

# Modelos cortesanos para esculturas y pinturas neoclásicas en Álava

(Court models for Neo-classical sculptures and paintings in Álava)

Tabar Anitua, Fernando  
Univ. Complutense de Madrid  
Dpto. de Didáctica de las CC. Sociales, Geografía,  
Historia e Historia del Arte  
Rector Royo Villanova, s/n  
28040 Madrid

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 243-250]

---

*Para la filiación del neoclasicismo alavés, es interesante constatar que la copia e imitación de esculturas y pinturas contemporáneas de escuela madrileña llegadas al territorio, fue una de las vías de penetración del estilo. La calidad de esos modelos supuso además una mejora del nivel artístico local. Una de esas copias nos permite conocer una obra perdida de Vicente López. A finales del siglo XVIII se copiaron también en el nuevo estilo neoclásico, pinturas barrocas importadas en su momento.*

*Palabras Clave: Pintura y escultura neoclásicas. Álava. Pascual de Mena. Giraldo Vergaz. Vicente López.*

*Arabako neoklasizismoaren jatorriari begira, interesgarria gertatzen da lurralde horretara iritsitako garaiko Madrilgo eskolako eskultura eta margolanen kopia eta imitazioa, estilo hori bertan sartzeko bideetarikoa izan zela egiaztatzea. Eredu horien kalitateak tokiko maila artistikoa hobetzea ekarri zuten. Kopia horietako batek Vicente Lópezen obra galdu bat ezagutzea ahalbidetu digu. XVIII. mendearen amaieran, halaber, lehen inportaturiko pintura barrokoak kopiatu egin ziren estilo neoklasiko berrian.*

*Giltz-Hitzak: Pintura eta eskultura neoklasikoak. Araba. Pascual de Mena. Giraldo Vergaz. Vicente López.*

*En ce qui concerne la filiation du néoclassicisme alavais, il est intéressant de constater que la copie et l'imitation de sculptures et de peintures contemporaines d'école madrilène arrivées sur le territoire, fut l'une des voies de pénétration du style. La qualité de ces modèles représente, en plus, une amélioration du niveau artistique local. L'une de ces copies nous permet de connaître une oeuvre perdue de Vicente López. A la fin du XVIIIe siècle on copia également dans le nouveau style néoclassique, les peintures baroques importées à ce moment-là.*

*Mots Clés: Peinture et sculpture néoclassiques. Alava. Pascual de Mena. Giraldo Vergaz. Vicente López.*

La llegada del estilo neoclásico a tierras alavesas supuso una elevación notable del nivel cualitativo artístico, sobre todo en el campo de la escultura, cuyos talleres se encontraban inmersos en plena decadencia por aquellos momentos de la segunda mitad del siglo XVIII, marginados respecto de los grandes centros creativos de la época desde hacía mucho tiempo. Los nuevos influjos, en forma de rigores normativos, vienen de la corte madrileña y emanan concretamente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a donde a su vez habían llegado de Italia y de Francia, aunque las estancias españolas de Mengs, entre 1761-1769 y 1774-1776, habían preparado el terreno. El neoclasicismo alavés es así homologable con el de Madrid, donde radicaba la academia más próxima, en lo que la modestia de sus artistas, a tono con la pequeñez de nuestro territorio y su exigua población, podían permitir. No obstante, la influencia madrileña, como quiera que llegara, lo haría en segunda y más o menos difusa instancia, tras el magisterio directo de la Escuela de Dibujo vitoriana, nuestra pequeña academia local, fundada en 1774 por el Conde de Peñaflores, en el contexto de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Porque no parece haber constancia de que escultores y pintores alaveses se formaran en talleres de Madrid, ni aparecen matriculados en la Academia de San Fernando, a diferencia de algunos de nuestros arquitectos, y entre ellos el principal, Justo Antonio de Olaguibel, que lo estuvo entre 1779 y 1781, recibiendo las enseñanzas de Ventura Rodríguez y de Juan de Villanueva. Al margen del brillante panorama arquitectónico, este localismo se tradujo en la mediocridad de la escultura y la pintura neoclásicas en Álava, con una notable excepción que confirma la regla, el imaginero Mauricio de Valdivielso (1760-1822), miembro más destacado de una saga familiar, conocida como los Santeros de Payueta, por la localidad donde tuvieron primero su taller, antes de trasladarlo a Vitoria-Gasteiz<sup>1</sup>. Valdivielso ocupó el puesto de excelencia demandado por la preferencia tradicional de la escultura sobre la pintura en nuestras tierras, que en su defecto lo hubiera sido por maestros llegados de fuera, o por un número de obras importadas mayor del que hubo. ¿Cómo explicar el alto nivel artístico y sobre todo, la perfecta asimilación de las novedades del neoclasicismo escultórico, por un artista que no parece haber recibido más enseñanzas directas que las de su padre Gregorio, un imaginero modesto anclado en el rococó? Y sobre todo, si tenemos en cuenta que su formación y su vida laboral entera debieron discurrir básicamente entre la aldea de Payueta, donde permaneció hasta poco antes de 1802, y en lo sucesivo en la pequeña ciudad de siete mil habitantes que era la Vitoria-Gasteiz de su tiempo. No parecen suficientes para explicarlo la Escuela de Dibujo, ni el estudio de grabados que sin duda se usaron en su taller, como hace pensar, por ejemplo, el hecho de que el San Sebastián de la parroquia de

