

Alejandro Cañestro Donoso (coord.)

ESTUDIOS DE ESCULTURA EN EUROPA

Materiales del Congreso Internacional de Escultura
Religiosa «La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Juan Antonio Bru Galipienso, secretario técnico
D. José Miguel Payá Poveda, vocal

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó
Asociación de Historiadores e Historiadores del Arte de la Vega Baja

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Prólogo..... | 13 |
| <i>José Antonio Maciá Ruiz</i> | |
| Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa | |
| La escultura religiosa en el siglo XVII: el ejemplo de Castilla..... | 19 |
| <i>José Ignacio Hernández Redondo</i> | |
| Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la Historia..... | 43 |
| <i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i> | |
| Para mayor gracia de Dios o para bolsillos rotos. Las comunicaciones de las cotizaciones del escultor Pedro de Mena en el mercado del arte | 51 |
| <i>Antonio Rafael Fernández Paradas</i> | |
| Del mármol clásico a la talla policromada. Resemantización de una imagen del mundo clásico pagano en icono devocional cristiano | 73 |
| <i>José Francisco López Martínez</i> | |
| Controversia actual en la iconografía del patrón de Hellín. San Rafael es un arcángel Rafael..... | 83 |
| <i>Rafael Marín Montoya</i> | |
| Aproximación al mapa escultórico andaluz. Las aportaciones de José María Ruiz Montes y Juan Vega Ortega | 97 |
| <i>José Manuel Torres Ponce</i> | |

Bloque II. Escultura y escultores en la provincia de Alicante

| | |
|--|-----|
| Escultura del siglo XVIII en el Levante español: la obra del maestro ilicitano Ignacio Esteban. | 117 |
| <i>Alejandro Cañestro Donoso</i> | |
| La urna de Antoine Duparc para la iglesia de santas Justa y Rufina de Orihuela y unos diseños considerados de Pierre Puget: nueva propuesta de atribución | 149 |
| <i>Joaquín Sáez Vidal</i> | |
| Una obra perdida de Francisco Salzillo: san Blas, patrón de Sax. | 177 |
| <i>Jorge Belmonte Bas</i> | |
| El escultor valenciano Aurelio Ureña Tortosa (1861-1939) y su obra en la ciudad de Alicante. | 203 |
| <i>Víctor M. López Arenas</i> | |
| Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante. | 225 |
| <i>Marina Belso Delgado</i> | |
| Estatuaria procesional, devociones y rituales en la Semana Santa de Alicante. Perspectivas histórico-antropológicas en torno a la Procesión Oficial del Santo Entierro durante los siglos XIX y XX | 243 |
| <i>José Iborra Torregrosa</i> | |
| Escultores alicantinos del siglo XVIII: Artigues, Mira y Castell a su paso por Monóvar | 257 |
| <i>Carlos Enrique Navarro Rico</i> | |
| Antonio Castillo Lastrucci: escultura sagrada en Alicante y su provincia . . | 279 |
| <i>Jesús Rojas-Marcos González</i> | |
| Un Niño Jesús, de influencia montañesina, y un san Juan Bautista, de escuela salzillesca, de la iglesia parroquial de los santos Juanes de Catral . . | 303 |
| <i>José Antonio Zamora Gómez</i> | |

Bloque III. Escultura religiosa en España y Europa

| | |
|--|-----|
| El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla (región de Murcia). Una revisión a la luz de nuevas aportaciones documentales. | 317 |
| <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> | |
| La escultura de bulto redondo en los retablos navarros de los siglos del Barroco. | 333 |
| <i>Ricardo Fernández Gracia</i> | |
| Committenza e devozione: statue marmoree del Seicento da Genova a Tenerife. | 367 |
| <i>Fausta Franchini Guelfi</i> | |
| Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la edad moderna. A propósito de las imágenes ‘aparecidas’ en Andalucía oriental. | 375 |
| <i>Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz</i> | |
| La importancia (creativa) de Juan Martínez Montañés. | 405 |
| <i>Andrés Luque Teruel</i> | |
| La influencia flamenca y centroeuropea en España. Periodo barroco | 443 |
| <i>Germán Ramallo Asensio</i> | |
| Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España. | 471 |
| <i>Wifredo Rincón García</i> | |
| Recuperación y estudio de una talla de devoción: El <i>Cristo del Calvario</i> de la villa de Pinto (Madrid) | 505 |
| <i>Jesús Ángel Sánchez Rivera</i> | |
| La escultura religiosa del siglo XVII en el País Vasco. Del naturalismo de Gregorio Fernández a la teatralidad barroca | 521 |
| <i>José Javier Vélez Chaurri</i> | |
| Apuntes sobre el estado de las colecciones de esculturas religiosas en Alemania y Austria | 539 |
| <i>Matthias Weniger</i> | |

| | |
|---|-----|
| Un compartido proyecto de escultura religiosa | 553 |
| <i>Antonio Bonet Salamanca</i> | |
| Escultura en miniatura. La escultura en los sagrarios de finales del siglo XVI en Álava | 575 |
| <i>Aintzane Erkizia Martikorena</i> | |
| Julián Cumplido Torres. Un escultor inédito | 591 |
| <i>Alicia Iglesias Cumplido</i> | |
| Nueva perspectiva sobre la procedencia del san Joaquín y santa Ana con la Virgen niña de las “Úrsulas” de Alcalá de Henares: ¿grupo escultórico español o italiano? | 607 |
| <i>Manuel Núñez Molina</i> | |
| Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España | 623 |
| <i>Arturo Serra Gómez</i> | |

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

| | |
|---|-----|
| San Francisco de Borja, una obra de Nicolás Salzillo | 639 |
| <i>Juan Antonio Fernández Labaña</i> | |
| La conservación de la escultura religiosa y su función social. El Besapiés a Nuestra Madre de las Angustias de Zamora | 675 |
| <i>Francisco Javier Casaseca García</i> | |
| Recuperación de una talla procesional y estudio de sus técnicas artísticas. El Cristo Resucitado de Santa María la Real de Sasamón (Burgos) | 691 |
| <i>Agustín Rilova Simón</i> | |
| Una desconocida imagen de San Juan Bautista niño en Sevilla. Estudio y propuesta de atribución | 707 |
| <i>Pedro-Manuel Fernández Muñoz</i> | |

LA ESCULTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XVII EN EL PAÍS VASCO. DEL NATURALISMO DE GREGORIO FERNÁNDEZ A LA TEATRALIDAD BARROCA¹

