

Las artes figurativas en el Neoclasicismo vasco. Estado de la cuestión

(Basque figurative arts in the Neo-classical period.
State of the issue)

Zorrozua Santisteban, Julen
Eusko Ikaskuntza
M.^a Díaz de Haro, 11-1.º
48013 Bilbao

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 47-72]

El principal objetivo de esta ponencia es el de ofrecer una panorámica general del desarrollo de las artes figurativas en el País Vasco durante el Neoclasicismo. Por un lado, se estudia el origen y la evolución del retablo neoclásico en sus distintas fases y, por otro, se contempla la escultura del mismo periodo que, en general, es la acogida en las predichas estructuras lígneas. Por último, se produce un acercamiento a los responsables de la policromía de retablos e imágenes entre los que, ocasionalmente, encontramos a varios artífices también dedicados a la pintura de caballete. La labor de algunos de éstos, junto a la llegada de obras y maestros de primer orden, elevan un tanto el paupérrimo nivel alcanzado por esta última faceta artística en nuestro territorio.

Palabras Clave: Artes figurativas. Retablo. Escultura. Pintura. Artistas.

Euskal Herriko Neoklasizismoaren arte figuratiboen garapenari buruzko ikuspegi orokorra ematea da txosten honen helburu nagusia. Alde batetik, erretaula neoklasikoaren jatorria eta bilakaera aztertzen dira, beraren aldi desberdinei dagokienez, eta, bestetik, garai bereko eskultura hartzen da kontuan, gehienetan, aipatu zur-egitura horietan bildurikoa. Azkenik, erretaula eta irudietako polikromiaren arduradunengana hurbiltzen gara; horien artean, inoiz edo behin, asto gaineko pinturari ekiten diotenak ere aurkitzen ditugu. Horietariko batzuen lanek, lehen mailako obra eta maisuen etorrerarekin batera, goratu egiten dute gure lurraldean arte-molde horrek iritsia zuen maila ezin apalagoa.

Giltza-Hitzak: Arte figuratiboak. Erretaula. Eskultura. Pintura. Artistak.

Le principal objectif de cet exposé est d'offrir une vue panoramique générale du développement des arts figuratifs dans le Pays Basque durant le Néoclassicisme. D'une part, on étudie l'origine et l'évolution du retable néoclassique au cours de ses différentes phases et, d'autre part, on examine la sculpture de la même période qui, en général est celle qui est recueillie dans les lignes de structure prédites. Finalement, un rapprochement des responsables de la polychromie de retables et d'images se produit, parmi lesquels, occasionnellement, nous trouvons plusieurs artisans qui se consacrent également à la peinture. Le travail de quelques-uns d'entre eux, en même temps que l'arrivée d'oeuvres et de maîtres de premier ordre, élèvent quelque peu le très bas niveau atteint par cette dernière facette artistique sur notre territoire.

Mots clés: Art figuratif. Retable. Sculpture. Peinture. Artistes.

No es la primera vez que nos hemos encargado de señalar que, a tenor de los datos publicados, nuestro conocimiento sobre las artes figurativas desarrolladas durante el periodo neoclásico en el País Vasco es muy limitado. Algunos de los factores que, como en otras ocasiones hemos apuntado, explicarían la escasa atención que por parte de los historiadores han recibido la escultura y pintura de este periodo podrían ser, entre otros, la cercanía temporal, la uniformidad o falta de personalidad de muchas de estas manifestaciones y la mayor importancia que en nuestros territorios históricos alcanzó la arquitectura que, por ello, sí ha dado lugar a estudios monográficos, biografías artísticas e incluso a exposiciones. Sin embargo, y como podemos colegir de la lectura del catálogo al que dio lugar una de éstas sobre la *Arquitectura neoclásica en el País Vasco/Arkitektura Neoklasikoa Euskal Herrian* (1990), esta última circunstancia ha sido en parte beneficiosa para nuestros intereses dado que muchos de los arquitectos considerados en los referidos estudios también participan en los diseños y realización de retablos y otros muebles litúrgicos de la época.

No disponemos de excesiva información y la existente aparece además dispersa en toda una serie de artículos y libros en los que, principalmente, se hecha de menos una labor de síntesis; esta carencia se nota aún más en aquellos territorios en los que habiéndose realizado la necesaria prospección documental sobre autores y obras no han conocido posteriormente la elaboración de estudios de conjunto sobre alguna de las manifestaciones artísticas que nos van a ocupar. Por otro lado, se da la circunstancia de que el único análisis sistemático, el que realicé sobre el retablo neoclásico en Bizkaia, permanece inédito. Es por ello que nuestro principal objetivo ha consistido en intentar reflejar una panorámica general de las artes plásticas mediante el esbozo de unas líneas maestras que recojan en lo posible la evolución del retablo, de la escultura y de la pintura neoclásica teniendo en cuenta también a los principales maestros del momento. Para ello hemos dividido el presente trabajo en tres apartados, el primero consistirá en una necesaria revisión de la bibliografía que nos puede ayudar en nuestra tarea para pasar después a analizar el desarrollo del retablo y de la escultura y, finalmente, ocuparnos de las artes pictóricas, de menor importancia y complementarias muchas veces de las facetas artísticas anteriores. El panorama que, en principio, pudiera parecer desolador no ha resultado serlo tanto al menos en lo referente a la retablística que, como se indicará en su momento, atraviesa un momento de cierto esplendor.

Como punto de partida deben ser considerados aquellos libros que, de un modo general, intentan consignar la riqueza del patrimonio histórico-artístico y religioso de cada uno de los territorios considerados. Así, por un lado, contamos con los cuatro tomos de la colección de *Monumentos de Euskadi* que, aunque sólo recogen los templos calificados como tales, proporcionan también interesantes informaciones sobre las obras, y autores de las mismas, contenidos en ellos. Más importante resulta el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* (8 vols.) que, combina acertadamente el dato histórico-documental y la descripción, y debería facilitar la labor de síntesis sobre

distintos aspectos artísticos del territorio alavés. Bizkaia a la espera de la actualización y publicación del ya elaborado *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao* cuenta con el *Catálogo de Monumentos de Vizcaya* (2 vols.) debido a Ybarra y Bergé, con el igualmente meritorio trabajo de Basas titulado *Vizcaya monumental* y con la serie titulada *Monumentos de Bizkaia* (4 vols.). Junto a ellos y aunque no serán citados aquí conviene tener en cuenta la gran cantidad de referencias que se pueden extraer del abundante número de historias locales realizadas sobre los distintos municipios vascos o de aquellos que se centran en el estudio de determinadas iglesias de nuestro país.

Entre los autores que han aportado datos acerca de obras o artistas neoclásicos en el País Vasco merecen ser destacados aquellos a los que ya se considera clásicos en los estudios relativos a la Historia del Arte. Así tenemos que mencionar, entre otros, a Ceán Bermúdez, el Conde la Viñaza, Ossorio Bernard y Ponz. Todos ellos aportan valiosas informaciones sobre algunos de los principales artífices que, como José de Alcoverro, Luis Paret y Alcázar o Ventura Rodríguez, dejaron importantes realizaciones en nuestro territorio. Las referencias que encontramos en ellos ayudan a completar la visión de conjunto del Neoclasicismo que en el marco que nos ocupa ofrece Andrés Ordax en el tomo correspondiente al País Vasco de la colección titulada *Tierras de España*. Ésta supera, en los aspectos concernientes a las artes figurativas, a otras panorámicas como las que encontramos por un lado en la obra titulada *Arte en el País Vasco* debida a Barañano, González de Durana y Juaristi y, por otro, en las síntesis de carácter nacional recogidas en los tomos correspondientes de las colecciones de *Ars Hispaniae* y *Summa Artis*.

No podemos dejar pasar por alto tampoco, por los datos que ofrece relativos a alumnos procedentes de nuestra comunidad, la obra de Pardo Canalís sobre los *Registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Trabajo equiparable a los que centrados ya en las Escuelas de Dibujo vascas ha escrito Ruiz de Ael y básica, aunque más específica, por último, resulta la aproximación al retablo neoclásico realizada por Zorrozua Santisteban y Cendoya Echániz dentro de la obra *Retablos de Euskadi/Euskadiko erretaulak* en la que también se incluye el estudio de los ejemplares más destacados del periodo, caso de los mayores de Araia, Errenteria, Gautegiz Arteaga, Santa María de Donostia-San Sebastián y La Antigua de Orduña, y el conjunto de retablos laterales de Santa María de Bermeo. A estos dos últimos autores ha correspondido también en el trabajo ya citado la prospección bibliográfica en torno al retablo neoclásico vasco que en gran medida seguimos aquí y, fuera de él, el acercamiento a la figura de Juan Bautista de Mendizábal II, una de las grandes personalidades de la escultura vasca del periodo neoclásico.

Una de las más importantes conclusiones que podemos establecer a través de la lectura de la bibliografía existente es que se ha prestado más atención a las artes figurativas del Neoclasicismo en Álava que en los territorios hermanos de Bizkaia y Gipuzkoa, lo cual quizás pueda deberse al

menor desarrollo de la arquitectura y a la mayor incidencia de las artes pictóricas del periodo en aquella zona. En ésta el interés comienza ya en el propio siglo XIX pues en 1899 se publica la obra de Díaz de Arcaute sobre Mauricio de Valdivielso, otro de los principales escultores neoclásicos vascos. Después, y de la mano de López de Guereñu, contamos con dos estudios sobre sendas familias de artífices alaveses que ya conocidas durante el Barroco prolongan su actividad durante el Neoclasicismo, por un lado el dedicado a los escultores englobados bajo el epígrafe de *santeros de Payueta* al que pertenecía el mencionado Mauricio y, por otro, el relativo a la saga de los Moraza, que son arquitectos y retablistas. Otro autor digno de mención es Tabar Anitua a quien se deben, entre otra serie de trabajos, los dedicados a mostrarnos el desarrollo del arte neoclásico en Vitoria y quien, junto a Pesquera Vaquero, nos sitúa ante la evolución de las artes plásticas del momento en el tomo IV de la colección *Álava en sus manos*.

