

Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa

(Types of altarpieces from the 16th century in Gipuzkoa)

Cendoya Echaniz, Ignacio

Eusko Ikaskuntza

Miramar Jauregia. Miraconcha, 48. 20007 Donostia

Montero Estebas, Pedro

Eusko Ikaskuntza

M^a Díaz de Haro, 11 - 1. 48013 Bilbao

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 309-320]

La ausencia de un análisis tipológico entre los estudios realizados sobre la retablistica guipuzcoana del siglo XVI justifica esta aproximación, aún en unos estadios primarios de conocimiento. Esta tarea plantea diversos problemas conceptuales. La opción escogida para la sistematización de estos muebles se inclina por la tipología de la forma. Distinguiremos cinco variantes: el tríptico, el arco de triunfo, el casillero, el retablo de entrecalles y otros tipos (más difíciles de clasificar uniformemente). Todas ellas muestran una evolución desde fórmulas embrionarias hasta una consolidación tipológica ya absoluta. Tanto las opciones, como su desarrollo y la periodización establecida, presentan una coherencia total con lo observado para otros territorios.

Palabras Clave: Tipología. Retablo. Renacimiento. Gipuzkoa. Variantes. Consolidación

Gipuzkoako XVI. gizaldiko erretaulari buruzko ikerketetan ez da analisis tipologikorik izan, hutsune horri aurre egiteko aurkezten delarik hurbiltze lan hau. Zeregin honek baditu arazo kontzeptual ezberdinak. Hemen aukeratutako hautabidea sistematizazioa egiterakoan formaren tipologian oinarritzen da. Bost eredu ditugu: triptikoa, garaipen-arkua, laukitegia, kalearteko erretaula eta beste tipoak (saikatzeko askoz zailagoak dira hauek). Bere finkatzearte ebolutio garbia erakusten dute denak. Aukeraketetan, hazkuntzan eta kronologian bat datozte beste lurraldetan ikus dezakegunarekin.

Hitz-Giltzak: Tipologia. Erretaula. Errenazimentua. Gipuzkoa. Aldaerak. Finkatzea.

L'absence d'une analyse typologique parmi les études réalisées sur la "retablistique" de Gipuzkoa du XVI^{ème} siècle justifie cette approximation, même à un stade de connaissance primaire. Cette tâche pose divers problèmes conceptuels. L'option choisie pour la systématisation de ces meubles penche pour la typologie de la forme. Nous distinguerons cinq variantes: le triptique, l'arc de triomphe, le casier; le retable à gorge et d'autres types (plus difficiles à classer uniformément). Toutes ces variantes montrent une évolution depuis des formules embryonnaires jusqu'à une consolidation typologique absolue. Aussi bien les options que leur développement et la périodicité établie présentent une cohérence totale avec ce qui est observé dans d'autres territoires.

Mots Clés: Typologie. Retable. Renaissance. Gipuzkoa. Variantes. Consolidation.

INTRODUCCION

Con motivo de la celebración de las Segundas Jornadas de Arte Vasco, centradas en esta ocasión en una cuestión tan sugerente como es la “revisión del arte renacentista”, es nuestra intención analizar un aspecto que, hasta el presente cuando menos, no ha obtenido la atención que realmente merece. En efecto, pese a que la retablistica guipuzcoana del siglo XVI en particular es una faceta relativamente bien conocida¹, lo cierto es que el análisis tipológico de este singular conjunto no ha sido merecedor de estudio alguno, laguna en realidad extensible a la mayor parte del resto del territorio objeto de análisis. Dadas las limitaciones, fundamentalmente espaciales, con las que cuenta el presente trabajo, no nos es posible hacer frente a semejante carencia de forma global, como en realidad hubiera sido nuestro deseo, debiendo contentarnos por todo ello con otorgar una serie de notas sobre la realidad que define desde semejante punto de vista a la citada provincia.

Antes de adentrarnos en el estudio propiamente dicho, es necesario efectuar algunas precisiones sobre su contenido, definir en última instancia las directrices por las cuales nos hemos decantado para su exposición. Con carácter previo a cualquier otra consideración, resulta obligado detenerse en la cuestión tipológica², la que en términos un tanto coloquiales podríamos considerar como repetición de determinados esquemas a lo largo del tiempo. En realidad, resulta lícito hablar de tipología de la forma, de la función, incluso de su localización, pero aquí nos decantaremos esencialmente por la primera de ellas, si bien es cierto que en gran medida amalgamada con la segunda. De hecho, forma y función no son cuestiones que siempre puedan individualizarse de manera clara y rotunda. Al contrario, son aspectos íntimamente ligados, en ocasiones de forma realmente definitoria, tal y como podremos constatar al presentar las diferentes modalidades en las cuales se engloban las obras analizadas.