José Javier Vélez Chaurri
Universidad del País Vasco

Los estudios de Juan José Martín González² sobre la retabística y la escultura barroca española fueron dando mayor protagonismo al País Vasco en paralelo a la aparición aquí de nuevas investigaciones que además han permitido la realización de varias síntesis³. Algunos de estos trabajos han analizado la escultura⁴, pero el objetivo principal de la mayor parte de ellos ha sido el retablo⁵, escenario donde la imagen religiosa adquiere su principal significación. En las siguientes líneas queremos dar protagonismo, si bien de forma breve, a las imágenes y relieves, a su evolución estilística, a los modelos en los que se inspiraron, a los programas iconográficos que mostraron a los fieles, a los escultores que las tallaron y a los clientes que las encargaron. El marco más apropiado para analizar esta escultura en el País Vasco es la diócesis de Calahorra-La Calzada, pues en ella estaba englobado la mayor parte de su actual territorio. No obstante las Encartaciones en Vizcaya y el valle de Valdegovía en Álava pertenecían al arzobispado de Burgos y la práctica totalidad de Guipúzcoa, salvo la zona de Salinas de Léniz en el valle del Deba, al obispado

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado del Gobierno Vasco “Sociedad, Poder y Cultura (siglos XIV-XVIII)”, IT896-16-2016.

2. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983 y 1993).

3. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000), pp. 47-115; VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2001), pp. 226-309. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016), pp. 183-343.

4. GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), pp. 371-389; ANDRÉS ORDAX, S. (1973).

5. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1990); CENDOYA ECHÁNIZ, I. (1992); ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1994); ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998); En Cantabria, Navarra, La Rioja y Burgos: POLO SÁNCHEZ, J. J. (1991 y 1994); RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1993 y 2009); FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2002); PAYO HERNANZ, R. J. (1997).

de Pamplona. Este marco diocesano condicionó el mercado de los maestros de la talla, pero estos límites nunca fueron una barrera infranqueable.

La aportación de los escultores locales, formados en el ambiente gremial de los talleres familiares, no alcanzará en siglo XVII el nivel conseguido en la segunda mitad de la centuria anterior, pero la regular importación de esculturas procedentes de Valladolid, Madrid o Andalucía y la influencia ejercida por ellas, dieron como resultado la introducción y adopción del nuevo estilo y un digno panorama escultórico. La Corte fue siempre el referente más importante y las frases “como se hace en Madrid” o “en la Corte es lo que se usa” estarán en la mente de escultores y clientes. Como veremos después, en diferentes momentos y con distinta importancia, escultores como Gregorio Fernández o Pedro Alonso de los Ríos se convertirán en los modelos a imitar.

Los principales *comitentes* fueron parroquias, conventos y cofradías, pero en ocasiones la financiación corrió a cargo de las élites locales con residencia lejos de sus solares de origen. Fueron nobles, miembros de la administración del Estado, militares, religiosos y comerciantes, enriquecidos en el desempeño de sus oficios en los diversos territorios de la monarquía de los Austrias los que quisieron perpetuar su memoria en los lugares donde nacieron. María de Lazcano, señora de la casa de Lazcano y viuda del almirante Antonio de Oquendo, pagó los retablos de los dos conventos que ella había fundado en esa localidad guipuzcoana; Francisco de Urbina y González de Orúe, caballero de Santiago y secretario de Felipe IV, está detrás del encargo del retablo mayor de la parroquia de Armiñón (1685); Juan de Urdanegui y Menoyo, general de la Armada del Sur y alcalde de Lima fundó y dotó el colegio de los Jesuitas de Orduña incluido el retablo mayor y, junto al capitán Esteban de Ripacho, pago gran parte del retablo de Santa María de Azcoitia; el retablo de la parroquia de San Nicolás de Gordejuela se pudo hacer gracias a los recursos enviados desde Méjico por Francisco Arechederra y el capitán Juan López de Irigoyen ayudó a financiar el retablo de la parroquia de San Juan Bautista (1651) de Hernani, donde había nacido.

Estas mismas élites también son responsables de la presencia, principalmente en sus capillas de patronato, de imágenes procedentes de los lugares donde ejercían sus oficios para la monarquía. Entre otros muchos ejemplos sobresale en este sentido el Cristo de la Agonía (1622) de Juan de Mesa en la parroquia de San Pedro de Ariznoa en Vergara enviado por Juan Pérez de Irazabal, contador mayor del rey en la Real Hacienda de Sevilla. Muy cercanos a la obra del escultor sevillano deben estar un Niño Jesús y un San Juanito (Fig. 1), hoy en el Museo de Arte Sacro de Vitoria, seguramente enviados desde Andalucía por Diego de Gámiz, canónigo de la colegiata de Santa María de Vitoria, comisario del Santo Oficio e inquisidor de Granada⁶. Excepcional es el Crucificado de Francisco Antonio Ruiz Gijón que llegó a la parroquia de Armiñón desde Sevilla gracias a la familia Urbina-Montoya⁷. Del escultor asturiano *Luis Fernández de la Vega*, se conserva un San José con el Niño en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao (procede de Gámiz en Vizcaya) y

6. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2015), pp. 49-53.

7. TABAR ANITUA, F. (2002), pp. 138-139.



Figura 1. San Juanito, círculo de Juan de Mesa, Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria.

recientemente se le han atribuido las tallas de San Joaquín y Santa Ana en el retablo mayor de Bachicabo (Álava) que llegaron a esta localidad gracias a Sebastián Hurtado de Corcuera, capitán general y gobernador de armas del Principado de

Asturias y Cuatro Villas de la Costa del Mar⁸. De Madrid proceden la Virgen de la Consolación destinada a la capilla del Consulado de Bilbao en 1699 y que se viene atribuyendo a Pedro Alonso de los Ríos⁹, el Ecce Homo de Manuel Pereira en el convento de carmelitas de Larrea donado por Juan de Larrea, secretario de estado de Carlos II¹⁰ y tres imágenes del retablo de Ondátegui enviadas, ya a comienzos del siglo XVIII, por Juan Sáenz de Buruaga, secretario de Felipe V¹¹.

La *evolución estilística* de la escultura barroca en el País Vasco se inicia con la imitación “del natural” siguiendo los modelos de Gregorio Fernández en rostros, actitudes declamatorias, rígidas indumentarias y composiciones equilibradas. Asistimos también al empleo sistemático de estampas manieristas de los Wierix, Cornelis Cort, Aegidius Sadeler y se siguieron utilizando los grabados de Durero. Hacia los años setenta del siglo XVII comienza un segundo período donde la teatralidad y el movimiento son los elementos clave en la barroquización de la escultura. Las imágenes y escenas son más artificiosas, los gestos aparentes, las composiciones se dinamizan y las telas de túnicas y mantos se mueven con profusión. En esta transformación jugaron un papel decisivo talleres de Valladolid y de la corte madrileña y, singularmente la obra de Rubens a través de los grabados de Paulus Pontius, Schelte á Bolswert o Lucas Vorsterman¹².