Echeverría Goñi y Vélez Chaurri realizan, a través de su comunicación sobre el arquitecto Francisco de Sabando presentada en el IX Congreso del C.E.H.A., un resumen sobre los cambios experimentados por el mundo del retablo a finales del siglo XVIII, que centrado en Álava es totalmente válido también para el resto del País Vasco. Finalmente y gracias a los estudios ya citados de Tabar Anitua y a otros como el que Gay-Pobes dedica al cuadro de Ginés de Andrés Aguirre conservado en la iglesia de San Pedro de Menagarai o al libro que García Díez ha realizado sobre la *Pintura en Álava* podemos obtener alguna información sobre esta faceta que en el resto de territorios permanece sin estudiar. Únicamente la figura de Luis Paret y Alcázar, al que además sólo cabe considerar como un precedente del Neoclasicismo pictórico, ha recibido numerosos artículos e incluso una exposición y catálogo (1991) a raíz de su extrañamiento en Bilbao en 1779.

Por lo que respecta a Bizkaia y dejando a un lado las reseñas ya comentadas hay que mencionar alguna de las aportaciones realizadas por Barrio Loza, en concreto el capítulo dedicado a la recopilación de nombres y obras de arte incluido en el catálogo de la exposición celebrada en 1989 bajo el título *Bizkaia, 1789-1814*. Con posterioridad y con motivo de otra exposición, la ya señalada sobre la figura de Paret, Santana Ezquerro nos acerca a la figura de este artista desde el punto de vista del diseño de retablos, muebles litúrgicos y fuentes en los que, curiosamente, sí se constituye en un artista plenamente neoclásico. Por último cabe mencionar mi ya indicado trabajo sobre *El Retablo neoclásico en Bizkaia* que nos aproxima a esta faceta desarrollada aproximadamente entre 1777 y 1871. Por su parte Gipuzkoa a pesar de haber concentrado la mayor atención por parte de historiadores de la altura del Conde de la Viñaza por la trascendencia de los artífices que allí trabajaron o mandaron sus diseños, como Ventura Rodríguez, Silvestre Pérez o Diego de Villanueva, presenta también un panorama informativo igualmente escaso. Destacaríamos las aportaciones realizadas por Cendoya Echániz en diversos artículos y comunicaciones a congresos sobre los inicios del retablo y la escultura neoclásica en Gipuzkoa y el trabajo de Plazaola sobre las esculturas de José Piquer en Santa María de Tolosa.

Antes de pasar a desglosar las características de las distintas facetas artísticas consideradas, creemos necesaria una reflexión sobre la formación de los profesionales encargados de desarrollarlas ya que la pretendida implantación desde 1752, año en que se funda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del nuevo gusto estético neoclásico procedente de la Corte, va a precisar, entre otras medidas, de artistas que se encuentren lo más lejos posible, estética y teóricamente, del Barroco. Este hecho requiere un cambio en el marco socio-profesional en el que se desenvuelve el artífice, la sustitución del hasta entonces imperante sistema gremial por el aprendizaje de los nuevos profesionales en los centros de formación, escuelas de dibujo o academias, que surgen por todo el país. Sin embargo, el cambio no va a producirse inmediatamente, o de forma brusca y traumática, pues durante cierto tiempo seguiremos contando con artistas formados dentro de la cerrada y jerarquizada estructura gremial que irán desapareciendo progresivamente ante el inexorable paso del tiempo y los ataques y disposiciones emanadas de distintos ámbitos destacándose en ello la Academia de San Fernando que veía en ellos a los representantes del pernicioso gusto barroco al que tan afecto era el público español, inculto y supersticioso en palabras de los defensores del nuevo estilo.

Por otro lado, tenemos a aquellos otros que pretenden adquirir el nuevo concepto estético acudiendo a las enseñanzas regladas que imparten tanto la referida Academia como, a menor escala pero guiadas por el mismo interés, las Escuelas de Dibujo auspiciadas por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País en Bergara, Bilbao y Vitoria-Gasteiz a partir de 1774. Todos ellos estudiarán, entre otras disciplinas, el dibujo por ser el fundamento de todo arte, para lo que se inspirarán en modelos naturales y estampas (de Ribera y Maella entre otros pintores) que después reproducirán en sus obras, y adquirirán otros conocimientos a través de una abundante literatura que incluye tratados españoles y europeos incluyendo los clásicos de Vitrubio, Serlio, Vignola o el padre Pozzo. Por último y entre ambos grupos se sitúan además aquellos otros maestros que, formados en la tradición, sabrán evolucionar hacia el nuevo estilo.

Antes de que los nuevos profesionales lleguen a dominar la actividad creativa hay que acabar con el antiguo sistema de producción dominado por los talleres de los autores mejor considerados o más poderosos económicamente. Para ello se dictan órdenes como la Real Cédula de 1 de mayo de 1785 que declara que la profesión de las nobles artes queda enteramente libre para que todo individuo, nacional o extranjero, pueda ejercitarla libremente sin ningún tipo de impedimento; y otras como la de 28 de febrero de 1782 que permite a todos los escultores preparar, pintar y dorar las estatuas y piezas que hagan de su arte, lo que supone la liberalización de una faceta, la de la policromía y dorado de retablos e imágenes, antes en manos de profesionales del dorado que ven reducido así su campo de actuación. Por último tenemos la Real Orden de 28 de febrero de 1785 por la que *ningún tribunal, ciudad, villa ni cuerpo alguno, eclesiástico o secular, pueda conceder título de arquitecto, ni de maestro de obras, ni nombrar para dirigirlas al que no se haya examinado en la Real Academia.*

Son numerosos los ejemplos de artífices vascos matriculados o examinados en esta última institución o, en su defecto instruidos en las Escuelas de Dibujo vascas e incluso se da el caso de artífices que aparecen en ambas entidades. Por citar algunos de ellos, a los que después veremos participando en alguna de las vertientes artísticas estudiadas, tenemos entre los arquitectos (con participación en el mundo del retablo) a los alaveses Justo Antonio de Olaguibel, Antonio Rubio y Francisco de Sabando, a los vizcaínos Juan Bautista de Belaunzarán, Ignacio de Lejarza y Manuel de la Peña Padura, mientras entre los artífices guipuzcoanos encontramos a Mariano José de Lascurain y a Alejo de Miranda. De los pintores-doradores que, en su mayoría son alaveses, conviene resaltar a Valentín de Arambarri, Juan y Manuel de Herrera, Juan Bautista de Mendizábal III (hijo y nieto de los escultores del mismo nombre procedentes de Eibar) y Juan Antonio Rico. La galería de nombres ofrecida por la escultura es, en consecuencia con las características de la misma durante el periodo, muy escasa mereciendo ser únicamente nombrado el guipuzcoano Antonio Miguel de Jáuregui. Se conoce además la intervención de maestros foráneos pertenecientes a otras Escuelas, caso del escultor Pedro León Sedano, que era maestro de arquitectura y escultura en la Real Academia de Valladolid, o el pintor Bernardo Costa que fue profesor de pintura y diseño en la Escuela de Valencia. Finalmente hay otros autores que procedentes de las provincias limítrofes reciben su formación en las escuelas vascas, así el escultor riojano Esteban de Agreda o el pintor, natural de Calahorra, Anselmo de Rada quien también acudió a la Academia de San Fernando.

Uno de los géneros artísticos en el que con más nitidez se aprecia el cambio de gusto estético producido a raíz de la llegada al trono español de la dinastía borbónica es el del retablo. No en vano era uno de los principales representantes de la corriente artística, el Barroco, a la que primero se ataca y después se pretende sustituir por otro tipo de realizaciones que manifiesten ante los ojos de un pueblo acostumbrado a tales máquinas los ideales artísticos del Neoclasicismo que se pretende imponer. En este sentido son conocidas las críticas que los retablos barrocos reciben de autores nacionales como Jovellanos y Ponz o miembros de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País como el Marqués de Montehermoso y que incluso se hacen extensibles a obras no barrocas como lo hacen los arquitectos vizcaínos Antonio de Echániz y Agustín de Humaran cuando el 6 de mayo de 1808 examinan, para reconocer su estado, el desaparecido retablo renacentista de la cabecera de la catedral de Santiago (Bilbao).

Estos ejemplos no son sino muestras del cambio de la orientación en el gusto (tendente a la severidad frente a los delirios ornamentales del Barroco) y la exigencia de una mayor austeridad en la religión que estarán presentes en la génesis de la normativa legal que justifica el abandono de las formas de expresión barrocas. Así ha de ser considerado el decreto firmado por el Conde de Floridablanca, el día 25 de noviembre de 1777, por el que queda prohibida la construcción de retablos de madera dorada, teniéndose que fabricar en adelante en otro tipo de materiales de mayor calidad

(mármol, piedra) o, al menos, incombustibles. Se aducen factores como el riesgo de incendios que suponían unas estructuras hechas en madera y que eran iluminadas por decenas de velas, el de la economía, pues era enorme el gasto ocasionado por el oro empleado en su policromía y entre otros más prosaicos los ya referidos cambios de mentalidad en el orden artístico y religioso. Una nueva carta-orden de Carlos IV de 8 de noviembre de 1791 renueva, tras el incendio de la cárcel de Madrid por un fuego originado precisamente en el retablo de su capilla, lo dispuesto por su predecesor Carlos III. Es curioso sin embargo el escaso eco que dichas disposiciones tuvieron en nuestro territorio pues la madera se seguirá utilizando de forma generalizada, entre otros criterios, por ser más barata que los materiales nobles y la tradición constructiva en este material.