La realidad artística que define a esta centuria es particularmente compleja, tanto en todo el territorio nacional como, en buena lógica, en el área geográfico en el cual se centran estas Jornadas³. Una de las primeras cuestiones a resolver es el de la periodización. Siguiendo una práctica comúnmente aceptada y plenamente asumida aquí, nos hemos decantado por una división en tres etapas, que coinciden a grandes rasgos con los diferentes tercios del siglo. Esta clasificación nos parecía ciertamente necesaria, en la medida en que nos concede un marco estilístico al cual subordinar el estudio tipológico propiamente dicho, en aras de una coherencia teórica y una mayor claridad expositiva. De esta forma, distinguiremos entre un primer período definido por la transición de las formas góticas a la

1. Con independencia de aportaciones puntuales, entre las que sobresalen las de Sebastián Insausti y Manuel Lecuona, no cabe duda de que las referencias más importantes siguen siendo las de Georg WEISE, *Spanische Plastik aus seinen Jahrhunderten*, Reutlingen, 1927, y *Die Plastik der Renaissance und des Frübarock in nördlichen*, Tübingen, 1957, y fundamentalmente el trabajo de María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1968 (existe una segunda edición fechada en 1988, obra ésta por la cual nos guiaremos para las citaciones puntuales).

2. Resulta obligado mencionar, llegado a este punto, el trabajo de Juan José MARTIN GONZALEZ, “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1964, págs. 5-66. Con posterioridad nos referiremos a obras de carácter más definido territorialmente hablando.

3. En lo relativo a la arquitectura, para Gipuzkoa contamos ya con una breve revisión en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *Arkitektura eta hirigintza Gipuzkoan*, Bilbao, 1995, págs. 28-59, donde de forma somera se tratan aspectos tales como la ausencia de un conocimiento filológico del lenguaje formal propiamente clásico, la perduración de pragmáticas recetas de signo anacrónico, dotadas aún de funcionalidad, la presencia de una modalidad de clientela a la *hispana*, la cuadrilla canteril como fenómeno social, etc. Por otro lado, conviene recordar muy en particular las brillantes aportaciones de José Angel BARRIO LOZA y María Concepción GARCIA GAINZA para los casos de Bizkaia y Navarra, de manera fundamental en lo arquitectónico y lo escultórico respectivamente.

introducción de los primeros rasgos de signo clasicista, una segunda fase marcada por el predominio del expresivismo y por último la generalización del romanismo. Aspecto de cierta controversia podría ser la acepción empleada para designar al segundo de los momentos citados, pero –toda vez que el término “plateresco” no es plenamente satisfactorio, dada su alusión a un aspecto meramente ornamental– es ese rasgo el que realmente caracteriza a la realidad escultórica que complementa a los retablos. Precisamente en esa vertiente nos hemos apoyado a la hora de definir las distintas fases, a sabiendas de que no coincide con las cualidades que caracterizan a sus enmarques arquitectónicos, aspecto que definiremos más tarde y que, pese a su relevancia, relegamos a un segundo plano para otorgar plena homogeneidad al estudio.

Anteriormente señalábamos que la retabística guipuzcoana del siglo XVI ha sido objeto ya de un laborioso y meritorio estudio y análisis. Pese a que son muchas las observaciones y acotaciones que al respecto pueden formularse, lo cierto es que los rasgos esenciales nos son conocidos ya. En consecuencia, y dadas las líneas maestras que definen el presente trabajo, lo estilístico no ha de ser merecedor de nuestra atención prioritaria, aunque la calidad de algunos de los conjuntos demandan distintas anotaciones de carácter muy somero que no pretenden hacer perder con ello el hilo argumental, al tiempo que resulta igualmente obligado otorgar algunas breves generalidades previas, en una caracterización parcial, por cuanto sólo haremos referencia a cuestiones muy señaladas. Lejos de otorgar con ello una visión sesgada de la realidad, el objetivo propuesto es destacar aspectos muy concretos. En última instancia, debemos tener presente que la realización retabística es una tarea compleja, un todo unitario, concepto que es el que nos ha llevado a efectuar la periodización antes comentada y que justifica lo que acabamos de señalar, aunque sin perder nunca de vista el objetivo prioritario que nos guía.

ANÁLISIS TIPOLOGICO

La evolución de la retabística e imaginería policromada en Gipuzkoa no experimenta variaciones acusadas con respecto a otros territorios del norte peninsular, manteniéndose idéntico ritmo en su discurrir. Así, el primer tercio del siglo, de escasa representación, viene definido por la pervivencia de las formas góticas, el apego al estilo denominado hispano-flamenco, aunque ya puedan atisbarse los primeros signos clasicistas, esencialmente en el estudio escultórico. Mucha mayor riqueza e interés posee el segundo tercio, de inusitada actividad, algo que favorece la llegada de artistas franceses –particular importancia para el caso que nos ocupa posee Pierres Picart de Perona, estante en el foco vallisoletano antes de afincarse en la zona– y flamencos esencialmente, en una “inmigración selectiva”⁴ que propicia la generalización de un manierismo de signo expresivo enraizado en la tradición medieval, al tiempo que se hace sentir la influencia del eclecticismo burgalés de la mano de artistas de la talla de Andrés de Araoz, no tan permeable a la influencia de los talleres riojanos y navarros como pueda ser Juan de Ayala II, que también cuenta con obra en la citada provincia. Además, no podemos olvidar intervenciones tan señaladas como la de Siloé en el mausoleo del obispo Rodrigo Mercado y en menor medida la de Gaspar de Tordesillas en el retablo de la misma capilla. Tras la transición perceptible en el propio Picart o en Juan de Araoz, el romanismo se impondría en el último tercio del siglo de la mano esencialmente de Juan de Anchieta, sobre cuya enorme trascendencia no es necesario insistir, y su discípulo Ambrosio de Bengoechea.

4. José Angel BARRIO LOZA, “Pedro de Borges y el retablo mayor de San Martín de Amoroto (Bizkaia)”, *Letras de Deusto*, nº 56, 1992, págs. 179-180.