Estas esculturas se tallaron generalmente en madera de nogal y solo se utilizó la de pino cuando se quiso abaratar la obra. El complemento indispensable para convertir las imágenes de madera en personajes vivos y decorosos fue la *policromía*¹³. Esta labor estaba prevista y, muchas veces controlada, por el escultor que tenía pintores y doradores de confianza, pero en ocasiones la escasez de recursos de las fábricas dilató enormemente este trabajo con el consiguiente desajuste estilístico respecto a la escultura. La que se ha denominado “*policromía del natural*” tiene su origen en los mandatos del Concilio de Trento sobre el decoro y la verosimilitud. Las imágenes de los dos primeros tercios del siglo XVII recubren sus túnicas y mantos con estofados de vivos colores –carmín, azul ceniza y verde montaña– que muestran rameados, aves y niños, denominados por la documentación “cosas vivas”, y también motivos textiles. Rostros y manos se recubren de encarnaciones mates en lógica correspondencia con la búsqueda del natural. En torno a los años setenta se utilizará una nueva policromía, denominada de la “*distensión barroca*” o de “las luces y las sombras”, por el contraste entre el oro (la luz) de las zonas lisas de los retablos y el color (la sombra) de los adornos de talla e imágenes que consigue destacarlas

8. RAMALLO ASENSIO, G. (2011), pp. 666-673; VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2013), pp. 104-107.

9. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), p. 88.

10. URREA FERNÁNDEZ, J. (1977), p. 262.

11. TABAR ANITUA, F. (1995), pp. 67-89.

12. Sobre la influencia del grabado en la escultura barroca del País Vasco: NAVARRETE PRIETO, B. (1999), pp. 55-66; ÁLVAREZ RUIZ, A. R. y MORENTE LUQUE, F. (2001), pp. 382-383. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2002), pp. 83-104; VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016).

13. Sobre policromía barroca: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2000), pp. 97-104; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (1992). Para el País Vasco: VÉLEZ CHAURRI, J. J. y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (1998); BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000a); BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000b), pp. 455-470.

de los fondos dorados. En paralelo a la teatralización de la imagen y su individualización, las encarnaciones se aplican a pulimento y mixtas, y los motivos estofados más recurrentes serán las flores de gran escala que imitan los tejidos, denominadas en los contratos “primaveras de flores” o “jardines de Italia”.

Trento con su apoyo decidido a la utilización catequética y decorosa de las imágenes alentó la construcción de retablos con *programas iconográficos* fáciles de entender por los fieles. Durante los dos primeros tercios del siglo XVII estas imágenes responden plásticamente a los mandatos del Concilio en lo relativo al culto a María, los santos, la validez de los sacramentos y “el decoro”. La exaltación de la Eucaristía a través del sagrario, se complementa en el banco con la Pasión de Cristo y en el ático con el Calvario. Evangelistas y padres de la Iglesia llenan los netos y sustentan con sus escritos el andamiaje del catolicismo. La calle central la ocupan la Inmaculada –excepcionalmente la Asunción–, como principal mediadora, y el santo titular, flanqueados en las laterales por escenas de la Vida de María e Infancia de Cristo y del titular del templo. Entre ellas se disponen imágenes de bulto de los santos más universales, intercesores de los fieles con Dios, como apóstoles, diáconos, primitivos mártires, fundadores de órdenes y arcángeles. Entre otros muchos y aunque con algunas particularidades, responden a este esquema los retablos de la parroquias de San Miguel de Vitoria (1623-32), Santa María de Güeñes (c. 1631), San Blas de Alegría (1635), San Martín de Cegama (1638), Nuestra Señora del Juncal de Irún (1647), San Juan Bautista de Hernani (1651) o Santa María de Orduña (1657).

A partir de los años setenta del siglo XVII los ciclos narrativos en relieve con los pasajes de las vidas de los santos se irán reduciendo de forma paulatina hasta prácticamente desaparecer, acentuando, si cabe aún más, “el decoro”. Se atiende así a un cambio de religiosidad que demanda devociones concretas en imágenes individuales de sencilla imitación por el fiel. La consecuencia es que en el banco de los retablos churriguerescos encontramos solo dos pequeños relieves con escenas de la Pasión y en el cuerpo principal tres imágenes, la del titular y las de parejas de santos como San Pedro y San Pablo, San Joaquín y Santa Ana o algunos patronos de especial devoción en el territorio como San Ignacio de Loyola o San Francisco Javier. En el ático, a veces en forma de cascarón que refleja la cúpula celestial, se dispone el Calvario, pero también la Asunción cuando no titula el templo, advocación que ha sustituido a la Inmaculada como imagen preferente de María. A este esquema iconográfico responden los retablos de Santa María de Gorostiza de Navárniz (1673), del Colegio jesuita de Jesús, María y José en Orduña (1688, hoy parroquia de la Sagrada Familia), San Pedro de Elburgo, la Magdalena de Arrigorriaga (1692), San Juan de Laguardia (1694) o Santa María de Legazpia ya de comienzos del siglo XVIII.

Gregorio Fernández y su influencia en el País Vasco

La superación del romanismo miguelangelesco y la introducción de la escultura barroca en el País Vasco se debe a la influencia ejercida por **las obras que Gregorio**



Figura 2. Adoración de los pastores, San Pedro, Inmaculada, San Pablo, Circuncisión. Gregorio Fernández, 1623-1632, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria.

Fernández realizó en este territorio¹⁴. En fecha tan temprana como 1614 talló una imagen de San Ignacio para el colegio de la Compañía en Vergara que fue imitado en localidades cercanas como Ordicia, Zaldivia o Ataun. Y poco después llevaba a cabo los retablos de los conventos franciscanos de Vitoria (retablo mayor y cuatro colaterales de los que se conservan varias imágenes, 1618-1621), Eibar (retablo mayor y dos colaterales, desaparecidos, 1624-1630), Aránzazu (retablo mayor y seis laterales, desaparecidos, 1627-1635) y la parroquia vitoriana de San Miguel (1623-32) que se convertirán en modelos a imitar para los escultores locales. Los del convento de Vitoria, causaron tal impacto en la ciudad que los parroquianos de San Miguel acudieron al maestro pidiéndole un retablo que fuera “tan bueno y con bentaxa en bondad y perfección” que el del convento. De la gubia del escultor vallisoletano también salieron un Ecce Homo para la ermita de San José de Azcoitia y “un Santo Cristo crucificado de escultura al vivo” (desaparecido) para Juan Díaz de Garayo, síndico de Aránzazu.