No obstante hay que señalar algunas excepciones como los retablos desaparecidos de la iglesia de la Casa de Juntas de Gernika y el dedicado a N.ª S.ª de la Concepción de la catedral bilbaína de Santiago. El primero fue ejecutado por Alejo de Miranda a partir de 1796 combinando el mármol rojo de Arteaga y el jaspe de Mañaria, empleándose también el bronce para diversas piezas decorativas y el estuco para la parte escultórica del conjunto, mientras que para el segundo, trazado por Luis Paret en 1781, deben usarse jaspes de esta última localidad y otros extraídos de las canteras guipuzcoanas de Azpeitia. Finalmente conviene destacar por ser la única obra conservada en el País Vasco el retablo mayor del Santuario de La Antigua de Orduña (Lám. 1) que, realizado entre 1804-1805 y de la mano de Esteban de Alegría emplea, el mármol (concretamente de Vitorica en Llodio) recomendado por la normativa real quizás, como veremos más abajo, por ser fiscalizada directamente por el Conde de Floridablanca.

También se establece en las referidas cartas-órdenes el que a partir de ahora los diseños de retablos, sillerías, tabernáculos y otros objetos muebles deberán ser enviados a la Real Academia de San Fernando para que su Comisión de Arquitectura, instaurada en 1786, supervise, aceptando o modificando el plan, su construcción. En realidad se responde así a una petición efectuada ya en 1768 y es una medida tendente a la unificación de criterios estéticos que se suma, en este sentido, a la



Lám. 1. Orduña. Santuario de Nuestra Señora de la Antigua. Retablo mayor. Esteban de Alegría. 1804-1805.

prohibición mencionada anteriormente. El propio Floridablanca el 15 de noviembre de 1789 *estando enterado de que se va a construir un retablo para la imagen de N.^a S.^a de la Antigua en esa ciudad (Orduña), sin haber remitido el diseño, como está mandado por repetidas órdenes reales, a la Academia de San Fernando para su aprobación o corrección exige al ayuntamiento de dicha localidad que se suspenda la obra si es que está iniciada y que le remitan inmediatamente el dibujo de dicho retablo, el contrato y la cantidad de dinero recaudado para su ejecución.*

Sin embargo no cabe duda que la indicada fecha de 1777 es también tremendamente importante porque en torno a la misma comienza el desarrollo del retablo neoclásico en el País Vasco. Concretamente el inicio debe situarse alrededor de 1774, año en el que se tienen noticias de los diseños para el retablo mayor y colaterales de Santa Ana de Durango, cuya ejecución se demora algo más en el tiempo y que hoy no se conservan, mientras que su conclusión ha de retrasarse hasta 1871, fecha en la que se proyecta la ejecución del retablo principal de la parroquia vizcaína de San Vicente de Barakaldo finalmente no realizado. La llegada del nuevo estilo se produce, de forma prácticamente simultánea en los tres territorios de la mano en la mayoría de los casos de algunos de los abanderados del movimiento en el

ámbito nacional; así el mencionado conjunto durangués es ideado por Ventura Rodríguez quien también es autor de los diseños de los retablos laterales de la Soledad y del Sagrado Corazón en la iglesia de Sta. M.^a de Donostia-San Sebastián y de los conjuntos, también guipuzcoanos, de Erretería (1777-1784) y Soraluze-Placencia de las Armas. El mismo artífice es asimismo el responsable de la primera obra conservada en Bizkaia, el retablo mayor y colaterales de San Andrés de Zaldibar (c. 1777). Otros nombres dignos de recuerdo son el de Domingo de Villanueva quien en torno a 1775 traza el retablo mayor (Lám. 2) y los laterales de San Pío V y Santa Bárbara en la referida iglesia donostiarra y, por otro lado, Silvestre Pérez, al que debemos ya más tardíamente los diseños de los conjuntos de Alegía y Tolosa, y vemos participar en los inicios del retablo neoclásico en Álava al idear una traza para el retablo principal de Alegría-Dulantzi. Lo hace el mismo año,



Lám. 2. Donostia-San Sebastián. Parroquia de Santa María. Retablo mayor. Traza de Diego de Villanueva. C. 1775.

1790, en que Gregorio de Dombrasas levanta el de San Pedro de Araia, uno de los ejemplos señeros del periodo en dicha provincia aunque es posterior al que, ideado por el académico guipuzcoano Manuel Martín de Carrera, se erige en Audikana por Manuel y José de Moraza de nuevo en torno a la emblemática fecha de 1777.

Los últimos autores citados, miembros de la familia Moraza, nos indican cómo el cambio de estilo no se produce de forma traumática pese al *desembarco* de trazas cortesanas. Por estas mismas fechas, la década de 1780-1790, hay autores barrocos o más en concreto rococós que dan progresivos pasos hacia el retablo neoclásico. Junto a los señalados tenemos a los guipuzcoanos Francisco de Azurmendi (Mutilloa) y Juan Asensio de Ceberio Lizargárate (Itsasondo), los vizcaínos Juan de Urquiza y su hijo Juan Ignacio, José Ignacio de Urrutia, a quien un fatal accidente sesgó lo que se auguraba una brillante carrera a la luz de su diseño (1782) de un tabernáculo para la Colegiata de Zenarruza, y Juan de Iturburu quienes van introduciendo en obras de esa cronología y que aún responden al Barroco (Mallabia, Muxika) algunas novedades como la reducción de los motivos ornamentales cuya profusión caracterizaba al retablo que ahora se pretende sustituir con otro que obedezca, según Joaquín de Arizcorreta (promotor de la construcción, en torno a 1790, del colateral de la Virgen de Guadalupe en el convento de Segura) al estilo *que hoy se usa en Madrid, Roma y otras cortes sin follajes superfluos*.

El retablo neoclásico vasco obedece, y así ha sido indicado por diversos autores, a las características generales del desarrollado en el resto de la Península. Se basa en las mismas fuentes y en tratadistas como Milizia, Serlio (sus diseños sirven de clara referencia para las trazas, por ejemplo, del retablo mayor de Sta. M.^a de Donostia-San Sebastián y el conjunto de retablos de Bermeo) y Vignola, y reproduce los esquemas y motivos decorativos visibles en los conjuntos conservados en el Estado. En general son obras frías, sobrias, de líneas sencillas, en las que las formas arquitectónicas ganan en claridad ante la remisión de la decoración y que en muchas ocasiones responden a simples esquematizaciones de las fachadas de los templos clásicos, cuyo estudio ahora se revaloriza. Sin embargo, como se comprueba en otros territorios, y periodos históricos anteriores, el desarrollo no es uniforme pues el retablo experimenta una sensible evolución entre las citadas fechas de 1774 y 1871 que podemos dividir en tres periodos si atendemos a la existencia de unos primeros conjuntos en los que se mezclan rasgos barrocos con los nuevos motivos neoclásicos, la de otros plenamente clasicistas y finalmente otra serie de ellos que preanuncian ciertos eclecticismos.

Según la periodización establecida en mi trabajo para Bizkaia y, que en los rasgos generales es válida para todo el País Vasco, tendríamos un primer momento marcado por el *tránsito del retablo barroco al neoclásico* que se mantendría, en algunos ejemplares aislados, hasta poco después de superada la barrera de 1800, seguida de una *fase de consolidación y desarrollo del retablo neoclásico* que llegaría hasta mediados del siglo XIX para culminar con un

periodo de disolución de las formas neoclásicas que se extendería hasta más o menos la referida fecha de 1871. Todas estas fases se singularizan por determinados aspectos arquitectónicos y decorativos pero obedecen en general a unas mismas notas artísticas caracterizadas por la sencillez, claridad compositiva y ornamental y el mantenimiento de las plantas semicirculares (muy utilizadas en Álava) y planas ya conocidas. Ante la imposibilidad de reseñar todas las singularidades de cada uno de los periodos indicados nos detendremos en un aspecto, a nuestro entender, fundamental como es el de los modelos básicos empleados a la hora de la erección de los conjuntos.

Así, durante el desarrollo de la primera fase se generaliza el denominado *retablo convexo* mientras en la segunda se imponen los *altares de columnas* para, finalmente, en el periodo de disolución del estilo reaparecer de nuevo las plantas mixtilíneas. El primer modelo citado obedece a uno ya conocido durante el Rococó y que se caracteriza por presentar una planta quebrada como consecuencia de la disposición de sus dos calles laterales en diagonal con respecto a la principal y, además, por mantener ciertos aspectos decorativos (adornos avolutados, formas de rocalla) igualmente empleados durante el Barroco. Paralelamente va perdiendo ornamentación y hace uso de elementos propios del nuevo gusto como los soportes de fuste totalmente liso. Algunas obras que reproducen este modelo son el alavés de la ermita de San Antón de Armuru (Amurrio) o los vizcaínos de San Antonio de Padua y San Miguel visibles en la girola de Sta. M.^a de Lekeitio, debidos a Francisco de Ugartemendía (1787-1788). Durante este primer periodo surge igualmente la segunda tipología mencionada, la de altar de columnas, plenamente neoclásica y que llega de la mano de los artistas foráneos citados más arriba, como Rodríguez o Paret, y se caracteriza por disponer la estructura (de una o más calles) sobre columnas o pares de ellas, de fuste liso y capitel corintio o compuesto, con un entablamento clásico y escasamente decorado sobre el que se asienta un plinto sin ornamentación que es coronado por distintos tipos de frontón. Ejemplos a tener en cuenta son los vizcaínos de Zaldibar, el mayor y laterales de La Lama (Carranza), ejecutados por el cántabro Manuel Ortiz Gargollo entre 1787 y 1788, o los ya muy tardíos colaterales de Lemoa (Juan Esteban de Barrenechea, 1857-1862); los alaveses de Cucho (Eustaquio Díaz de Güemes, 1799), Asteguieta (1824) y Amárita (1830) ambos de Benigno de Moraza o los colaterales de Andagoia (José de Montoya, 1804-1806), Heredia (Antonio Rubio, 1803) y Maestu (Pedro Martínez de Lahidalga, 1807) y los guipuzcoanos ya citados de Donostia-San Sebastián, Errenteria y Tolosa (1805), además de los colaterales de Beasain y Gabiria.