---

1. Sorprende que Mauricio y los Santeros de Payueta en general, carezcan todavía de la monografía reclamada por su importancia artística y lo muy extenso de su producción, que sigue gozando de gran popularidad. Las bases para su estudio están sentadas por el trabajo pionero de G. LÓPEZ DE GUEREÑU, Los santeros de Payueta, *Boletín de la Sociedad Sancho el Sabio*, XX, 1976, p. 329 y ss., y sobre todo por los ocho tomos del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, que ya van publicados.

Elorriaga copie el romano Augusto de Prima Porta y su canon policlético<sup>2</sup>, por poner un ejemplo. Por otra parte, en su estilo parece advertirse, no sólo un neoclasicismo genérico bien asimilado, con todo lo uniforme que es, sino una modalidad que me parece específicamente madrileña. En ocasión anterior y a propósito de alguna obra suya<sup>3</sup>, apunté la posibilidad de que, sin perjuicio de algún hipotético viaje a la corte que pudiera haber hecho, sin alejarse mucho de casa podía y debió encontrar modelos de esa procedencia en obras importadas o realizadas aquí por escultores venidos de allí, que no faltaban en su entorno más o menos próximo. Por su novedad y calidad, este tipo de obras no dejarían de impresionar a un joven artista ansioso por estar al día y superarse en su oficio, aspectos que Mauricio demuestra en las suyas propias. Recordemos al respecto los importantes conjuntos escultóricos de las iglesias parroquiales de San Nicolás y San Antón en Bilbao, hechos por Juan Pascual de Mena durante su estancia en la villa entre 1754 y 1756, además de otras obras atribuidas en la propia Álava<sup>4</sup>. Entre éstas, la Virgen del Rosario de la parroquia de Antezana de Foronda, documentada como hecha en Madrid, hacia 1763-1767<sup>5</sup>, que podría haber influido en la de Ullibarri Gamboa (107´5 x 58 x 40 cm) (Fig. 1), pagada a Mauricio de Valdivielso en la para él temprana fecha de 1782<sup>6</sup>.



Fig. 1 Virgen del Rosario de Ullibarri Gamboa. Mauricio de Valdivielso.

2. I. PESQUERA y F. TABAR, *Las artes en la Edad de la Razón*, Enciclopedia Álava en sus manos, IV, Vitoria-Gasteiz, 1983, p. 181; F. TABAR ANITUA, *Vitoria neoclásica*, Vitoria-Gasteiz, 1986, p. 14; Neoclásico, en VV. AA., *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, 2º vol., Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 494 y 495.

3. F. TABAR ANITUA, *Peñacerrada-Urizaharra, Arte e Historia en una villa alavesa / Artea eta Historia Arabako herri batean*, Vitoria-Gasteiz, 2000, p. 25.

4. J.E. DELMAS, La iglesia de San Nicolás de Bilbao, en *El cofre del bilbaíno*, Bilbao, 1965, p. 131 y ss. ; J. NICOLAU CASTRO, Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Antón de Bilbao, *Estudios Vizcaínos*, 9 - 10, 1974, p. 177 y ss. ; TABAR ANITUA, *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura / Araban inportatutako Barrokoa. Eskultura eta pintura*, Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 71- 73.

5. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado ...*, op. cit., pp. 172-175.

6. M.J. PORTILLA VITORIA, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, VIII. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava*, Vitoria-Gasteiz, 2001, p. 661.



Fig. 2 Virgen del Rosario del monasterio de Quejana. Atribuida a Luis Salvador Carmona.



Fig. 3 Inmaculada de Lagrán. Alfonso Giraldo Vergaz.