Su presencia en el País Vasco ha de ser puesta en relación con el carmelita vallisoletano fray Juan de Orbea y con una clientela noble que formaba parte de las élites vinculadas a la corte como los Isasi, Idiaquez y Orbea. Fray Juan, provincial de los carmelitas de Valladolid y buen amigo del escultor, está detrás del encargo de los retablos del convento de la Concepción de Vitoria, por parte de la condesa de Treviana y patrona del convento Mariana Vélez Ladrón de Guevara, que residía en Valladolid y era prima del fraile. Su intervención también fue trascendental en el contrato de los retablos de Eibar pues, pese a los reparos iniciales del patrono Luis López de

14. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980); GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), pp. 371-389; ANDRÉS ORDAX, S. (1976); URREA FERNÁNDEZ, J. (1999); VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2011), pp. 818-827; TABAR ANITUA, F. (2007), pp. 97-129.

Isasi, que prefería al escultor local Pedro de Ayala, fray Juan impuso a Gregorio Fernández con argumentos como: “se han reído mucho (en Valladolid), y con razón, de la traza (de Pedro Ayala), que tiene cien disparates, y ejecutada vendría a ser la obra más indigna de este edificio”. Acompañando a Fernández vinieron escultores de su taller como Mateo de Prado y Andrés de Solanes, ambos activos en Aránzazu. Solanes fallecería en Vitoria a fines de 1635, y en su testamento firmaba como testigo el escultor local José de Angulo, uno de los mejores representantes del naturalismo barroco en el País Vasco¹⁵.

Las esculturas del convento de la Purísima Concepción y las del retablo mayor de San Miguel de Vitoria responden a un estilo naturalista en rostros y manos, presentan minuciosidad en barbas y cabellos, donde no falta el clásico mechón sobre la frente, y poseen actitudes declamatorias, composiciones abiertas y unas indumentarias de aristados pliegues “a percusión” que proceden de los grabados de Durero. Las “historias de más de medio relieve que casi parezcan las primeras figuras de ellas redondas” de la Adoración de los Pastores y Circuncisión revelan el empleo de estampas de H. Wierix, y el relieve de la Epifanía se basa en un grabado de Lucas Vorsterman sobre composición de Rubens¹⁶. En el retablo de la parroquia de San Miguel (Fig. 2) se muestra un programa hagiográfico y de devoción mariana presidido por la Inmaculada y el titular a los que flanquean escenas de la Vida de María e Infancia de Cristo (Fig. 3), la leyenda del Monte Gargano e imágenes de apóstoles, santos y los arcángeles Gabriel y Rafael.

La influencia ejercida por Gregorio Fernández en el País Vasco se sustenta en dos pilares, las obras realizadas y el aprendizaje de jóvenes de estas tierras en el taller del maestro. Algunos como Pedro Jiménez, Juan de Angulo II, Andrés de Ichaso, Miguel de Elizalde o Francisco Foronda, se formaron con el escultor vallisoletano



Figura 3. Adoración de los Pastores, Gregorio Fernández, 1623-1632, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria.

15. URREA FERNÁNDEZ, J. (1985), pp. 484 y 486.

16. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236.

y otros como Gabriel de Rubalcaba en talleres salmantinos. Para otros, como Juan Bazcardo, Pedro de Ayala, Juan de Angulo I, José de Ángulo, Diego Jiménez II, Bernardo de Elcaraeta, Bartolomé Calvo o Juan de Mendiaraz, el aprendizaje y la transformación de su estilo se llevó a cabo admirando y estudiando las muchas obras que el escultor dejó en la zona. La presencia de Andrés de Solanes en Vitoria y su amistad con José de Ángulo apuntaló el barroquismo de este último y la llegada de Francisco Fermín a Bilbao en 1642¹⁷ influyó decisivamente en que José de Palacio Arredondo pudiera asimilar la escultura castellana. Cuando en 1640 el escultor Pedro Garate contrata la imagen de Nuestra Señora de la Purificación para la cofradía de la Consolación de Bilbao se le pide que la haga “al modo de otra que hizo Gregorio Fernández en la ciudad de Valladolid”¹⁸.

La escultura del “natural” en los talleres locales. Un nuevo estilo y una nueva iconografía

En varios obradores del País Vasco tiene lugar un proceso similar a comienzos del siglo XVII. A una generación de escultores todavía romanistas que van incorporando paulatinamente el naturalismo y desaparece en torno a los años cuarenta, la sustituye una segunda ya plenamente barroca. En el caso de Vitoria a Juan de Angulo I († c.1643) y Pedro de Ayala († c.1646), les suceden José de Angulo y Francisco Foronda. En Viana la labor de Pedro Jiménez el Viejo († 1640), la continúan Juan Bazcardo († 1658) y, más tarde, Diego Jiménez el Joven (†1660) y Bernardo Elcaraeta († 1681). En Guipúzcoa Juan de Mendiaraz y Diego de Mayora, dejarán su sitio a Andrés de Ichaso y Domingo y Martín Zatarain. En Vizcaya los maestros de Limpías (Cantabria), como García Arredondo, serán sustituidos por otros paisanos como Juan de Palacio Arredondo, Felipe de la Gargolla y más tarde por José de Palacio Arredondo. Entre todos ellos sobresale la figura de Juan Bazcardo, tanto por sus obras como por la formación e influencia ejercida entre otros, en Diego Jiménez el Joven, Bernardo Elcaraeta, Andrés de Ichaso y Domingo y Martín Zatarain.

La escultura de la mayor parte de los retablos construidos aproximadamente entre 1622 y 1670 en el País Vasco tiene como referente principal la obra de Gregorio Fernández. La profunda influencia ejercida por Juan de Anchieta y otros escultores romanistas todavía se dejaba sentir bien entrada la primera mitad del siglo XVII, pero las obras del maestro de Valladolid, propiciaron la introducción de un nuevo estilo y una nueva iconografía. Rostros, actitudes e indumentarias irán cambiando desde el idealismo clásico-heroico del Romanismo hacia un naturalismo más cercano a los fieles en imágenes “...todas muy perfectas y acabadas con buen ayre y según orden de buena escultura...”. Escultores como Gabriel de Rubalcaba¹⁹ o José de Palacio Arredondo, utilizaron estampas manieristas, simplificadas y actualizadas, de

17. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1999), p. 50.