A tenor de la breve crónica que acabamos de efectuar, es claramente perceptible el conocimiento que de la faceta escultórica poseemos en el marco geográfico en el cual nos desenvolvemos, sin que las mazonerías hayan merecido excesiva atención hasta el momento, cosa lógica por otro lado. Sabido es que muchos de los maestros imagineros que desempeñan su labor durante estos años son los responsables de las trazas de los retablos que albergan sus creaciones, aunque la documentación –fragmentaria normalmente– permanezca muda en la mayor parte de las ocasiones al respecto. Aunque algo secundario en un principio, si bien dotadas de amplia tradición⁵, los enmarques arquitectónicos de estos retablos irían cobrando un enorme auge, llegando a su eclosión en el territorio que nos ocupa en el siglo XVI. Siguiendo un ritmo creador y constructivo ciertamente usual, la arquitectura de estos retablos sigue unas pautas generales que a continuación presentaremos. Así, las escasas manifestaciones con las que contamos para el primer tercio del siglo se caracterizan por la pervivencia de la tradición gótica, en muy escasa medida enriquecida con aportes clasicistas, lo que desde un punto de vista conceptual se ha definido como “pre-renacimiento”⁶. Le sigue ese segundo período al cual hacíamos alusión anteriormente, en el que se imponen finalmente estructuras y caracteres propios de la nueva estética, el que se ha venido a denominar “Renacimiento ornamentado”⁷. En cuanto al último tercio del siglo, bien podríamos agrupar las realizaciones existentes dentro del llamado “Renacimiento desornamentado”, siempre teniendo presente que las referencias al arte renacentista se deben entender dentro de las peculiaridades que definen a este estilo en la península, más propias del manierismo en realidad. Como vemos, es el ornato aplicado el que en última instancia define los caracteres propios de cada período, algo que no parece totalmente ortodoxo, pues la estructura queda relegada a un plano secundario. En cualquier caso, es evidente que esta clasificación es mucho más cercana y afortunada para la faceta a analizar aquí, razón por la cual debemos recordar e insistir nuevamente en que es la homogeneidad de conceptos y, hasta cierto punto, el sentido didáctico el que nos ha hecho respetar caracteres propios de la escultura para nuestra exposición.

Con anterioridad a la consideración particular de los diferentes organismos lignarios de la época, debemos presentar de modo genérico las tipologías en las cuales se engloban. Aunque carente de la riqueza existente en otros territorios⁸, nosotros distinguiremos cinco tipos, si bien es cierto que podrían llegar a simplificarse en cierta medida. Teniendo presente el gran papel que poseen todavía las formas góticas durante los primeros decenios del siglo, no es de extrañar que en un primer momento nos centremos en el *Tríptico y otras Tipologías de transición*, enfocado únicamente al tratamiento de esas realizaciones de mazonería gótica correspondientes al primer tercio de la centuria. En realidad, el número de conjuntos pertenecientes al mismo es escaso, tal y como más tarde podremos comprobar

5. Al respecto conviene destacar el trabajo de Rogelio BUENDIA, “Sobre los orígenes estructurales del retablo”, *Revista de la Universidad Complutense*, 1973, págs. 17-40.

6. Fernando MARIAS, *La arquitectura renacentista en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983, vol. 1, págs. 26-28, donde el autor establece la visión aquí aceptada.

7. Por idénticos criterios se rige el trabajo de R. SERRANO, M^a L. MIÑANA, A. HERNANSANZ, R. CALVO y F. SARRIA, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, 1992, pág. 39.

8. Un ejemplo señalado de ello sería el expuesto por Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, págs. 96-99, donde según la finalidad establece el retablo sacramental, el retablo relicario y el retablo sepulcro; en cuanto al repertorio iconográfico, distingue fundamentalmente el retablo rosario y el retablo apocalíptico; por último, y basándose en la estructura arquitectónica, nos habla del retablo tabernáculo, el retablo crucifijo, el cuadro y el relieve de altar, el retablo escenario, el retablo portada y el arco triunfal.

en un examen más pausado, pero señalemos ya que, siguiendo un proceso ciertamente generalizado, se observa en ellos en mayor o menor medida una tendencia hacia una claridad compositiva, simplificándose en ocasiones el número de escenas y recibiendo una ordenación algo más clara. Con todo, el aparato ornamental sigue siendo decididamente gótico, con sus cresterías y chambranas tan características.

Otra de las modalidades presentes en la provincia guipuzcoana, aunque no excesivamente representada, es el *Retablo en arco de triunfo*, así llamado en origen porque sus formas recordarían a la mencionada realización conmemorativa⁹. Dentro del mismo hemos incluido aquellas mazonerías compuestas de un banco y dos o incluso tres cuerpos de tres calles, en la que la central adquiere pleno protagonismo, tanto por su disposición única ante la superposición de dos cuerpos en sus laterales como por la continuidad ascendente que encuentra por medio del ático, verticalidad manifiesta por tanto que le otorga acusada primacía. Estructuralmente hablando, es evidente por tanto que esas mazonerías encajan perfectamente con el esquema general propio del tipo, pero en el caso que nos ocupa bien podríamos decir que es mayoritariamente impuro, toda vez que para cerrar la caja central no se hace uso de arcos de medio punto, sino de arcos rebajados e incluso en alguna ocasión de una superficie adintelada. Completamente excepcional es el mausoleo¹⁰ del obispo Rodrigo Mercado, asignado a Siloé, tanto por su significado¹¹ como por el material empleado –mármol–. A pesar de que su sentido último es otro, el tratamiento arquitectónico y, en definitiva, retabístico del conjunto es el que justifica su presencia aquí.