Especialmente parecidos son ambos Niños Jesús, en su desnudez, postura y característico mechón de cabello ladeado sobre la frente. También pudieron influirle esculturas tardo barrocas de Luis Salvador Carmona, como la Virgen del Rosario del monasterio de Quejana, traída de Madrid en 1740<sup>7</sup>, que tanto se parece a la de Ullívarri Gamboa en la disposición y plegados de túnica y manto (Fig. 2). Otra imagen que debió estudiar con atención nuestro escultor se encuentra en la parroquia de Lagrán, distante unos 15 kms. de su taller de Payueta. Se trata de la gran talla (172 x 84 x 50 cm) de la Inmaculada, “Esculpida en Madrid en 1784” (Fig. 3), donada por don Francisco Leandro de Viana, conde de Tapa, junto con una pintura de la Virgen de Guadalupe, firmada por Nicolás Enríquez en 1777, que trajo de México<sup>8</sup>. El donante encargó para ambas obras un magnífico retablo terminado en

7. M.J. PORTILLA VITORIA, *Quejana, solar de los Ayala*, Vitoria-Gasteiz, 1983, p. 61, fig. p. 56; *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, VI. Vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria-Gasteiz, 1988, pp. 779 y 780; F. TABAR ANITUA, Más obras de Luis y José Salvador Carmona, *Archivo Español de Arte*, 256, 1991, p. 449; *Barroco importado...*, op. cit., p. 71, fig. 6.

8. M.J. PORTILLA VITORIA y J. EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, II. Arciprestazgos de Treviño y Campezo*, Vitoria, 1968, p. 284.

1793, con cuatro grandes columnas corintias, según descripción y antigua fotografía, en cuyo remate se colocó el lienzo y que fue desgraciadamente desmantelado en 1970<sup>9</sup>. Al bajar la talla en esta ocasión de lamentable reforma general del templo, el cura párroco de entonces, descubrió la firma de su autor<sup>10</sup>, en forma de papelito pegado por detrás de la base nubosa, que dice: “Ejecutada por /Alfonso Bergaz /Año de ¿1784 ó 1787?”, con dudas acerca de la última cifra en la transcripción que hago. Considero que el recuerdo de esta imagen es palpable en representaciones marianas de Mauricio de Valdivielso, sobre todo en los rostros severos y en los plegados de paños de sus matroniles Asunciones y Dolorosas, de lo que debe ser un momento avanzado de su producción, pues las tempranas son más juveniles y amuñecadas. En cuanto a la composición y actitud general de la figura, en “contraposto” y elegantemente arqueada, se le parece otra Inmaculada de pequeño tamaño (88 x 35 x 20 cm) del estilo de Mauricio, “que se hizo y pintó en 1796”, en la parroquia de Mendixur<sup>11</sup> (Fig. 4). Habría que



Fig. 4 Inmaculada de Mendixur. Atribuida a Mauricio de Valdivielso.

---

9. Asusta comprobar la poca estima que se ha tenido y en parte se tiene todavía hoy por el estilo neoclásico, que nos ha privado de tantas excelentes obras de arte. Es de esperar que estas Cuartas Jornadas de Arte Vasco redunden en un mayor aprecio por el estilo y sobre todo por el mucho más amenazado neogótico, para evitar nuevas destrucciones por la causa lamentable de los prejuicios erróneos. La implantación del Neoclasicismo supuso también la pérdida de muchos retablos, churriguerescos sobre todo, que fueron reemplazados por otros del nuevo estilo, pero al menos nos quedaban éstos, siguiendo la dinámica de la renovación estilística. Cuando a su vez les ha tocado la hora de la desaparición, la alternativa no es otra que el vacío. Al respecto y a título de ejemplo, puede verse: J. M. SERRERA, Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco, *Archivo Hispalense*, 223, 1990, pp. 135 y ss.

10. F. VIANA PÉREZ, Vinculación de un indiano con su tierra, Álava: Francisco Leandro de Viana, Conde de Tepa, en VV. AA., *Álava y América*, Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 341 y 342; F. TABAR ANITUA, *Barroco importado...*, op. cit., p. 73, fig. 13, y *La Montaña Alavesa en la Historia del Arte / Arabako Mendialdea Artearen Historian*, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 97- 99, fig. 34; C. RODRÍGUEZ RICO, Obras inéditas del escultor Alfonso Giraldo Bergaz en Álava y Navarra, *Goya*, 277-278, 2000, pp. 255 y 256, fig. 9.

11. E. ENCISO VIANA, M. J. PORTILLA VITORIA y J. EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, IV. La Llanada Alavesa occidental*, Vitoria, 1975, p. 531, fig. 777.

añadir acerca de las esculturas de Valdivielso, en general, que sus policromías lisas, con escaso empleo del dorado, según la nueva moda neoclásica, son también del tipo de las de sus posibles modelos cortesanos.