Este último modelo presenta, sobre todo en Bizkaia, una variante que se singulariza por presentar a los lados del altar con columnas dos nuevos espacios laterales, de forma rectangular y muchas veces decorados (con grecas, rosetas) que se cierran por arriba mediante un arco semicircular que sigue la disposición del cerramiento de la cabecera del templo. La primera vez en que aparece es el proyecto para el retablo mayor de la catedral de Santiago de Bilbao que realizase Luis Paret en torno a 1780 y después es seguido por otra gran cantidad de obras como el mayor de La Antigua (Orduña) al que ha de imitar, en fecha tan avanzada como 1862-1863, Juan Antonio de Echevarría en el de Mendeika, aldea de la misma localidad, u otros diseños debidos al arquitecto

to Juan Bautista de Belaunzarán para Gaategiz Arteaga (1810-1811), el actualmente desaparecido de Larrabetzu (documentado entre 1815-1819) o Arratzu (Lázaro de Legarreta o Lejarreta, 1826-1827). En Álava, aunque se conocen ejemplos de la referida variedad como los colaterales de Elorriaga (Antonio Rubio, 1827), quizás por la menor incidencia del periodo rococó en la provincia que hubiera supuesto el desarrollo del retablo cascarón, se constata la existencia de altares con columnas adaptados a los ábsides semicirculares de los templos que los cobijan presentando de esta forma unas plantas cóncavo-convexas y un remate en cuarto de esfera propios de la citada tipología rococó. Pueden citarse así los casos de los ya mencionados retablos de Araia y Audikana u otros como los de Retana (Manuel de Estalarrara, 1775) y Okariz (trazado en 1796 por Manuel Martín de Carrera).



Lám. 3. Erretereria. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Relieve de la Asunción. Alfonso Giraldo Bergaz.

Durante el desarrollo de la última de las etapas consideradas se asiste a una sucesión de importantes cambios desde el punto de vista arquitectónico y decorativo. Aunque en estas fechas, 1845-50 a 1871, se sigan realizando conjuntos afectos a esquemas anteriores no cabe duda que los elementos más representativos suponen un gran vuelco con respecto a lo conocido hasta el momento. Y es que en estos años en los que el Neoclasicismo está dando sus últimos pasos y dejando su lugar a los estilos eclécticos, el retablo va a experimentar por influencia de éstos, variaciones estructurales y decorativas. Son arquitecturas dotadas, en general, de un mayor movimiento y que presentan una gran variedad de plantas, desde las mixtilíneas a las convexas pasando por otras, en los retablos menores, lineales pero quebradas. Se recuperan además soportes antes en desuso, como los estriados y en la línea de quebramientos y rupturas que caracterizan a las obras de este momento los frontones se rompen en alguno de sus componentes. Finalmente son conjuntos más recargados desde el punto de vista ornamental: no desaparecen los motivos clásicos (ovas, dentellones y mensulillas) usados durante todos los periodos pero se recuperan otros, sobre todo de raigambre barroca (cartelas, ménsulas de talla, remates avolutados) que son dispuestos a modo de apliques. Destacan, junto al retablo mayor de la iglesia de las Madres Agustinas de Artziniega (c. 1859), los vizcaínos de San Vicente de Abando en Bilbao (Juan Blas de Hormaeche, 1860-1864) y Ajangiz (Esteban de Capelastegui, 1867-1868), los que

vemos en las exedras de Sta. M.^a de Bermeo (Pedro de Lumbreras, 1869) y, por último, el proyecto de retablo mayor que para San Vicente de Barakaldo idea en 1871 el arquitecto Pedro de Cobreros.

Los artífices encargados de las obras citadas obedecen como en periodos históricos anteriores a distintas procedencias geográficas. Ya ha quedado reflejada la participación de algunos autores *cortesianos* en la introducción del retablo neoclásico en el País Vasco a los que ahora conviene añadir a los arquitectos Antonio Fernández e Isidro Velázquez con trazas para retablos desaparecidos en la Casa de Juntas de Gernika (1794-1796) y parroquial de Otxandio (1821) respectivamente; cántabros son Manuel Ortiz Gargollo, Marcos de Sopeña y Juan Antonio de Vierna, todos ellos relacionados con la obra del conjunto carranzano de La Lama, aunque la actividad principal de los artistas de esta procedencia se centrará en la escultura y policromía de los conjuntos de esta época. Junto a ellos destaca el gran número de autores vascos dedicados a la manufactura de estos muebles radicados en centros como Bilbao, Durango, Lekeitio, Mutriku, Orduña y Vitoria. En estas localidades, entre otros creadores, residen los miembros de algunas destacadas sagas artísticas con amplia producción: conviene llamar la atención sobre la de los Belaunzarán que, procedentes de Andoain (Gipuzkoa), se establecen primero en Lekeitio y después en Bilbao, compuesta por el padre de nombre Juan Bautista y sus hijos Hermenegildo y Pedro con obras, además de las ya citadas, en Bilbao, Ereño, Galdames, Gernika y Lekeitio; la de los Lumbreras, Carlos y sus hijos Joaquín y Pedro, con realizaciones en Álava y Bizkaia; la de los Echevarría (Félix Hilario y sus vástagos José y Juan Antonio) centrados en la zona de Orduña y las dinastías alavesas de los Martínez de Lahidalga (destacan Pedro, cuñado del escultor Mauricio de Valdivielso, y sus hijos Santiago y Ulpiano), Moraza (Manuel, José, Juan Antonio y Benigno) y los Rubio (Roque y su hijo Antonio).

Lógicamente aparecen muchos más nombres relacionados con la manufactura de retablos neoclásicos y no es conveniente olvidarse de otros autores como Francisco de Sabando, nacido en Labastida, con la obra de dos laterales para San Juan de Laguardia (1782) o el diseño de los colaterales de Maestu (1805); Manuel de Agreda, autor del retablo mayor de Leza (1798); los guipuzcoanos Francisco de Azurmendi, a quien, como arquitecto pues también era escultor, debemos la ejecución material de, entre otros, los retablos de Alegia (trazado por Silvestre Pérez), Errenteria y el colateral dedicado a la Virgen de Guadalupe de Segura mencionado con anterioridad, los ya citados Ugartemendía y Lascurain a quienes conocemos intervenciones en Bizkaia o José Miguel de Mendizábal, de Mutriku, autor de los colaterales de San Gregorio y Benditas Ánimas en Berriatua (c. 1857). Entre los vizcaínos tenemos, por ejemplo, a Ignacio de Lejarza responsable de los laterales de San Antonio de Padua y Virgen del Rosario en Erandio (1804-1806), Manuel de la Peña Padura, académico orduñés, autor del desaparecido retablo del Carmen en Sta. M.^a de Orduña (1808), Francisco Antonio de Echániz que diseña el mayor de Errigoiti (1817-1819) y otros artífices como el bilbaíno Manuel de Unanue o los durangueses Francisco María de Aguirre, José Manuel de Alday y Manuel Fermín de Vidaurre.

La escultura del momento se caracteriza por su dedicación casi en exclusiva a la imaginería sacra realizada en madera pues, aparte de los escasos ejemplos de escultura profana que después comentaremos, sólo conocemos la utilización de otro material en el grupo de la Asunción del retablo de Errenteria, efectuado en estuco por Alfonso Giraldo Bergaz (Lám. 3), o en los ángeles y el medallón que éstos sostienen en el de La Antigua de Orduña, que son de mármol. Para su realización se siguen reproduciendo los esquemas, muchas veces copiados de grabados y estampas de obras de artistas barrocos como José de Ribera o de Pedro Pablo Rubens, y la iconografía heredada del Barroco a los que, eso sí, se intenta dotar de una mayor corrección formal en el aspecto técnico y de una mayor claridad compositiva. Las imágenes se hacen más estáticas, con actitudes serenas y paños menos volados, y menos expresivas ya que se busca la idealización de los rostros. La escultura neoclásica no atraviesa su mejor momento y no alcanza la brillantez lograda en anteriores periodos artísticos como el Romanismo o el Barroco. Entre las razones que se apuntan para explicar la decadencia de este género destacaríamos la reducción del espacio disponible en las nuevas estructuras, el que durante el Barroco ya se habían poblado de imágenes gran cantidad de retablos con lo que la demanda religiosa estaba ya satisfecha en gran medida o el que como consecuencia de los factores anteriores se constate un menor número de autores dedicados a estas labores de talla.

La estructura del retablo neoclásico determina un esquema iconográfico característico marcado por la primacía de la calle central que demanda la presencia del titular en todos los casos ya se trate de retablos mayores o de colaterales y laterales. Si el conjunto dispone de más de una calle, las laterales irán ocupadas por nuevas imágenes estén o no directamente relacionadas con el titular de la hornacina principal. Esta vinculación, tan frecuente en épocas anteriores, ahora es más esporádica entre otras causas por el gran reaprovechamiento que se hace en los organismos neoclásicos de esculturas no sincrónicas con la manufactura de los mismos. Esta reutilización, que en ocasiones da lugar a retablos en los que no se cobija ninguna imagen coetánea a la estructura, se podría explicar por motivos económicos y de tipo devocional.

Como consecuencia de lo anteriormente apuntado los temas que se van a representar durante el periodo temporal considerado experimentan una notable reducción y para su plasmación se prefiere la madera, tanto en bulto redondo como en relieve (género que ahora se revaloriza), frente a la representación pictórica. Aunque todavía hay excepciones como el grupo de la Crucifixión del retablo mayor de Audikana, obra de José de Murga en torno a 1778, no se encuentran ya aquellos temas (Cristíferos, Ciclo Pasional o Ciclo del Nacimiento y Vida de la Virgen) propiciados por la Contrarreforma para aleccionar, enseñando los misterios de la fe católica, a los fieles y que tenían su mejor ubicación en los grandes retablos renacentistas y en los barrocos de los dos primeros tercios del XVII. Ahora, alejados de dicha época de fuerte lucha contra la herejía protestante, se seguirá la línea trazada en los retablos churriguerescos y rococós, posteriores a la fecha señalada, en los que se asiste al paso de las escenas de carácter dogmático a las imágenes aisladas de tipo devocional. Éstas son aquellas que representan a

santos de gran atractivo popular, pertenezcan o no a órdenes religiosas, a algunos apóstoles, a la Virgen en sus diversas advocaciones y a un tema que merece ser destacado por su gran predicamiento, ya desde fechas anteriores, como es el de las Benditas Ánimas del Purgatorio.