La tipología más representativa en la provincia que nos ocupa es el *Retablo de casillero* propiamente dicho, cuyo esquema gozó de enorme importancia a nivel general. Así, es su compartimentación vertical y horizontal en cuerpos y calles la que le confiere su razón de ser, albergando un número variable de cajas, entre las cuales destacan las de la calle central por su mayor anchura sobre todo y tratamiento vertical igualmente, si bien únicamente mediante la continuidad que le confiere el ático en este caso. Derivación de esta modalidad sería en última instancia, a pesar de recibir un tratamiento diferenciado aquí, el que se ha venido a denominar *Retablo de entrecalles*, cuya peculiaridad vendría dada por la utilización de casas más estrechas, las entrecalles por tanto, para albergar esencialmente series de apóstoles o santos¹², consiguiendo con ello una clarificación espacial, al mismo tiempo que una jerarquización temática evidente. En último lugar, nos referiremos a *Otros tipos*, referencia un tanto vaga en principio y bajo cuyo epígrafe se alinean modalidades mixtas, sobre todo entre los dos tipos a los cuales acabamos de hacer referencia, aunque sin olvidar algún otro caso de compleja adscripción. Serían estas las modalidades existentes en el marco geográfico al cual nos limitamos, siendo a continuación cuando procederemos a la enumeración y análisis de las obras específicas.

9. R. SERRANO, M^º L. MIÑANA, A. HERNANSANZ, R. CALVO y F. SARRIA, Op. cit., pág. 62, donde sistematizan el tipo, señalando que se compone de un banco de tres o cinco casas, un cuerpo de tres calles con la central más ancha y una única caja, mientras que las laterales tendrían dos, y un ático que prolonga la calle central.

10. También podría incluirse esta obra dentro del tipo denominado "retablo-sepulcro", al que ya hacía referencia Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, Op. cit., págs. 6-7, e igualmente recoge Jesús Miguel Palomero Páramo, Op. cit., pág. 97.

11. Al respecto, puede consultarse el estudio de María José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, págs. 111 y ss. sobre todo.

12. R. SERRANO, M^º L. MIÑANA, A. HERNANSANZ, R. CALVO y F. SARRIA, Op. cit., pág. 70. De los mismos autores, conviene señalar su estudio anterior "La estructura del retablo aragonés del primer Renacimiento: Tipos y evolución", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1989, págs. 129-160.

1. La transición de las formas góticas a los rasgos clasicistas

Es este un periodo que, tal y como señalábamos con anterioridad, cuenta con escasa representación. De este modo, y dentro de la modalidad de *retablo en tríptico* debemos incluir en principio el existente en la capilla de San Antón de Zumaya¹³, tríptico de carácter fundamentalmente gótico, aunque los pequeños soportes que ordenan la parte central en calles y el tratamiento formal del complemento escultórico son ya ajenos a ese sentimiento. Es obra en cierta medida heterogénea, pudiendo apreciarse hasta tres manos distintas en la escultura, con un Calvario más propiamente gótico, una excelente talla de San Antón a medio camino hacia un sentimiento más clasicista y los relieves laterales, de factura un tanto tosca aunque más avanzados formalmente. También dentro de este tipo debemos incluir el magnífico políptico de San Miguel existente en la iglesia parroquial de San Pedro de Bergara¹⁴, arquitectónicamente concebido en base a una predela con siete tablas sobre la cual se elevan tres calles rematadas en forma de medio punto, más alta la central. Además de su indudable interés estructural, en el que se entremezclan nuevamente elementos de ambas estéticas, es conveniente destacar la estimable calidad media de las tablas que lo pueblan.

Dentro de las *Tipologías de transición*, propias de estos años igualmente –si bien ambas modalidades las hemos agrupado con anterioridad en un sólo grupo, dada su pertenencia en el tiempo a idéntico intervalo–, destaca el retablo de la Coronación de la Virgen de Rentería¹⁵. Aunque ha sido considerado como tríptico al que le faltarían sus puertas¹⁶, cabe cuando menos dudar de este hecho, dado el carácter estructural que el aludido mueble demuestra. Sea como fuere, su ordenación es prueba palpable del avance perceptible con respecto a otros organismos del periodo, con una claridad compositiva que podemos apreciar esencialmente en la distribución de esos tres relieves principales a los cuales se subordinan seis pequeños nichos que escoltan a la escena central. Igualmente importante es el avance que se aprecia en el tratamiento formal de esos relieves, sobre todo en el caso de la Última Cena. Por otro lado, y para poner fin a este periodo, debemos hacer referencia al retablo del antiguo Oratorio de la Casa de Loyola¹⁷, que parece encontrar su razón de ser última en la tabla de la Anunciación realizada por Jean Prévost, la cual preside el mueble en cuestión, realización modesta y de escaso interés en sí mismo.