18. BARRIO LOZA, J. Á. (1984), pp. 445-447.

19. Una actualización de la biografía de Gabriel de Rubalcaba en POLO SÁNCHEZ, J. J. (2013), pp. 121-129.

los Wierix, como las realizadas para la Historia Evangélica del Padre Nadal²⁰, o Cornelis Cort. En menor medida, pues su uso se generalizará a partir de la segunda mitad del siglo, también se comprueba la adopción de algunos esquemas de Pedro Pablo Rubens a través de sus principales grabadores como ocurre con el propio Gregorio Fernández²¹.

La influencia de Gregorio Fernández en el territorio alavés se percibe ya desde 1623, un año después de terminar los retablos del convento de la Concepción, en los escultores del taller de Vitoria *Pedro de Ayala* (Zalduendo, Ozaeta, Zurbano o Letona) y *Juan y José de Angulo*, con sus mejores obras realizadas entre 1624 y 1640 (Manzanos, Munain, Alegría, Añua o Luco)²². En distinta medida, asumieron el



Figura 4. Inmaculada Concepción, José de Angulo, 1635, retablo mayor de la parroquia de San Blas de Alegría.

estilo naturalista de los rostros, los pliegues aristados, el tratamiento del cabello y los modelos iconográficos de la Inmaculada, como vemos en las parroquias de Ali, Alegría (Fig. 4), Ullivarrri-Gamboa o Arechavaleta, San José, San Pedro, San Pablo, San Francisco o incluso de relieves como el del Bautismo de Cristo en Manzanos. En la iglesia de San Pedro de Vitoria se conserva el relieve con la “ystoria del ángel” de Juan y José de Angulo en la que el Ángel de la guarda protege a un niño del dragón. Es una transposición del San Miguel alanceando al demonio, tallado por Gregorio Fernández en el propio retablo de San Miguel de Vitoria o en la Colegiata de Alfaro. Similares características vemos en el relieve de la misma iglesia con la escena de San Isidro haciendo brotar milagrosamente el agua, basado en el grabado realizado en Roma con motivo de su canonización.

Algo similar acontece en tierras guipuzcoanas donde el escultor romanista *Diego de Mayora*, activo entre 1621 y 1646, evolucionó hacia fórmulas barrocas tras conocer

20. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2002), pp. 83-104.

21. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236.

22. En los diez volúmenes del *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, se aportan innumerables datos sobre estos maestros. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1990), pp. 292-296; BALLESTEROS IZQUIERDO, M. T. (1992), pp. 19-27; TABAR ANITUA, E. (2007), pp. 97-129.

la obra de Gregorio Fernández en Vitoria y Aránzazu. Eso explica las esculturas de los retablos de Cerain y Gainza donde las tallas de San Francisco y San José o los relieves de San Miguel y la Adoración de los Pastores copian los del retablo de San Miguel de Vitoria²³. Uno de los mejores conjuntos de la escultura barroca de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa es el retablo mayor de San Martín de Cegama (1638) ensamblado por Juan García de Verástegui²⁴, con evidentes semejanzas con la obra de Gregorio Fernández y los tipos del taller de Viana.

La mejor asimilación del nuevo estilo que llegaba desde Valladolid la llevó a cabo Juan Bazcardo desde su obrador abierto en Viana (Navarra) y luego en Logroño. El taller romanista de Cabredo (Navarra), mantendrá su vigencia a lo largo del siglo XVII desde Viana gracias a la renovación emprendida por Pedro Jiménez el Viejo y *Juan Bazcardo* († 1658)²⁵, el mejor escultor del segundo cuarto del siglo XVII en La Rioja, Álava, Guipúzcoa y Navarra. Nacido en Caparrosos (Navarra) y formado en el obrador romanista de Pedro González de San Pedro, pronto adoptó el nuevo lenguaje barroco de origen vallisoletano. En 1623 se encontraba en Vitoria, donde seguramente vio los retablos que Gregorio Fernández ya había realizado para el convento de la Concepción.

En el retablo mayor de Santa María de Laguardia (1618), las esculturas son todavía romanistas, pero en 1624 cuando elabora la mitad de las imágenes y relieves del principal de la parroquia de Oyón, el naturalismo se abre paso. En el bulto de Santiago o relieves como el de la Natividad de la Virgen, aparecen ya plegados aristados, rostros más naturales y expresivos, los típicos mechones en el pelo y actitudes declamatorias. Otras de sus obras en el País Vasco son los retablos de Lapuebla de Labarca (1638, con Diego Jiménez el Joven), Tolosa (1643, desaparecido)²⁶ e Irún (1647, con Domingo y Martín Zatarain)²⁷. Tras toda una vida trabajando en el mercado cercano a la ciudad de Logroño a partir de 1645 se desplazó a Guipúzcoa para llevar a cabo las imágenes de los más importantes retablos de ese territorio, los de Tolosa e Irún, que construía por entonces Bernabé Cordero “arquitecto de la villa de Madrid” y discípulo de confianza de Pedro de la Torre²⁸. Las imágenes de Irún son buenos ejemplos del cambio iconográfico y estilístico. El minucioso programa mariano y hagiográfico está presidido por la talla medieval de la Virgen del Juncal y el grupo de la Asunción. Cuatro grandes relieves del Abrazo ante la Puerta Dorada, Nacimiento de María, Anunciación y Visitación ocupan las cajas de las calles laterales y en los estrechos intercolumnios se disponen diez de los apóstoles, San Juan Bautista (Fig. 5) y San Miguel, todos réplicas de los esquemas del taller de Viana.

El estilo de Juan Bazcardo, y en consecuencia la influencia de Gregorio Fernández, mantuvo su vigencia en el tercer cuarto de siglo gracias a sus

23. CENDOYA ECHANIZ, I. (1992), pp. 152-181.

24. GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), pp. 386-387; SAÑUDO LASAGABASTER, B. (1986), pp. 299-308.

25. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1981), pp. 19-35. Una precisa biografía de Juan Bazcardo en, RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (2009), en el CD que acompaña al libro, pp. 457-463; LABEAGA MENDIOLA, J. C. (1984).