Entre las imágenes más efigiadas tenemos a San José con el Niño para cuya representación se prefiere la versión iconográfica en la que se nos muestra a San José en actitud itinerante y con Jesús de la mano, siguiendo el modelo difundido con anterioridad por Gregorio Fernández. También son de gran importancia las figuras de San Antonio de Padua y San Antón Abad que son representados en sus iconografías habituales; el primero cuenta con una bella representación en altorrelieve, debido a Francisco de Azurmendi (1787) en su retablo de Sta. M.^a de Lekeitio mientras que del segundo hay abundantes ejemplos anónimos en, por ejemplo, Gordexola y Orduña y a Mauricio de Valdivielso se le documentan o atribuyen algunas representaciones en Amurrio y Gobeo. Otros santos de gran reconocimiento entre los fieles son San Isidro, San Roque, San Juan Bautista y el apóstol San Pedro (Lám. 4), que también aparecen con sus correspondientes atributos. Mantiene su importancia el tema, procedente de épocas anteriores, de la Angeología, con representaciones en los áticos de los retablos o como adoradores que, siguiendo la disposición berninesca, vemos en los casos del retablo mayor de Gautegiz Arteaga (Juan Bautista de Mendizábal II) y catedral de Sta. M.^a de Vitoria-Gasteiz (Mauricio de Valdivielso).

La Virgen tiene como representaciones más usuales las que nos la presentan como la Asunción de María y la Virgen del Rosario, no faltando otras variantes como la Virgen de la Merced que Alejandro de Valdivielso ejecutó (1827) para el desaparecido retablo mayor del convento de su orden en Markina-Xemein, la del Carmen, normalmente en relieves o pinturas dedicadas a las Ánimas del Purgatorio, o la Inmaculada. Las imágenes de la Asunción obedecen al heredado y conocido esquema rubeniano, grabado por Pontius y Bolswert, a veces con alguna variante (Errenteria, Gautegiz Arteaga), que presenta a la Virgen con los brazos extendidos y mirando hacia lo alto, entre nubes e izada por un verdadero enjambre de ángeles de diverso tamaño. Así aparece, tanto en bulto como en relieve, en los casos citados o en los retablos barrocos que presiden las iglesias de Erandio (Pedro Venero, 1829) y Sta. M.^a de Orduña, obra de Mauricio de Valdivielso en 1795 y que repite en otras localidades como Labraza y Vitoria-Gasteiz. La Virgen del Rosario es una de las devociones marianas más generalizadas desde el siglo XVI a raíz de la existencia de numerosas cofradías de su advocación. Sus esculturas responden por lo común a un mismo modelo: la Virgen se encuentra de pie, a veces sobre peana de nubes y cabecitas aladas, con el Niño sobre la mano izquierda y mostrando con la diestra el Rosario. Imágenes a tener en cuenta son las debidas a Juan Bautista de Mendizábal II pues la reproduce en numerosas ocasiones en todos los territorios del País Vasco: Arratzu, Gabiria, Ibarrangelu, Marieta-Larrínzar, etc.

Los áticos de los retablos merecen un comentario iconográfico particular pues suelen estar frecuentemente ocupados por diferentes motivos escultóri-

cos como las parejas de ángeles que descansan sobre los plintos de los cimales de dichas obras sosteniendo en sus manos diversos motivos alegóricos, coronas, palmas, atributos episcopales y pasionarios, en contadas ocasiones sujetan tondos, con pinturas como la visible en el retablo de la Dolorosa de la catedral de Sta. M.^a de Vitoria-Gasteiz o, como excepción, el relieve escultórico que sobre San Miguel aparece en el retablo mayor de La Antigua de Orduña. El remate de los retablos también es idóneo para la ubicación de flameros (símbolo del amor divino) que encontramos, por ejemplo, en los retablos principales de Donostia-San Sebastián, Errenteria y Mendoza, medallones, esculturas como los Crucificados o grupos de ellas entre las que destacan la figura de Dios Padre, que Ceballos relaciona con los ideales jansenistas y hallamos en un lateral de Abadiño y en el mayor de Araia, o formando parte del grupo de la Santísima Trinidad en el ya citado retablo de Errenteria o en otros como el de Gautegiz Arteaga. Con asiduidad aparecen diferentes Glorias compuestas por ráfagas de rayos y nubes entre las que surgen el triángulo que representa a la Trinidad (Cucho) o la Paloma del Espíritu Santo (Leza) existiendo combinaciones de ambos motivos siendo más escasa la presencia de otros elementos como los atributos carpinteriles que aluden a San José o los anagramas de éste y de la Virgen María. En consonancia con la menor importancia de la pintura, los ejemplares que portan representaciones pictóricas en el ático son muy raros debiendo resaltar por tanto las existentes en los retablos de Sta. M.^a de Donostia-San Sebastián y Zamudio centradas en los martirios de San Sebastián y San Andrés respectivamente.

Durante esta época se seguirán realizando esculturas pasionales destinadas a la celebración de la Semana Santa en las que, aún siguiendo modelos barrocos, y por influencia del nuevo estilo se atemperan un tanto las expresiones de dolor históricamente inherentes a los temas representados. Su realización recae también en las manos de los artífices encargados de poblar de imágenes los retablos del momento destacando entre los maestros locales las tallas salidas de las gubias de dos autores. Por un lado, Juan Bautista de Mendizábal II, con diversas esculturas de N.^a S.^a de la Soledad en Forua, Gautegiz Arteaga e Ibarrangelu, el Cristo yacente y el Cristo Resucitado que realizó para Sta. M.^a de Gernika en 1814, el último de los cuales hoy se conserva el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao; por otro, las realizaciones de Mauricio de Valdivielso documentadas en Betoño, Leza, Navaridas y Peñacerrada-Urizaharra, de las que al menos se conserva el Ecce Homo que realizase para la primera de las parroquias citadas en 1795. A José de Mendizábal, de Eibar como el señalado Juan Bautista, se debe el paso de la Flagelación (1800) existente en la iglesia de Sta. M.^a de Orduña y, como representante de la aportación a este campo de artistas foráneos tendríamos que resaltar la figura de Pedro León de Sedano, escultor de Valladolid que en 1790 realiza la imagen de la Piedad para la ermita de su nombre en Areatza y que, pese a lo avanzado de la fecha, imita claramente el modelo creado por el escultor barroco Gregorio Fernández.

Dentro de los responsables de las realizaciones que hemos ido contemplando hay que distinguir dos grupos: los autores académicos de mayor o menor prestigio y los maestros tradicionales más apegados a la tradición

imaginera. Entre los primeros y como precedentes de la escultura propiamente neoclásica deberíamos citar al cántabro Manuel de Acebo, muy activo en Bizkaia y con obra también en Álava, a Juan Pascual de Mena quien trabaja, entre 1754 y 1756, el impresionante conjunto de esculturas de los retablos de la iglesia de San Nicolás de Bilbao, a Robert Michel a quien, dentro de su producción religiosa, se debe el relieve de San Pío V en Donostia-San Sebastián y a Isidro Carnicero que ejecuta en 1784 la imagen de la Virgen del Rosario que hoy contemplamos en la iglesia vizcaína de San Juan de Molinar (Gordexola). Posteriormente otros artífices académicos, pero más imbuidos del espíritu neoclásico, son solicitados para realizar algún encargo puntual con el que decorar y llenar de contenido los retablos de las localidades vascas que se los demanden. Así tenemos, junto al referido Sedano, a otros como Esteban de Agreda con obra en Álava y en Bizkaia (en 1824 realizó un bulto de San Miguel para la ermita de Arretxinaga en Markina-Xemein), José de Guerra quien cobra en 1791 el grupo del martirio de San Bartolomé que, inspirado en el conocido grabado de Ribera, preside la iglesia de Aldeacueva (Carranza), Alfonso Giraldo Bergaz, responsable del ya citado grupo de la Asunción de Errenteria y con obra también profana y a Pedro Venero y Vierna que cuenta con numerosas intervenciones en Bizkaia (Durango, Erandio, Murueta en Orozko). Junto a ellos tenemos que ya durante

las fechas correspondientes al Romanticismo aparece un conjunto de artistas cuya obra religiosa sin embargo permanece apegada a la tradición imaginera española aunque, eso sí, liberada del patetismo y sensiblería que caracteriza a aquella. Podemos nombrar al valenciano José Piquer que actúa a mediados del XIX en Tolosa, a José de Bellver que hace (1850) la escultura de la Virgen del Rosario de Luiaondo y al catalán José de Alcoverro que elabora, entre 1869 y 1871, un completísimo conjunto de esculturas para Sta. M.^a de Bermeo.

Entre los maestros locales conviene mencionar en primer lugar a aquellos que aunque, por su formación, parten de los presupuestos tradicionales barrocos, van a saber evolucionar, entre otros factores por su longevidad y por conocer la obra de los artistas anteriores, a otras formas cercanas al Neoclasicismo. Esto sucede en los casos del cántabro



Lám. 4. Gautegiz Arteaga. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. San Pedro. Juan Bautista de Mendizábal II. 1810-1811.