2. El expresivismo

A tenor del número de obras que del segundo tercio de esta centuria se conservan en Gipuzkoa, no cabe duda de que nos hallamos ante unas décadas de especial dinamismo para el mercado retabístico. Tradicionalmente, se han señalado dos periodos dentro de esta fase, con un primer momento en el que imperarían las formas más propiamente “plate-rescas”¹⁸ y una posterior transición hacia los caracteres romanistas. En efecto, existe una clara evolución, perceptible tanto en las trazas como en la decoración y la escultura que

13. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 21-22.

14. Ibid., págs. 322-323. Además, puede consultarse el estudio de Mari Jose ARANBURU y Jesús GIL MASSA, *Artea Bergaran. Erdi eta Moderno Aroak*, Bergara, 1991, págs. 72-74.

15. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 18-20. Elena VAZQUEZ ESCUDERO y Koro MUÑOZ ARRIET, *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería. Estudio histórico-artístico*, San Sebastián, 1993, págs. 66-70.

16. Georg WEISE, *Spanische Plastik aus...*, pág. 90.

17. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 23-27.

18. Ibid., págs. 29 y ss.

albergan esas máquinas. Con todo, debemos tener presente que la finalización de conjuntos tan señalados y avanzados en el tiempo como son los que presiden los altares mayores de las iglesias parroquiales de Eibar y Zarauz responden a intervenciones tardías –ambas sobrepasan el ámbito cronológico en el cual nos movemos, de manera mucho más acusada en el primero de los casos– complementarias del desarrollo original, que es el que realmente interesa aquí. Antes de entrar en el análisis de las tipologías presentes, señalemos que los comentarios particulares deberán de ser necesariamente escuetos, sin que podamos hacer referencia concreta a todos los conjuntos, algo que viene motivado por su propia prolijidad.

La mayor parte de los exponentes del que hemos denominado *retablo en arco de triunfo* no demuestran excesiva entidad, tal y como señalábamnos anteriormente. Uno de los primeros sería el de la ermita de San Martín de Oñate, cuya realización recae en Pierres Picart¹⁹. También

dentro de este tipo se incluyen el anónimo retablo de San Miguel –actualmente, bajo la advocación de San Miguel– de Garagarza²⁰ y los más tardíos de San Bartolomé de Oiquina, atribuido a Andrés de Araoz, y los laterales de San Pedro y la Virgen de Régil²¹. Obras un tanto heterogéneas, la caja dispuesta para el titular se impone frente a las calles laterales, subordinadas mediante su división en dos cuerpos. Teniendo en cuenta los preceptos por los cuales se rige la modalidad que en estos momentos nos ocupa, la realización más destacable de las señaladas sería la de Garagarza, aunque sin olvidar el retablo de Oiquina. En cualquier caso, no cabe duda alguna de que el conjunto más señalado es, en todos los conceptos, el mausoleo del obispo Rodrigo de Mercado (fig. 1), situado en la capilla de la Piedad de la iglesia parroquial de Oñate, obra realizada por Diego de Siloé²². Se trata de un

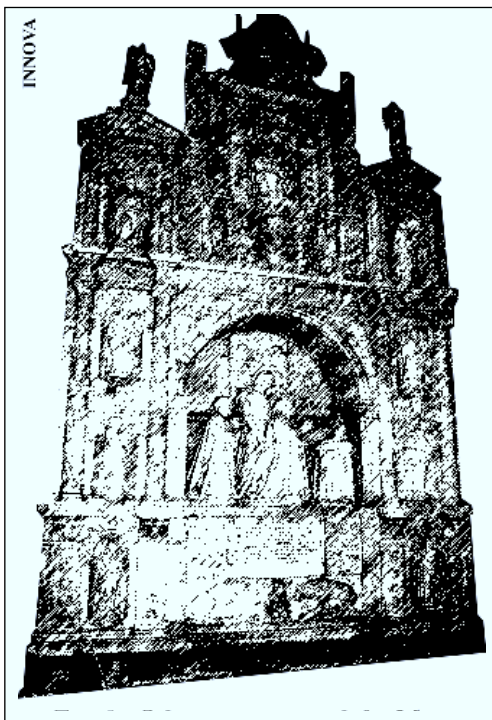


Fig. 1. San Miguel. Oñate. Mausoleo de Rodrigo de Mercado.

19. Ibid., pág. 41.

20. Ibid., págs. 67-70.

21. Ibid., págs. 113-116 y 121-125 respectivamente.

22. Manuel GOMEZ MORENO, *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983, págs. 41 y ss. Además, María Elena GOMEZ MORENO, "El sepulcro de don Rodrigo Mercado de Zuazola", Oñate, 1950, págs. 40-46. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 85-88. Para un análisis de tipo iconológico, Jesús María GONZÁLEZ DE ZARATE, Mariano J. RUIZ DE AEL, *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*, Vitoria, 1989, págs. 52-75. Por último, destacar a Montserrat FORNELLS ANGELATS, *La Universidad de Oñate y el Renacimiento*, San Sebastián, 1995, págs. 61-68.