26. INSAUSTI TREVIÑO, S. (1959), pp. 315-331.

27. FERNÁNDEZ-DÍEZ, A. (2002), pp. 7-159.

28. ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1990), pp. 259-316.

colaboradores *Domingo y Martín Zatarain*, en Guipúzcoa, y *Bernardo Elcaraeta* en La Rioja y Álava. Los primeros, escultores de Tolosa, colaboraron junto a *Bazcardo* en esa villa y en las imágenes de Irún. Los Zatarain, ya independizados, se encargaron de las esculturas de los retablos de las parroquias de San Juan Bautista de Hernani (1651) y San Martín de Andoain (1657) que imitan las de *Bazcardo*. La calle central del de Hernani la ocupan la Inmaculada, réplica del tipo de Gregorio Fernández, el titular y la Transfiguración. A los lados de María se disponen la Anunciación y la Visitación y a los de San Juan, las historias del Bautismo de Cristo y la Decapitación del santo. Como ocurre en el retablo del Juncal de Irún, también aquí las imágenes de los doce apóstoles se despliegan por los intercolumnios.

Bernardo de Elcaraeta (+1681)²⁹, aprendiz de *Bazcardo* y luego maestro con taller abierto en Santo Domingo de la Calzada, procedía de Asteasu (Guipúzcoa). Nunca olvidará el recetario del taller, pero sus composiciones se barroquizan y sus imágenes adquieren mayor dinamismo. Entre 1650 y 1680 tuvo encargos en La Rioja, Navarra, Burgos, Vizcaya, Guipúzcoa y, sobre todo, Álava (Guereñu, Laguardia, Leza, Elciego, Salinillas de Buradón o Labastida). De esta dispersa y desigual producción destacan las esculturas de los retablos mayores de las parroquias de San Andrés de Elciego (c. 1669) y la Asunción de Labastida (1679). La obra de Elciego remite tanto por su estilo e iconografía como por la disposición de tallas y relieves al retablo de Irún. Destaca aquí el pictoricismo de la Anunciación, llena de viveza y similar a la que había realizado en Viana (Navarra). En Labastida encontramos un programa mariano presidido por la imagen medieval de Nuestra Señora del Toloño y la



Figura 5. San Juan Bautista, Juan Bazcardo, 1647, retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Juncal de Irún.

29. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1980), pp. 183-226; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1988), pp. 409-414; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (2009), biografía en el CD, pp. 501-506.

barroca de la Asunción. Ocupa el cascarón una efectista gloria celeste con la Trinidad e ingenuos ángeles y sobre los ejes de las columnas se disponen varias tallas de pequeño tamaño en posición sedente que nos remiten a los esquemas difundidos por Andrés de Monasterio.

Durante el siglo XVI la presencia en la zona occidental de Vizcaya de escultores procedentes del taller de Limpías (Cantabria), fue algo natural debido a la cercanía de los territorios y la pertenencia a la misma diócesis. Así se mantuvo durante el XVII con *Juan del Palacio Arredondo* y *Felipe de la Gargolla Ribero*. El primero encontró su mercado en las Encartaciones vizcaínas donde llevó a cabo relieves y tallas para los retablos de Santa María de Güeñes (c. 1631) y San Pedro de Romaña en Trucios (1632, junto a Felipe de la Gargolla)³⁰. En ellos sigue utilizando modelos romanistas, pero relieves como el de la Anunciación de Güeñes parecen orientarse hacia el nuevo estilo. *Felipe de la Gargolla*, con obrador abierto en Bilbao desde 1636, se encargó de las esculturas de los retablos de San Martín en Zamudio y de Ahedo³¹ donde incorpora ya un tratamiento más naturalista.

La renovación de la escultura en Vizcaya ha de ponerse en relación con la llegada a Bilbao de Francisco Fermín³², uno de los mejores oficiales del taller de Gregorio Fernández. A él acudió el arquitecto del taller de Forua Antonio de Alloydiz³³, para que hiciera, entre otras obras, las imágenes del retablo del Santuario de la Virgen de Begoña (1641, Bilbao, desaparecido). De ello se benefició el escultor de Limpías *José de Palacio Arredondo*³⁴, de “conocida malicia” a la hora de contratar las obras³⁵, autor seguramente de la mayor parte de las tallas y relieves de los retablos de Alloydiz³⁶. Conocemos documentalmente sus trabajos en Santa María de Orduña (1657), Amurrio (1655), Arceniega (1662) y Santa María la Real de Deva (1663), pero las imágenes de los retablos de Alloydiz en Mañaria, Gordejuela, Yurre, Azcoitia, Rigoitia o la talla de la Asunción del de Amorebieta también deben ser suyas. Detectamos el uso de estampas manieristas como en los relieves de Orduña y Amurrio y el tipo de la Inmaculada de Gregorio Fernández en Deva. Pese a algunas desproporciones, José de Palacio debe ser considerado uno de los más correctos seguidores del naturalismo vallisoletano en Vizcaya.

El dinamismo y la teatralidad de la escultura barroca en el último tercio del siglo XVII

El nuevo rumbo que la escultura del País Vasco toma en torno a los años setenta del siglo XVII tiene como referente la influencia ejercida desde Valladolid y, en

30. POLO SÁNCHEZ, J. J. (1995), pp. 413-418.

31. GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), p. 388; BARRIO LOZA, J. A. (1995), pp. 289-293.

32. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1999), p. 50.

33. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), pp. 181-193.

34. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), pp. 206-207 y 214-215; ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2003), pp. 548-552.

35. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2002), pp. 111-122.

36. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000), pp. 71-73; ALDABALDETRECU SAIZ, R. (1989), p. 38; SANTANA EZKERRA, A. (1999), pp. 114-124; BARRIO LOZA, J. A. (1994), pp. 14-30.

particular, por Pedro Alonso de los Ríos, a través del cántabro Andrés de Monasterio. El arquitecto Fernando de la Peña, contó con Andrés de Monasterio para la hechura de las imágenes de sus retablos (cerca de veinte entre 1677 y 1710 en Burgos, La Rioja o Palencia). Esta relación permitió al escultor actualizar su estilo al conocer la obra del trasaltar de la catedral de Burgos (1681-1683) realizada por el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos, en esas fechas ya con taller abierto en Madrid³⁷. La desaparición paulatina de los retablos de casillero y el desarrollo, desde los años setenta del siglo XVII de los retablos churriguerescos con su potente arquitectura decorativa, reducirá significativamente el protagonismo de la escultura. Además disminuirá la calidad de los maestros locales y se importarán imágenes desde Valladolid, Madrid, Sevilla o Granada. Los exitosos esquemas de Gregorio Fernández van quedando atrás y dejan paso a nuevos modelos que debemos buscar también, como hemos indicado, en Valladolid y en los talleres cortesianos de Madrid.