Jerónimo de Argos y de los guipuzcoanos Francisco de Azurmendi y Juan Bautista de Mendizábal II, posiblemente el mejor representante local del movimiento que analizamos junto al alavés Mauricio de Valdivielso. Este último y otros miembros de su familia, como sus sobrinos Alejandro e Inocencio, conforman el taller que se ha venido llamando de los *santeros de Payueta* por la localidad de origen de la saga y por su especialización en la manufactura de imágenes religiosas. Al lado de todos ellos actúan algunos maestros vascos que sí tuvieron la oportunidad de formarse en las instituciones académicas ya señaladas con anterioridad como Antonio Miguel de Jáuregui (a veces también llamado Miguel Antonio), Eugenio Murga y Francisco de Urruela, cuyas producciones no parecen afectadas en demasía las enseñanzas recibidas. Excepcional es el caso del arquitecto Alejo de Miranda a quien se le va conociendo cierta capacidad escultórica como lo demuestran el relieve de las Ánimas del retablo de su nombre en Abadiño (1790) o las tallas que con anterioridad realizó para el retablo mayor de Asteasu.

Mucha menor relevancia, por su menor demanda y la carencia de especialistas locales, tendrá la escultura profana que, realizada en materiales pétreos, tiene sus principales ejemplos en el área de Vitoria-Gasteiz. Su realización recae en manos de artistas en general procedentes de la Academia de San Fernando, hecho que se refleja en la existencia inicialmente de un barroco tardío o estilo cortesano que después va a dar paso a ejemplares más acordes con el purismo neoclasicismo. Así, debemos a Robert Michel el busto, tardobarroco, de Carlos III realizado en 1785 en mármol blanco y que se custodia en el Palacio de la Diputación Foral de Álava. Equiparable, por su estilo, es uno de los escasos ejemplos conocidos hasta el momento de este tipo de obras en Bizkaia: el busto de don Sebastián de la Quadra conservado en la iglesia de San Juan de Somorrostro (Muskiz), de autor desconocido pero que quizás pueda ponerse en relación con el escultor, y amigo del efigiado, Juan Domingo Olivieri. Volviendo a la capital de la Comunidad Autónoma encontramos cuatro esculturas de reyes godos en el Parque de la Florida correspondientes a la serie de reyes españoles que ideó el Padre Sarmiento para decorar el Palacio Real de Madrid y que como lo demuestran otras imágenes del mismo ciclo hoy dispersas (entre otras localidades, en Burgos, Logroño o Madrid) no fueron finalmente destinadas a tal fin. Otras obras visibles en el municipio de Vitoria-Gasteiz son el bulto de San Prudencio en Armentia, ejecutado en 1805 por Alfonso Giraldo Bergaz (quien también realizó en torno a 1800 el antiguo monumento a Elcano en Getaria), el altorrelieve anónimo de la alegoría de la Caridad que preside la fachada del antiguo Hospicio de la ciudad o las, más tardías, esculturas de cuerpo entero de los diputados generales de la provincia, don Miguel Ricardo de Álava y don Prudencio María de Verástegui, talladas en piedra por Carlos Imbert en 1864 que presiden la escalinata del citado Palacio y que hoy han sido fundidas en bronce.

Por lo que respecta a las artes pictóricas hay que señalar, a modo de introducción, por un lado el escaso interés que éstas han generado, así lo refleja la bibliografía existente sobre el tema, y cuya causa última es la poca

entidad e implantación que el género alcanza en nuestro territorio. Y, por otro, la mayor trascendencia en estos momentos de las labores policromas que reciben retablos y esculturas frente a la pintura realizada en otro tipo de soportes. La gran relevancia que adquiere la policromía propia del Neoclasicismo viene determinada, también en esta ocasión, por el cambio de gusto estético operado a raíz de la llegada al trono de los Borbones que se acompaña de las críticas de los ilustrados como Jovellanos y Ponz a la escultura policromada y la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque la razón última de tal cambio, el punto de arranque, debe ser situado en la ya mencionada carta-orden de 25 de noviembre de 1777 en que se prohíbe la construcción de retablos, mobiliario y techumbres de madera, y también el que se emplee oro en su policromía.

Pero como sabemos tal orden no se cumplió a rajatabla en muchas regiones empezando por el propio País Vasco. En estas zonas lo que se llevó a cabo fue la ocultación de la madera, en que se siguen fabricando retablos e imágenes, mediante el empleo de una policromía que imita los colores y calidades de los materiales nobles, mientras el oro ve reducido su uso a las partes decorativas (basas, capiteles y adornos de talla) de los retablos desapareciendo también prácticamente de los ropajes de las esculturas. En la documentación consta que ya en la tercera década del siglo XVIII se comienza a emplear la referida simulación de jaspes y mármoles aunque no será hasta la octava cuando se empiece a generalizar su uso. Por lo que respecta a la pintura de las esculturas ya José López Perella, profesor del arte de pintar y vecino de Madrid, efectúa entre 1754 y 1756 la de los bultos que Juan Pascual de Mena ejecutase para la iglesia de San Nicolás de Bilbao y en los que aprecia la utilización de los tonos planos y encarnaciones brillantes que caracterizarán al Neoclasicismo. Prueba de la importancia de la labor bilbaína es que pasado más de un siglo, concretamente en 1867-1868, y en el retablo mayor de Ajangiz se establece que *toda la escultura se pintará por el mismo estilo en que se hallan las efigies de la parroquia bilbaína.*

La reacción frente al arte barroco que conlleva la referida carta-orden nos ofrece algunos precisos ejemplos en el País Vasco. La indicada sustitución de valores estéticos queda claramente reflejada en aquellas ocasiones en las que retablos de épocas anteriores se adecuan, mediante la policromía, al nuevo estilo. Tenemos ejemplos en Álava en donde, por ejemplo, el retablo mayor de Abezia que es barroco del siglo XVII se pinta durante el Neoclasicismo imitando jaspes, y en el caso de Bizkaia contamos con el del retablo mayor de Lemoa de la misma época que el anterior en el que al reformarse, entre 1832-1833, el responsable Juan Esteban de Barrenechea *deberá sugetarse en un todo a quitar los pegotes y resaltos monstruosos de los pedestales, entrepaños y frisos, y en las columnas cubrir las estrias dejando los fustes lisos.*

En todas aquellas piezas realizadas ya en época neoclásica en las que, por su menor costo frente a otros periodos, la policromía suele emprenderse inmediatamente después de acabada la labor arquitectónica y se emplean colores que imitan diferentes tipos de mármoles y jaspes ocupando aquellas

zonas de la estructura del retablo que quedan desornamentadas. Después de aplicada se suele bruñir y barnizar con *espíritu de vino* para que resulte más lustrosa y permanente. Por su parte el dorado o la imitación del bronce dorado al fuego, se ve relegado a los sagrarios y a las partes decorativas de los conjuntos ya citadas como basas, capiteles y molduras que puedan presentar los mismos, mientras el cada vez más escaso plateado sigue circunscribiéndose a la policromía de las nubes que aparecen en las Glorias de remate y en algunas peanas de imágenes. Aunque no es lo más frecuente conocemos determinados ejemplos en los que se indica qué tipo de mármoles se han de imitar o qué oro (procedente en general de Madrid y Vitoria) se ha de emplear. Así debemos mencionar la influencia ejercida en varios ejemplares vizcaínos por los retablos de la cabecera del Santuario de Loyola en Azpeitia. En 1783 viaja al mismo el pintor-dorador Francisco Ruiz con el fin de ver dicho conjunto para después ejecutar con más conocimiento el jaspeado del colateral, hoy desaparecido, de la Cofradía de San Marcos en Sta. M.^a de Gernika. Esta última obra a su vez es tenida en cuenta a la hora de pintar el también inexistente hoy en día retablo mayor de la iglesia de Getxo cuando en 1790 se encargan de ello Gregorio de las Cajigas y Antonio del Corral.

Ya hemos adelantado brevemente qué es lo que sucede con la policromía que acompaña a las efigies o relieves de esta época, en concreto que aquella se simplifica y reduce notablemente su gama de colores y labores de estofa visibles en las vestiduras. Como sucede en el resto del Estado se torna más austera y emplea paños naturales de tonos lisos (verdes, azules, rojos) y encarnaciones, en general, a pulimento. También se conoce el fenómeno de la imitación del mármol blanco en algunas tallas de ángeles, como los realizados por Mauricio de Valdivielso para Sta. M.^a de Vitoria-Gasteiz mencionados anteriormente o los visibles en los remates de los retablos vizcaínos de Lendoño de Abajo (Orduña) y Albizu-Elexaga (Orozko), y en determinados relieves como los que vemos en el retablo mayor y colaterales de la iglesia de la Sagrada Familia de Orduña, otro ejemplo de retablos barrocos (se construyen en 1688-1689) policromados en la época que estudiamos y que también presentan algunos golpes de talla del mismo color, capiteles que imitan al bronce y fustes de las columnas jaspeados.

Los principales autores de las policromías que podemos ver hoy en día, y cuyo número se reduce frente a periodos anteriores como consecuencia del descenso de la demanda, tienen como sucedía con los arquitectos y escultores diversas procedencias. En un primer momento, durante la transición del retablo barroco al neoclásico, destacan los artifices cántabros como los ya citados Gregorio de las Cajigas y Antonio del Corral junto a otros como José Solano o Agustín de Laínz. Posteriormente y aunque todavía se mantiene algún pintor-dorador cántabro como Manuel Fernández de la Vega o Hermenegildo de Somarriba, el mercado pasa a ser dominado por artistas vascos como Felipe Agustín de Elorza, de Azkoitia, otros como los Foncueva, Mariano y Pedro Pantaleón, y Antonio de Ruigómez cuyas familias son oriundas de Cantabria pero se establecen en Bilbao; junto a ellos hay que resaltar la existencia, al igual que ocurría en arquitectura y escultura, de diversas

sagas artísticas vascas dedicadas a las tareas de pintura de retablos e imágenes y algunos de cuyos miembros, como veremos después, también participan de la pintura de caballete. Conviene citar que son sobre todo dinastías procedentes y con taller establecido en el territorio alavés como las radicadas en Vitoria-Gasteiz: los Herrera, en la que destaca Manuel que fue alumno de la Escuela de Dibujo de Vitoria y yerno de Antonio Rico, los Jiménez entre cuyos miembros sobresale ahora el polifacético Pablo y los Rico que cuenta con numerosos artífices dedicados al dorado y estofado de obras como el ya citado y otros como Anselmo, Juan Antonio, Carlos y Pedro. También desde Vitoria-Gasteiz difunden su obra Bartolomé y su hijo Manuel de Basco (o Vasco) y fuera de dicha ciudad encontramos aún otra familia de pintores, concretamente la de los Gaviña (Blas, Joaquín y Pedro) que, enraizada en Orduña y como consecuencia de la ubicación geográfica de esta población, son también reclamados para trabajos en Bizkaia.