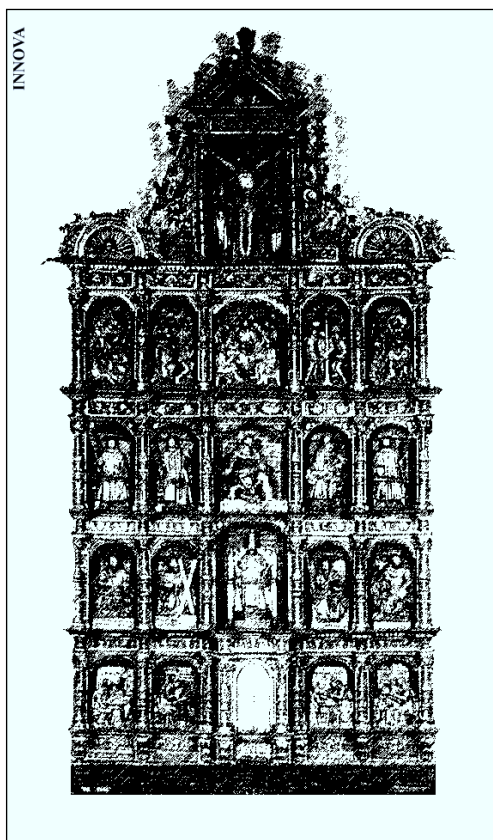


Fig. 2. San Pedro. Vergara. Retablo mayor.

diseño retablístico ejecutado en mármol en el que sobresale el grupo central, con las delicadas figuras de Rodrigo y su hermano y secretario Sancho Sánchez en posición orante, con una figura alegórica junto al primero, composición en parte asumida para la portada de la universidad de esta localidad, lo que denota la influencia de este conjunto.

En cuanto al *retablo de casillero*, debemos citar el retablo de la iglesia del monasterio de Bidaurreta en Oñate, ejecutado en 1533 por Juan de Olazarán²³; el de la capilla de la Piedad en San Miguel de Oñate, finalizado para 1536 por Gaspar de Tordesillas, con la participación de Martín de Iragorri, Juan de Olazarán, Andrés de Mendiguren y Juan de Ayala II²⁴; el retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Vergara, siendo los evangelistas del banco más tardíos, labor realizada por Juan de Ayala II a partir de 1546²⁵; los retablos de San Miguel de Ezquioga y Alzaga²⁶, de factura más tosca y desconocida autoría; y finalmente el retablo lateral de San Juan en Azcoitia –este mueble ha sufrido diferentes reformas en el tiempo, tanto en el siglo XVIII como a principios de nuestra centuria–, de carácter

pictórico e igualmente anónimo. Desde los presupuestos que definen el presente trabajo, sobresalen los conjuntos de las parroquias de Oñate y Vergara. El concepto que demuestran ambas obras es distinto. Por un lado, el retablo de Oñate se halla dotado de un carácter mucho más planista, con la disposición de relieves en cajas adinteladas que presentan enmarques de medio punto, inundándolo todo la profusa decoración que engalana el mueble. En Vergara (fig. 2), por otro lado, nos hallamos ante una compartimentación más clara,

23. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 30-33. De la misma, "Juan López de Lazarraga y el retablo renacentista del Monasterio de Bidaurreta en Oñate", en *Retablo renacentista de Bidaurreta. Restauración*, San Sebastián, 1991, págs. 24-28.

24. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 34-40. Montserrat FORNELLS ANGELATS, Op. cit., págs. 68-69.

25. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 46-53. Mari Jose ARANBURU y Jesús GIL MASSA, Op. cit., págs. 66-68.

26. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 71-74 y 63-66 respectivamente.

dado el predominio de figuras de bulto redondo y la consiguiente profundidad que demuestran sus nichos.

Dentro de la modalidad de *retablo de entrecalles*, variante en última instante del anterior, cabe consignar los retablos de la capilla de la universidad de Oñate, cuya confección debemos a Pierres Picart²⁷; el modificado retablo de Iciar y los dos primeros cuerpos del de San Andrés de Eibar, debiéndose esta participación última a Andrés y Juan de Araoz²⁸ con la ayuda de Pedro de Arbulo. Aunque los dos primeros organismos poseen ligeras reminiscencias góticas, perceptible en cierto modo en el tratamiento interno del mueble en Oñate y en el escalonamiento tan patente en la mazonería de Iciar, lo cierto es que todos ellos son conjuntos señalados dentro de la retablística guipuzcoana, esencialmente los de Oñate y Eibar. Más avanzado en el tiempo el último, lógicamente su planteamiento arquitectónico es más simplificado, preanunciando ya esquemas de signo posterior.

Espectacular resulta el de Oñate (fig. 3), con una profusión escultórica y ornamental que otorga una sensación de “horror vacui” al mueble, decreciente en altura y cerrado mediante un ático de forma semicircular. Situados a medio camino entre el retablo de casillero y el de entrecalles, dentro de otros tipos por tanto, se hallan los retablos mayores de San Bartolomé de Ichaso, obra de Juan de Lizarazu²⁹ y el de la parroquia de Zarauz, cuyo banco debemos a los Araoz, lo mismo que la escena de la Asunción, siendo el resto del mueble realización de principios del XVII ya³⁰. El conjunto más destacado dentro de esta modalidad sería el de Santiago en Elgueta, cuya confección se debe a Miguel Llorente, que contrataría la obra en 1564³¹. Prácticamente, supone la superposición de arcos de triunfo, con una esbeltez y sentido vertical propio del carácter que el propio complemento escultórico demuestra.