Los escultores tallaron imágenes frontales pero dotadas de movimiento, a veces mediante arqueamientos y avances del cuerpo, otras con los brazos abiertos en diagonal de recuerdo berniniano y, en la mayor parte de las ocasiones, por el vuelo de túnicas y mantos, ahora con pliegues menudos de perfiles curvos. Los expresivos rostros presentan un esquema ovalado, ojos rasgados y leve sonrisa. Son imágenes teatrales que intentan captar un instante vital del representado para hacer más real su presencia ante el fiel. A los repertorios de grabados manieristas se unen ahora los barrocos de Paulus Pontius, Schelté a Bolswert o Lucas Vorsterman que difunden la teatralidad y el dinamismo de la pintura de Rubens. El famoso Descendimiento de la catedral de Amberes del maestro flamenco se trasladó a un pequeño relieve en el ático del retablo de Moreda y numerosas asunciones, como la del retablo de San Miguel de Oñate, son una fiel réplica de los modelos creados por el gran pintor barroco³⁸.

Los escultores más destacados, en un panorama de escasa calidad, proceden de Limpias y la junta de Siete Villas (Cantabria), Viana (Navarra) y también merece citarse algún maestro vizcaíno y guipuzcoano. Los talleres de Limpias y Siete Villas van a seguir protagonizando la escultura del último tercio del siglo XVII en Vizcaya y Álava, al primero pertenecen Francisco de la Dehesa Gargollo, Francisco Antonio de Rucoa Barredo, Antonio Helguero o Francisco Palacio y al de Siete Villas Martín del Hoyo o Francisco del Ribero. Algunos se mantienen todavía fieles a los tipos de Gregorio Fernández pero otros apuestan por una escultura plenamente barroca siguiendo el estilo de Andrés de Monasterio, como su aprendiz Francisco del Ribero o *Martín del Hoyo*. De este último son las tallas del retablo del Colegio jesuita de Jesús, María y José en Orduña (1688, hoy parroquia de la Sagrada Familia)³⁹. Las de María y José son buenos ejemplos del barroco del movimiento. Las imágenes

37. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972), pp. 187-228.; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. e IGLESIAS ROUCO, L. S. (1999), p. 228.

38. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236.

39. La aportación documental y una primera valoración de estas esculturas la llevó a cabo Micaela Portilla en el volumen VI del Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria. BARRIO LOZA, J. Á. y VALVERDE PEÑA, J. R. (1991), pp. 233-234.



Figura 6. María Magdalena penitente, Santiago Castaños, 1692, retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Arrigorriaga.

de *Francisco del Ribero* en los retablos de las parroquias de la Asunción de Samaniego y Moreda, ya de comienzos del siglo XVIII, remiten a la obra de Andrés de Monasterio.

El inagotable taller de Viana siguió dando frutos en el último cuarto del siglo XVII con *Francisco Jiménez Bazcardo*⁴⁰, hijo de Diego Jiménez el Joven y nieto de Juan Bazcardo, y activo desde 1675 hasta 1712. Su participación en el proceso de barroquización que la catedral de Pamplona llevó a cabo desde comienzos de los años ochenta, modificó su estilo hacia postulados más barrocos⁴¹. Entre sus numerosas obras alavesas (San Román de San Millán, Bernedo, San Pedro de Vitoria, Muergas, Elburgo o Bujanda), sobresalen en el retablo mayor de la parroquia de San Juan de Laguardia (1694) cuatro relieves de la

Pasión y las imágenes de San Antón, San Julián y un buen San Juan Bautista sedente.

La compañía formada por los escultores guipuzcoanos *Jacobo de Ayesta* y *Rafael Larralde* se encargó de las imágenes del retablo del convento de San Francisco de Mondragón (1695) y también escultores guipuzcoanos debieron hacer las de los retablos, ya de comienzos del siglo XVIII, de Santa María de Legazpia y San Miguel de Oñate⁴². En este último la calle central la ocupan San Miguel, la Asunción y el Calvario. En relación con el titular aparecen dos pequeños relieves con sus apariciones y los arcángeles San Rafael y San Gabriel del ático. Y flanqueando a la Asunción, en elegante correspondencia, San Joaquín con la Virgen niña y San José con Jesús que colocan sus manos sobre los infantes en señal de protección. Para la Asunción se empleó un grabado de Paulus Pontius de 1624 basado en el cuadro de Rubens de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas.

40. LABEAGA MENDIOLA, J. C. (2003), p. 131.

41. FERNÁNDEZ GRACIA R. (2002), pp. 210, 216-218 y 327.

42. CENDOYA ECHANIZ, I. (1992), pp. 269-280; ZUMALDE, I. (1957), pp. 485-496.

Entre los escultores vizcaínos del último cuarto del siglo XVII debe mencionarse a *Santiago de Castaños*⁴³, vecino Bilbao, y todavía cercano en sus primeras obras a los tipos de Gregorio Fernández que conoció a través de Bernardo Elcaraeta. El estilo de los relieves del retablo de la parroquia de Santa María de Gorostiza de Navárniz (1673) recuerdan los del vallisoletano, al igual que la Inmaculada Concepción. Lo mejor de su obra es el retablo de la Magdalena de Arrigorriaga (1692) con imágenes de San Ignacio y San Francisco Javier y la titular de bella factura (Fig. 6), torso desnudo y original composición diagonal que se acerca a modelos cortesanos. No estarán lejos de Castaños las esculturas de los retablos de San Juan Evangelista de Berriz (1695) y San Miguel de Ispaster (1696).

BIBLIOGRAFÍA

- ALDABALDETRECU SAIZ, R. (1989). *Iglesia de Santa María (Nuestra Señora de la Asunción) de Deba*. Deba
- ÁLVAREZ RUIZ, A. R.; MORENTE LUQUE, F. (2001). "El grabado en el retablo". En: P. L. ECHEVERRÍA GOÑI (coord.). *Erretaulak-Retablos. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vol 1. Vitoria: Gobierno Vasco, pp. 358-409.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1973), Salvador. *La escultura de la época barroca en Álava*. Valladolid: Tesis doctoral inédita.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1976) *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1990). "Contribución al estudio de la arquitectura retablistica de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: la obra de Bernabé Cordero". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* (tomo 46, 3-4), pp. 259-316.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1994). *Gipuzkoako erretablistika I. Tomas de Jáuregui*. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1997). *Gipuzkoako erretablistika II. Miguel de Irazusta*. Donostia San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia.
- BALLESTEROS IZQUIERDO, M. T. (1992). "El retablo del Santo Ángel de la Guarda en la iglesia de San Pedro Apóstol de Vitoria". *Kultura* (4), pp. 19-27.
- BARRIO LOZA, J. A. (1984). "Una noticia documental de Gregorio Fernández". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (50), pp. 445-447.
- BARRIO LOZA, J. A. (1994). "El patrimonio religioso de Gordexola". En: Patrimonio monumental de Gordexola. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- BARRIO LOZA, J. A. (1995). "Los talleres montañeses de retablos y de escultura en Carranza (Vizcaya)". En: *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 289-293.
- BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R. (1991). "Jesusen Lagundiko ikastetxeetako erretaula eta pinturak / Retablos y pinturas en los colegios de la Compañía de Jesús". En: AGUIRRE ITURRALDE, C. (com.). *Jesusen Lagundia Bizkaian / La Compañía de Jesus en Bizkaia. Catálogo de exposición*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, pp. 217-230.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000). *La policromía barroca en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

43. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), pp. 228-229; ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2003), pp. 553-556.

- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000). "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, (19), pp. 455-470.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2002). "El retablo mayor de Santa María en Orduña. Historia de un pleito". *Letras de Deusto* (97), pp. 111-122.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2015). "Niños montañesinos en Álava". *Ars Bilduma* (5), pp. 45-63.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. (1992). *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*. San Sebastián: Fundación Kutxa Guipúzcoa.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (1992). "Policromía renacentista y barroca". *Cuadernos de Arte Español* (48). Madrid: Historia 16.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2000). "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (45), pp. 97-104.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016) *La sillería rococó y el facistol manierista de la parroquia de Lanciego/Lantziego. Sus fuentes gráficas*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza y Ayuntamiento de Lanciego/Lantziego.
- FERNÁNDEZ-D'ARLAS DE LA PEÑA, A. (2002). "Una historia en imágenes. El retablo mayor de Santa María del Juncal. Irún". *Boletín de Estudios del Bidasoa* (22), pp. 7-159.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1999). "El taller de Gregorio Fernández". En: URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.). *Gregorio Fernández, 1576-1636. Catálogo de Exposición*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 43-53.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2002). *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (1972). "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* (38), pp. 371-389.
- INSAUSTI TREVIÑO, S. (1959). "Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo". *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* (cuaderno 3), pp. 315-331.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. (1984). *Viana. Monumental y artística*. Pamplona: Comunidad Foral de Navarra.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. (2003). "Juan Bautista de Suso, escultor barroco, y sus colaboradores". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (22), pp. 125-177.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). *Escultura barroca en España. 1600-1770*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993). *El retablo barroco en España*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.; IGLESIAS ROUCO, L. S. (1999). "La escultura en Burgos. Siglos XVII y XVIII". En: NEBREDÁ PÉREZ, S. (coor.). *Historia de Burgos III. Edad Moderna*. Burgos: Caja de Burgos.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1999). "Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández". En: J. URREA FERNÁNDEZ (dir.). *Gregorio Fernández, 1576-1636. Catálogo de exposición*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 55-66.
- PAYO HERNANZ, R. J. (1997). *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972). "Noticias sobre obras de arte en un pueblo burgalés". *Revista de la Universidad Complutense* (21), pp. 187-228.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (1991). *Arte Barroco en Cantabria: retablos e imaginería (1660-1790)*. Santander: Asamblea Regional de Cantabria.

- POLO SÁNCHEZ, J.J. (1994). *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (1995). "El retablo mayor de Trucios y la proyección de los talleres de escultura cántabros en Vizcaya". En *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 413-418.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (2013). "Gabriel de Rubalcaba y la escultura funeraria del siglo XVII en el Arzobispado de Burgos: aportaciones a su estudio". En: ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A.; MOGOLLÓN CANO-CORTES, P. (coors.). *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Extremadura y Universidad de Valladolid, pp. 121-129.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2011). "Intercambio artístico Asturias-Navarra. El navarro José de Huici Eiturren, sus actividades en la catedral de Oviedo y sus relaciones profesionales con Luis Fernández de la Vega". En: FERNÁNDEZ GRACIA, R., (coord.). *Pulchrum. Scripta Varia in Honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, pp. 666-673.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1980). "Bernardo y Domingo Antonio Elcaraeta, escultores calceatenses". *Berceo* (100), pp. 183-226.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1981). *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1988). "Consideraciones sobre la obra de escultura del retablo mayor de Viana". *Príncipe de Viana* (11), pp. 409-414.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1993) *Retablos mayores de La Rioja*. Agoncillo: Obispado de Calahorra y La Calzada.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (2009). *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño.
- SANTANA EZKERRA, A. (1999). *Santa María de Deba una Iglesia Marinera. Historia y restauración*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- SAÑUDO LASAGABASTER, B. (1986). "El retablo mayor de la parroquia de San Martín de Cegama, Guipúzcoa". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (4), pp. 299-308.
- TABAR ANITUA, F. (1995). *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- TABAR ANITUA, F. (2002). "Francisco Antonio Ruiz Gijón. Cristo crucificado". En: OROPESA, M. (com.). *Luces del Barroco. Pintura y Escultura del siglo XVII en España*. Vitoria: Caja Vital, pp. 138-139.
- TABAR ANITUA, F. (2007) "Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción". En: Micaela Portilla. *Homenaje. Actas de las Jornadas Congresuales*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 97-129.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1977). "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (43), pp. 253-265.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1985). "Nuevos datos y obras del escultor Andrés de Solanes (+ 1635)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* (55), pp. 481-487.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1999) (dir.). *Gregorio Fernández, 1576-1636. Catálogo de Exposición*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1990). *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000). "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (19), pp. 47-115.

- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2001). "El retablo barroco". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (coor.). *Erretaulak-Retablos. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Gobierno Vasco, pp. 226-309.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2002). "Las Imágenes de la Historia Evangélica como fuente gráfica en las esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santiago en Pancorbo (Burgos)". *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, (35), pp. 83-104.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008). "La estampa rubeniana en la escultura barroca del País Vasco". En: VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (coors.). *Estudios de Historia del Arte en Memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 223-236.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2011). "Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores". En: FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coor.). *Pulchrum. Scripta Varia in Honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 818-827.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016). "El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra". En FERNÁNDEZ PARADAS, R. (Coord.). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. III. Las Historias de la Escultura Barroca Española*. Antequera, ExLibric, pp. 183-343.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.; BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (1998). *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez de Cisneros (1602-1648)*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2013). "Sebastián Hurtado de Corcuera, el retablo mayor de Bachicabo y sus lienzos barrocos". En: ARANSAY SAURA, C. (coor.). *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 81-120.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998). *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2003). "Evolución de la escultura barroca vizcaína a través de los fondos del Museo Diocesano de Arte Sacro / Eleiz Museoa (Bilbao)". *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* (12), pp. 548-552.
- ZUMALDE, I. (1957). *Historia de Oñate*. San Sebastián: Imprenta provincial.