Al lado de todos ellos tenemos a otra serie de pintores foráneos que intervienen en el desarrollo de las artes pictóricas vascas. Navarra aporta la figura de Juan José de Lanz, oriundo de Vera de Bidasoa y cuya actividad se documenta en localidades costeras vizcaínas y La Rioja a otros como los Gallardo (de Haro) y los Garrido, de Calahorra, población de la que acude a la Academia de San Fernando en 1792 Anselmo José de Rada quien con su padre Domingo aparece avecindado en Bilbao en donde los conoce Jovellanos y finalmente a José Bejés, cántabro establecido en Logroño, que, por ejemplo, se encarga del dorado de los desaparecidos retablos de Santa Ana de Durango y cuya labor es examinada en 1782 por Luis Paret y Alcázar. Orígenes menos frecuentes tienen otros artífices como el vasco-francés Vicente Decreps (o Decrept) que trabaja en Muxika (1846) y que será familiar de Sebastián Luis que lo hace en el retablo de la Dolorosa de San Pedro de Vitoria-Gasteiz en 1868. Igualmente puntual es la participación, constatada al menos documentalente, de determinados arquitectos en las labores de policromía de retablos e imágenes, bien estableciendo condiciones como lo hace Pedro de Belaunzarán en Aulesti (1851) y Bermeo (1869), bien llevando a cabo dichas tareas como sucede con Pedro de Lumbreras en la última localidad citada. Por otra parte, y como ejemplo de la circunstancia contraria nos consta también que algunos pintores-doradores como Antonio de Ruigómez y Valentín de Arambarri se ocupan ocasionalmente de dirigir la construcción de los retablos de San Pedro de Murueta en Orozko (1829-1830) y Foronda (c. 1797) respectivamente.

Varios de los maestros señalados se hayan capacitados también para la pintura de lienzos y escenificaciones murales que muchas veces forman parte de los propios retablos o zonas aledañas de los mismos. Para la realización de este tipo de expresiones, al igual que ocurre con la escultura durante gran parte del desarrollo del Neoclasicismo, se hace uso de esquemas ya conocidos y provenientes básicamente del Barroco extraídos de obras (Carreño de Miranda, Ribera,...) y grabados de Cort, Bolswert, Wierix,... que, como vemos, incluso se pueden remontar hasta el siglo XVI. En este sentido son muy gráficos los ejemplos aportados por varios lienzos de San Miguel Arcángel que, inspirados en el conocido lienzo que Guido Reni

realizase antes de 1636 para la iglesia de los Capuchinos de Roma, se pueden contemplar en los retablos de Santiago de la iglesia de Axpe-Busturia y en el de las Ánimas de Beasain. El género más demandado y por ello más representado será el religioso aunque no falten ejemplos de autores también dedicados al retrato: Bernardo de Costa se titulaba, en 1808, pintor y retratista y son conocidos los casos de Matías Garrido (retrato del Arzobispo de Burgos Manuel Francisco de Navarrete en Elciego) y de José López de Torre que efectúa en torno a 1788 varios para la antesacristía del convento de Santo Domingo de Vitoria.

En general es, por tanto, una pintura retardataria en la que sólo en ocasiones se contemplan ciertas novedades como las composiciones más sencillas, una paleta de tonos más fríos y una menor expresividad en las figuras. Estas innovaciones proceden nuevamente de maestros formados o vinculados con la Corte o con las Escuelas de Dibujo vascas como los ya citados Arambarri, Manuel de Herrera, Anselmo José y Domingo de Rada o Juan Antonio Rico, aunque también hay que contar con la evolución natural que otros artistas experimentan a través, entre otros medios, del conocimiento de las obras de los anteriores. Junto a ellos hay que situar a aquellos otros artistas de renombre en el ámbito nacional que puntualmente reciben encargos de los promotores vascos: el yeclano Gines Andrés de Aguirre firma en 1764 el cuadro del Milagro de la curación del paralítico por San Pedro a la puerta del templo custodiado en la parroquia de Menagarai y también se le deben los retratos de Carlos IV y Doña María Luisa de Parma que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao; el navarro Antonio González Ruiz, autor de, entre otros lienzos para Vitoria-Gasteiz, la difundida Alegoría de San Prudencio y Álava (1763-1765) encargada por las Juntas Generales de la provincia citada (Lám. 5) y Antonio Carnicero realiza, en 1800, los retratos, también encargados por la mencionada institución, de los Diputados Generales don Mariano Luis de Urquijo y don Francisco de Urquijo. Más tardías son las obras de Pablo Bausac (Retrato del Diputado General don Ramón Sandalio de Zubia) y Antonio Giuliani (San Francisco para el convento de su orden en Salvatierra-Agurain) ambas fechadas en 1858.



Lám. 5. Vitoria-Gasteiz. Sala de Juntas de la Diputación Foral de Álava. Alegoría de San Prudencio y Álava. Antonio González Ruiz. 1763-1765.

Merece especial atención la figura de Luis Paret y Alcázar, pintor del Infante Don Luis Antonio de Borbón, que establecido en Bilbao entre 1779-1788 a raíz de su alejamiento de la Corte deja una abundante producción pictórica, caracterizada por la elegancia propia del estilo Rococó, a la vez que realiza una interesante y cada vez más valorada labor como diseñador de fuentes y elementos del exorno litúrgico como retablos, tabernáculos o mesas de altar. De entre sus obras, que incluso llegan a Viana (Navarra), destacaríamos la serie de Vistas de Puertos del Cantábrico que le es encargada por el rey Carlos III (1786) y el lienzo del Martirio de Santa Lucía realizado y firmado en 1784 para la iglesia de Sta. M.^a de Larrabetzu que hoy se conserva en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao. También en Bizkaia se documenta en 1790 el pago de 1.500 reales por una pintura de N.^a S.^a del Carmen, mandada hacer al pintor Rafael Ximeno, para la capilla del fundador de la iglesia de San Andrés de Aldeacueva (Carranza).

Los pintores vascos también capacitados para la pintura de caballete ya se han ido señalando a lo largo del texto, por eso ahora es el momento de referir algunas de sus obras más destacadas y de, al mismo tiempo, citar algún otro artífice hasta ahora no mencionado. Entre todos conviene resaltar la figura del alavés José López de Torre que intervino en las tres provincias de nuestra Comunidad policromando retablos e imágenes y cultivando también el género que nos ocupa. Menos difundidas que su actividad en Álava son las noticias de su intervención en el dorado del retablo mayor y otras obras de policromía efectuadas en convento de las Madres Dominicas de Lekeitio por las que otorga el correspondiente recibo en noviembre de 1804 o la atribución de los lienzos de varias santas visibles en el retablo principal de Sta. M.^a de Donostia-San Sebastián. En Álava su producción es enorme y está relacionada muchas veces con la de otros artífices de su ramo con los que colabora en la decoración de los muebles y, por otra parte, con la de arquitectos y escultores, como Mauricio de Valdivielso, a cuyas obras dota del necesario complemento policromo. En este campo hay que señalar su intervención en el dorado de los retablos mayores de Mendoza (c. 1788), Argandoña (1794), Leza (1803), Okariz (1807) y Asteguieta (1825) junto a otro gran número de retablos menores para las parroquias de Hermua, Maestu o la citada de Argandoña.

En la pintura de caballete se muestra más retardatario y hace uso de numerosos grabados flamencos e italianos e imita también las obras de destacados artífices como Carreño de Miranda a la hora de pintar la Inmaculada Concepción para el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz en 1791 que repite en Peñacerrada-Urizaharra y Viana, o de Luca Giordano al efectuar el lienzo de la Predicación del Bautista en la iglesia de Argómaniz. Otras realizaciones a tener en cuenta son el Bautismo de Cristo en Galarreta (1780-1781), los lienzos de la cajonería de la sacristía de Peñacerrada-Urizaharra y varias pinturas para retablos menores en Heredia, localidad para la que en 1825 pintaba un Monumento de Semana Santa que, junto al anónimo y de mayor calidad, procedente de Sta. M.^a de Bermeo que hoy se custodia en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao (y que por su importancia es objeto de una comunicación en este Congreso) constituyen los únicos ejemplos neoclásicos de este género conservados en su integridad en el País Vasco

aunque se conoce documentalmente la intervención de otros maestros en la elaboración de alguna de estas arquitecturas pascuales de carácter fingido; así, Luis Paret ideó en 1780 el que hasta principios del siglo XX se podía ver en la Catedral de Santiago (Bilbao) y Manuel Rico hizo uno para la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio en 1783.