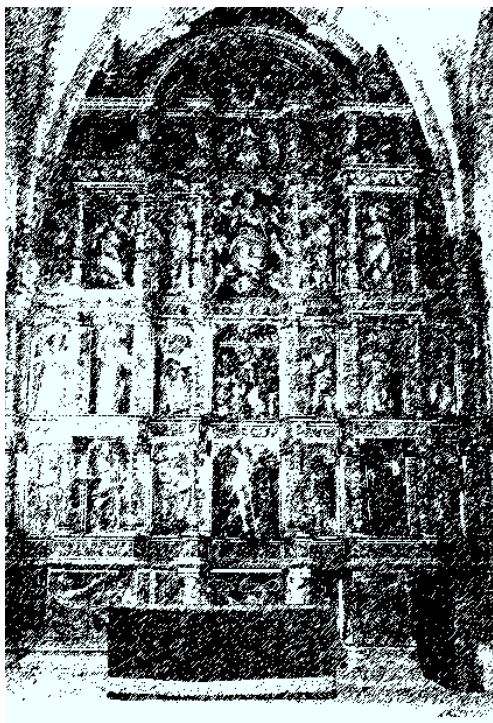


Fig. 3. Universidad de Oñate. Retablo de la capilla.

27. Georg WEISE, *Die Plastik...*, pág. 82; María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 41-45; Montserrat FORNELLS ANGELATS, *Op. cit.*, págs. 147-149.

28. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 54-62 y 98-106.

29. *Ibid.*, págs. 117-120.

30. *Ibid.*, págs. 107-112. K.M. AURIZENEA, *Síntesis histórico-monumental de la villa de Zarautz*, San Sebastián, 1987, págs. 45-60.

31. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 126-131.

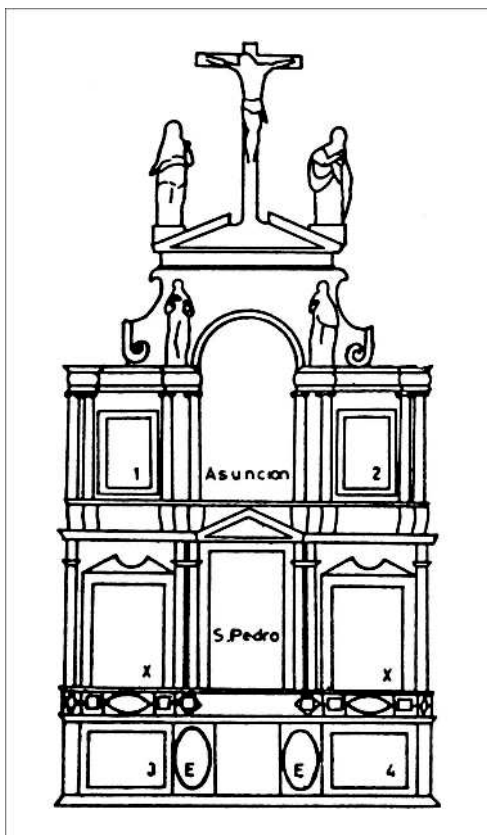


Fig. 4. San Pedro. Zumaya. Retablo mayor (según Martín González).

3. El romanismo

A pesar de que el romanismo posee una incuestionable trascendencia en el territorio objeto de estudio, con artistas tan señalados como Anchieta y Bengoechea, además de otros de menor relieve pero igualmente apreciables, los conjuntos retablisticos de entidad pertenecientes al siglo XVI son ciertamente escasos, ante la pérdida de obras que cabe suponer serían cimaras. La continuidad durante los primeros decenios de la siguiente centuria posibilita su incremento, si bien con numerosa presencia de retablos colaterales y laterales. El hecho de habernos marcado como límite cronológico el siglo XVI explica en última instancia que estas realizaciones queden a un lado en nuestro estudio. Ciertamente es que ello no resulta correcto, pero debemos tener en cuenta que, desde un punto de vista meramente arquitectónico, la continuidad del llamado "Renacimiento desornamentado" es manifiesta, prolongándose en el tiempo hasta bien entrada la centuria siguiente. Es por todo ello que las obras aquí consideradas son tan sólo dos, claro exponente en cualquier caso de lo que el período puede otorgarnos, visión

parcial pero definitiva por tanto de un momento de particular esplendor en lo escultórico.

Dentro del *retablo en arco de triunfo* se incluye, a nuestro juicio, el retablo mayor de la parroquia de Zumaya³² (fig. 4), única obra de conjunto que de Juan de Anchieta –efectuado junto con el ensamblador Martín de Arbizu en esta ocasión, habiendo finalizado su realización para 1577– conservamos en la provincia. Esta consideración viene motivada por la caja en la que se dispone la Asunción en el segundo cuerpo, con una serliana que encuentra su cierre ya en el remate, otorgando primacia visual a esa efigie. Por otro lado, y como exponente del *retablo de entrecalles* poseemos el retablo mayor de San Vicente de San Sebastián³³ (fig. 5), cuya factura se debe a Ambrosio de Bengoechea, quien lo iniciaría en 1583. Un sotabanco, banco, tres cuerpos de cinco calles y dos entrecalles y finalmente el

32. Dentro de la numerosa bibliografía que al respecto poseemos sobresalen Conde de la VIÑAZA, Adicciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1889, T. II, págs. 16-17; María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 160-165.

33. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento...*, págs. 188-198.

ático conforman el conjunto. Su planteamiento arquitectónico recuerda a realizaciones muy posteriores, siendo algunos elementos morfológicos y su decoración la que nos sitúa en los años en que se ejecutó.

