...*, op. cit., pp. 133-134.
- 139. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., p. 335 y II, op. cit., pp. 476 y 479.
- 140. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI, *Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra*, Príncipe de Viana, "Segundo Congreso General de Historia de Navarra. Conferencias y comunicaciones sobre América", (Anejo 13), 1991, pp. 157-200; M. C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra. Platería, escultura y pintura*, Pamplona, 1992, pp. 219-221; M. C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO

- MARTÍNEZ de MORENTIN y J. J. AZANZA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra, V***, Merindad de Pamplona, Imoz-Zugarramurdi, Pamplona, 1996, pp. 517-518; P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 89.
- 141. M. J. PORTILLA VITORIA y J. EGUÍA LÓPEZ de SABANDO, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, II, op. cit., pp. 283-284; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava...*, op. cit., pp. 137-139 y 328-331.
 - 142. M. J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., p. 329.
 - 143. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, II*, op. cit., p. 557.
 - 144. J. M. de AZCÁRATE RISTORI, *Catedral de Santa María ...*, op. cit., p. 113; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., p. 139.
 - 145. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, I, op. cit., p. 335; II, op. cit., pp. 476 y 479; J. C. LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumental ...*, op. cit., pp. 189-190; M. C. HEREDIA MORENO y otros, *Arte hispano-americano en Navarra ...*, op. cit., p. 217; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 139-141 y *Pintura anterior a la Edad Contemporánea*, en VV. AA., *El Arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava*, Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 48-49.
 - 146. P. L. ECHEVERRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Para un panorama ...*, op. cit., p. 89.
 - 147. de BEGOÑA, M. J. BERIAIN y F. MARTÍNEZ de SALINAS, *Museo de Bellas Artes de Álava*, Vitoria-Gasteiz, 1982, p. 54; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., p. 139.
 - 148. J. M. de AZCÁRATE RISTORI, *Santuarios ...*, op. cit., p. 185; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava...*, op. cit., p. 141.
 - 149. J. M. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI, op. cit., pp. 654, 710-711 y 714-715; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava ...*, op. cit., pp. 141 y 334-337.

[↪ Enviar](#)[✎ Corregir](#)[© Derechos](#)[Suscripción alertas \(/noticias/newsletter\)](#)

El renacimiento y el barroco (<https://www.hiru.eus/es/arte/el-renacimiento-y-el-barroco-eh>)

Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco (<https://www.hiru.eus/es/arte/paisaje-aproximado-de-la-arquitectura-renacentista-en-el-pais-vasco>)

Artes decorativas en el renacimiento Vasco (<https://www.hiru.eus/es/arte/artes-decorativas-en-el-renacimiento-vasco>)

El grabado Vasco-Navarro en el Renacimiento (<https://www.hiru.eus/es/arte/el-grabado-vasco-navarro-en-el-renacimiento>)

La escultura renacentista en Navarra (<https://www.hiru.eus/es/arte/la-escultura-renacentista-en-navarra-y-su-area-de-influencia>)

El grabado Barroco en los impresos Vasco - Navarros (<https://www.hiru.eus/es/arte/el-grabado-barroco-en-los-impresos-vasco-navarros>)

La escultura Barroca en el País Vasco (<https://www.hiru.eus/es/arte/la-escultura-barroca-en-el-pais-vasco.-la-imagen-religiosa-y-su-evolucion>)

La pintura del Barroco en Euskal Herria (<https://www.hiru.eus/es/arte/la-pintura-del-barroco-en-euskal-herria.-arte-local-e-importado>)

Aviso legal - 2016 ©



 euskadi.eus