Nuevos artífices a tener en cuenta son, para Álava, varios miembros de la saga de los Herrera como Manuel, José y Fermín, con obra documentada en Landa, Lermenda y Hermua; Pablo Jiménez que además se dedicó también a la pintura mural como, por ejemplo, en Munain (1790); Matías Garrido a quien, además del retrato del Arzobispo de Burgos anteriormente citado, se deben las pinturas murales del crucero y capilla mayor de Navaridas (1775) y Manuel Vasco, que nos ha legado la pintura de las Ánimas del Purgatorio del retablo de su nombre en Ibarra (Aramaio). En Bizkaia hay que mencionar a Francisco de Oleaga, profesor de la Escuela de Dibujo de Bilbao, que pinta los cuadros que presiden los retablos colaterales de la iglesia de San Vicente Mártir de Muxika, ejemplares tardorrococós construidos por Juan de Iturburu (1781-1783), y a los ya referidos Bernardo Costa, autor del Sacrificio de Isaac visible en el tabernáculo del retablo mayor de Gautegiz Arteaga (1810-1811), Anselmo José de Rada responsable de varios cuadros desaparecidos en Gernika y Lekeitio (Jesucristo con el corazón a la vista, c. 1830) y su padre Domingo a quien debemos los lienzos visibles en los retablos laterales de Axpe-Busturia (1792) correspondientes a Santiago Matamoros (Lám. 6), San Miguel Arcángel, Ánimas del Purgatorio y Aparición de la Virgen a San Francisco. En este territorio y siguiendo la tradición de las casas pintadas en época rococó se conocen algunos casos en Markina-Xemein, concretamente los números 3 y 7 de la calle Zearkalea fechados en 1805 y 1804 respectivamente, que presentan básicamente motivos retardatarios (jarrones, rocalla,...) entre los que se incluye, en el número 3, un frontón clasicista. El panorama en Gipuzkoa es menos conocido y por ello sólo podemos destacar el Martirio de San Sebastián, atribuido con muchas dudas a Luis de Boccia (1819), y la Asunción que preside el retablo mayor de Tolosa, obra del pintor guipuzcoano Antonio de Zabala.



Lám. 6. Axpe-Busturia. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Santiago Matamoros. Domingo de Rada. 1792.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Monumentos de Bizkaia*, 4 v., Bilbao, 1987.
- AA.VV., *Arkitektura Neoklasikoa Euskal Herrian/Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, Bilbao, 1990.
- AA.VV.: *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799* (Catálogo de la Exposición), Vitoria, 1991.
- ANDRÉS ORDAX, S.: “Arte” en AA.VV., *Tierras de España. País Vasco*, Madrid, 1987, pp. 288-303.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Carrera, Manuel Martín de Carrera*, San Sebastián, 1991, pp. 269-271.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Gipuzkoako erretablistika I. Tomás de Jáuregui*, Donostia-San Sebastián, 1994.
- BARAÑANO, K.M^a. DE, GONZÁLEZ DE DURANA, J. y JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Madrid, 1987.
- BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*, 3 v., Bilbao, 1985.
- BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): *Bizkaia, Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica*, 3 v., Bilbao, 1989-1991.
- BARRIO LOZA, J.A.: “Algunos aspectos del Arte” en AA.VV., *Bizkaia, 1789-1814* (Catálogo de la Exposición), Bilbao, 1989, pp. 173-197.
- BASAS FERNÁNDEZ, M.: “Las épocas neoclásica y romántica” en *Vizcaya monumental*, Bilbao, 1982, pp. 97-106.
- CAMÓN AZNAR, J.; MORALES Y MARÍN, J.L.; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: “Arte español del siglo XVIII” en *Summa Artis*, XXVII, Madrid, 1984.
- CEÁN BERMUDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “Erretablo neoklasikoaren hasiera Gipuzkoan”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, v. XLV-3, 4, 1989, pp. 355-373.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “Dotación artística del convento de Segura (Guipúzcoa). Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrúe y la aportación de los indios”, en *La Orden Concepcionista*, León, 1990, vol. 2, pp. 35-36.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu”, *Artes Plásticas y Monumentales*, nº 10, 1992, pp. 153-176.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “Ruptura y continuidad en las primeras manifestaciones escultóricas del neoclasicismo en Guipúzcoa” en *Actas del IX C.E.H.A.*, El arte español en épocas de transición, León, 1992, pp. 205-212.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I.; MONTERO ESTEBAS, P.M.: “Pintura de los siglos XVIII y XIX en el convento de Brígidas de Azcoitia”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, v. XLVII-3, 4, 1991,
- CHUECA GOITIA, F.: “Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana”, *Archivo Español de Arte*, nº 52, 1942, pp. 185-210.
- DELGADO, O.: *Luis Paret y Alcázar*, Madrid, 1957.
- DÍAZ DE ARCAUTE, M.: *Vida y obras del escultor alavés don Mauricio de Valdivielso (El Santero de Payueta)*, Vitoria, 1899.

- ECHEVERRÍA GOÑI, PL. (Coord.), *Retablos de Euskadi/Euskadiko erretaulak*, 2 v., Vitoria-Gasteiz, 2001.
- ECHEVERRÍA GOÑI, PL.; VÉLEZ CHAURRI, J.J.: "Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII. Francisco Sabando, profesor de arquitectura" en *Actas del IX C.E.H.A.*, El arte español en épocas de transición, León, 1992, pp. 193-204.
- GARCÍA DÍEZ, J.A.: *La pintura en Álava*, Vitoria, 1990.
- GAY-POBES, P.: "San Pedro de Menagaray: una respuesta ortodoxa al movimiento ilustrado", *Sancho el Sabio*, 2ª época, nº 6, 1996, pp. 315-338.
- GAYA NUÑO, J.A., "El arte del siglo XIX" en *Ars Hispaniae*, XIX, Madrid, 1958.
- GÓMEZ MORENO, M.E., "Pintura y esculturas españolas del siglo XIX" en *Summa Artis*, XXXV, Madrid, 1993.
- LARUMBE, M., *Justo Antonio de Olaguibel, arquitecto neoclásico*, Vitoria, 1981.
- LARUMBE, M., MUGA, E. y AMIGORENA, M.: *Euskal Artearen Historia. Neoklasikoa*, Donostia, 1992.
- LÓPEZ ALÉN, F.: "Arquitectura donostiarra. Diego de Villanueva", *Euskal-Erria*, t. L, 1904, pp. 557-559.
- LÓPEZ ALÉN, F.: "Arquitectura donostiarra. Ventura Rodríguez", *Euskal-Erria*, t. LI, 1904, pp. 39-41.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: "Los santeros de Payueta", *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, t. XX, 1976, pp. 327-364.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: "La familia Moraza", *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, t. XXIII, 1979, pp. 215-233.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Problemática del retablo bajo Carlos III", *Fragments*, nº 12-13-14, 1988, pp. 33-43.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII, 1992, pp. 489-496.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2ª edición, Madrid, 1975.
- OTERO TUÑEZ, R.: "La imaginaria española y la crisis neoclásica" en AA.VV., *España en la crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 195-203.
- PALOMEQUE TORRES, A.: "Esteban de Agreda. Escultor riojano (1759-1842)", *Archivo Español de Arte*, nº 51, 1942, pp. 154-162.
- PARDO CANALIS, E.: *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951.
- PARDO CANALIS, E.: *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958.
- PARDO CANALIS, E.: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando, de 1752 a 1815*, Madrid, 1967.
- PESQUERA VAQUERO, M.I.; TABAR ANITUA, F.: "Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo" en AA.VV., *Álava en sus manos*, IV, Vitoria, 1983, pp. 169 y ss.
- PLAZAOLA, J.: "Las esculturas de José Piquer en Santa María de Tolosa", *Goya*, nº 235-236, 1994, pp. 7-10.
- PONZ, A.: *Viaje de España*, 18 vols., Madrid, 1772-1794.

- PORTILLA VITORIA, M.J.: "El busto de San Prudencio en la llamada Casa del Santo", *Fiestas de San Prudencio*, 1980, pp. 2-5.
- PORTILLA VITORIA, M.J. y Otros: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, 8 v., Vitoria, 1968-2001.
- REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1995.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, nº 12-13-14, 1988, pp. 115-127.
- RUIZ DE AEL, M.J.: "Aspectos sobre teoría artística e Ilustración en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, v. XLVI-1-2, 1990, pp. 103-114.
- RUIZ DE AEL, M.J.: "Las Bellas Artes en la Sociedad Bascongada de Amigos del País. Sus Escuelas de Dibujo", *Las Bellas Artes en la Sociedad Bascongada de Amigos del País* (Catálogo de la Exposición), San Sebastián, 1992.
- RUIZ DE AEL, M.J.: "Las Escuelas de Dibujo del País Vasco en el siglo XVIII: sus modelos académicos", *Sancho el Sabio*, 2ª época, nº 3, 1993, pp. 149-165.
- RUIZ DE AEL, M.J.: *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las artes*, Vitoria, 1993.
- SÁINZ GIL, A.M.: "Los artistas que nacieron y/o trabajaron en el País Vasco durante el siglo XIX a través de la obra de Mariano Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, y propuestas para nuevas investigaciones que lleven a completar el panorama de los artistas vascos del siglo XIX", *Kobie* (Bellas Artes), nº 8, 1991, pp. 43-72.
- SAMBRICIO, C.: *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, 1975.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Escultura y pintura del siglo XIX" en *Ars Hispaniae*, XVII, Madrid, 1965.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "La crisis del barroquismo al neoclasicismo" en AA.VV., *España en la crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 189-193.
- SAN MARTÍN, J.: "Los escultores Mendizábal de Eibar", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, v. XLIV-1, 2, 1988, pp. 177-183.
- SIERRA FERNÁNDEZ, L.A. de la: "El retablo gaditano del Neoclasicismo", *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-1989, pp. 447-467.
- SIERRA FERNÁNDEZ, L.A. de la: *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, 1989.
- TABAR ANITUA, F.: *Vitoria Neoclásica*, Vitoria, 1986.
- TABAR ANITUA, F.: "Neoclásico" en AA.VV., *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, Vitoria, 1997, pp. 448-517.
- VIÑAZA, C. de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1899.
- YBARRA y BERGÉ, J. de: *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, 2 v., Bilbao, 1958.
- ZORROZÚA SANTISTEBAN, J.: *El retablo neoclásico en Bizkaia* (BBK, Becas y Ayudas a la investigación, inédito), Bilbao, 1995.
- ZORROZÚA SANTISTEBAN, J.; CENDOYA ECHÁNIZ, I.: "Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa", *Kobie* (Bellas Artes), nº 7, 1990, pp. 5-24.