CONCLUSIONES

A la hora de abordar el punto final de nuestro estudio conviene en primer lugar recordar el presupuesto de salida que nos hemos marcado con su redacción. La consideración tipológica de los diferentes retablos del siglo XVI existentes en Gipuzkoa no había sido objeto de atención alguna hasta el presente, laguna que pretendemos cubrir con este trabajo. El ritmo evolutivo que desde presupuestos formales presentan estas construcciones no supone un caso excepcional en el desarrollo artístico del periodo, aunque la aludida provincia goza de la fortuna de poseer realizaciones verdaderamente sobresalientes, con ejemplos tan señalados como el mausoleo de Rodrigo Mercado ejecutado por Diego de Siloé o el retablo mayor de la iglesia parroquial de Zumaya, cuya estatuaría debemos a Juan de Anchieta, por citar dos ejemplos cargados de enorme significación artística. Por supuesto, estos aspectos resultan colaterales en esta ocasión, pero no resulta posible efectuar un análisis tan particular sin presentar las pautas generales que caracterizan un momento de tanto esplendor como es este. Ello justifica las notas de carácter general otorgadas en su momento, al tiempo que explica que sean esas mismas pautas las que hemos aceptado para llevar a cabo la periodización de un desarrollo tan complejo y, precisamente por ello, susceptible de caracterizaciones diversas.

Lógicamente, la llegada del nuevo siglo no implicó la rotunda aceptación de los principios clasicistas, asistiendo durante el primer tercio del mismo a la pervivencia en mayor o menor grado de las fórmulas góticas, algo que tiene también su reflejo en las tipologías presentes. Así, tal y como señalábamos en su momento, son los trípticos y otras tipologías de transición los que capitalizan esos años, si bien el número de obras conservadas no es excesivo. Será con la generalización del expresivismo y el retablo "ornamentado" a él asociado cuando hagan acto de presencia los diferentes tipos que a partir de ese momento se repetirán a lo largo de la centuria. El retablo en arco de triunfo no es una modalidad que, a excepción del mausoleo de Rodrigo Mercado, cuente con exponentes dignos de mención, habiéndose adoptado para conjuntos de pequeña envergadura. No ocurre lo mismo con el retablo de casillero, preferido para obras de mayor entidad, como nos demuestran los retablos de San Miguel de Oñate o el de San Pedro de Vergara. Igual ocurre con el de entrecar-

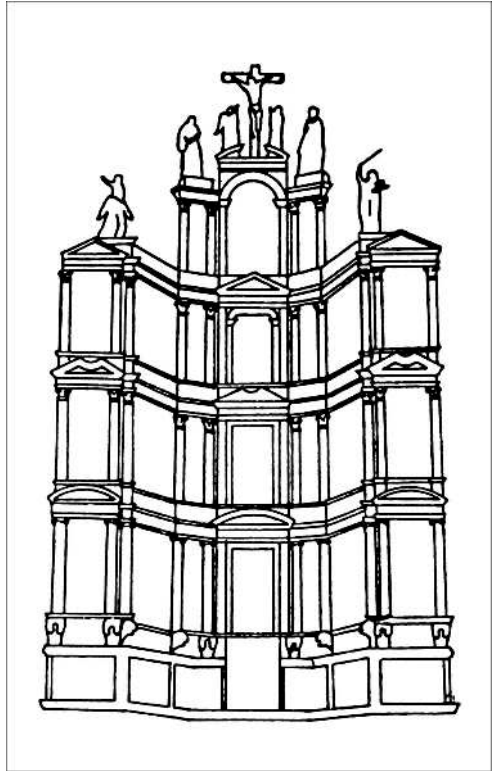


Fig. 5. San Vicente. San Sebastián. Retablo mayor (según Martín González).

lles, que consideramos derivado del anterior, aunque complementado con espacios secundarios visualmente que sirven para acoger galerías temáticas, pudiendo citar como exponente más señalado el retablo de la universidad de Oñate. No faltan otros tipos menos definidos, en el que sobresale el retablo mayor de Elgueta, planteado prácticamente en base a una superposición de arcos de triunfo. Por último, el romanismo no goza aquí de la relevancia que merece, algo que ya hemos justificado anteriormente, repitiéndose tipos anteriores.

Existen, en definitiva, dos períodos claramente diferenciados tipológicamente hablando. Por un lado, debemos consignar la pervivencia del ideario gótico y, por otro, la plena introducción de rasgos de signo clasicista –si bien plenamente teñidos de un claro sentido manierista, sobre cuyo sentido último no es nuestra intención tratar aquí–, asociándose a cada una de esas etapas unos esquemas muy definidos. Un somero y parcial análisis comparativo con otras zonas, toda vez que los territorios adyacentes se hallan carentes de un estudio similar, nos indica que nos hallamos ante un mercado artístico que no se caracteriza por la riqueza que las tipologías de sus retablos muestran, haciéndose uso de un abanico de posibilidades bastante restringido en ese sentido. Con todo, y sin adentrarnos en otras consideraciones, tales como el análisis morfológico, ornamental o incluso la posible influencia de fuentes grabadas –cuestiones todas ellas que quedan pendientes de estudio–, ello no significa que debamos desmerecer este apartado. Al contrario, en su gran mayoría los diferentes exponentes de los tipos señalados se caracterizan por su rigor y acierto distributivo, conformando un conjunto apreciable también en este sentido.