También los pintores locales se inspiraron, cuando no, siguieron copiando con mayor o menor fidelidad, cuadros barrocos notables llegados antes a nuestro territorio desde otras escuelas lejanas, que debieron parecerles modelos excelentes, adaptándolos al nuevo estilo neoclásico por medio de una técnica lisa y un colorido claro. Es el caso del más destacado de ellos, José López de Torre (con obra documentada en Álava entre 1777 y 1828, gracias al Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria), que fue dorador y policromador de retablos e imágenes, colaborador habitual de Mauricio de Valdivielso, y ocasional pintor de caballete y fresquista. En 1791 reprodujo en dos ocasiones la Inmaculada de Carreño de Miranda, fechada en 1666, de la catedral de Vitoria-Gasteiz, cuando se encontraba en el oratorio de la enfermería del vitoriano convento de San Francisco. La mejor de ellas por encargo del Ayuntamiento de la ciudad, donde se conserva<sup>12</sup>, y la otra en el respaldo de la cajonería en la sacristía parroquial de Peñacerrada / Urizaharra, con una reducción en el número de los angelitos acompañantes<sup>13</sup>. En este último conjunto, López de Torre, representó también una Predicación de San Juan Bautista<sup>14</sup>, reproduciendo con variantes y trasladándola a un formato vertical, la composición atribuida a Luca Giordano de la parroquia de Argómaniz, hoy en el Museo Diocesano de Arte Sacro<sup>15</sup>.

López de Torre pintó otra Inmaculada de modelo diferente, que se encuentra en la sala capitular de la parroquia de Santa María de Viana, en Navarra<sup>16</sup>. Una réplica idéntica pero de menor tamaño (103 x 69´5 cm), enmarcada con una moldura lisa de la época, de roble dorado, no firmada e inédita hasta ahora, preside el despacho del Excmo. Sr. Obispo de Vitoria-Gasteiz, a quien agradezco las facilidades dadas para su estudio y reproducción (Fig. 5). Ambas pinturas copian una obra de Vicente López, que era

---

12. F. TABAR ANITUA, *Vitoria neoclásica*, op. cit., p. 21; Neoclásico, op. cit., pp. 502 y 501; J. A. GARCÍA DÍEZ, *La pintura en Álava*, Vitoria-Gasteiz, 1990, p. 43.

13. M.J. PORTILLA VITORIA y J. EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, *Catálogo Monumental...II*, op. cit., p. 173, fig. 195; F. TABAR ANITUA, *Peñacerrada-Urizaharra...*, op. cit., pp. 28-31.

14. *Ibidem*.

15. F. TABAR ANITUA, *Barroco importado...*, op. cit., pp. 322-325; Sección lienzo, en VV. AA., *Museo Diocesano de Arte Sacro / Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa*, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 190 y 191 y Pintura y escultura de los siglos XVI y XVII en Álava, en VV. AA., *Museos de Álava. Un patrimonio desconocido*, Madrid, 2000, pp. 41 y 42, fig. p. 88.

16. "...gran lienzo de la Inmaculada que, aunque inspirado en modelos barrocos, fue pintado en estilo neoclásico por un maestro de Vitoria a comienzos del siglo XIX (Lám 595), según reza la firma que ostenta: Torre pinx. t an. 1819. (M. C. GARCÍA GAINZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra II \*\**. Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga, Pamplona, 1983, p. 587; J. C. LABEAGA, *Viana monumental y artística*, Pamplona, 1984, p. 190, fig. 39. El hecho de que en la firma no figure el nombre de pila del artista, hace dudar sobre si se trata de José, o de Matías, su hijo y continuador en los quehaceres artísticos, que debe haber sido sobre todo un dorador, con mucha menos obra conocida.



Fig. 5 Inmaculada del obispado de Vitoria-Gasteiz. Atribuida a José López de Torre.



Fig. 6 Inmaculada atribuida a Vicente López. Fotografía del Servicio de Recuperación.

Pintor de Cámara de Carlos IV desde 1802, a través de un posible grabado no identificado hasta la fecha, o bien del original. Este se encuentra perdido en la actualidad y sólo es conocido por una fotografía de mala calidad de 1939, del Servicio de Recuperación de la Guerra Civil, que José Luis Díez fecha hacia 1814<sup>17</sup> y que reproducimos directamente del libro del autor (Fig. 6). La fuente debe ser este cuadro, y no otro de Vicente López del mismo tema, que es un boceto conservado en el Museo del Castillo de Peralada, en Gerona, porque en éste la figura de María, por lo demás casi igual, está rodeada por Dios Padre y ángeles mancebos<sup>18</sup>, en lugar del Espíritu Santo y los ángeles niños del anterior, el de Viana y el de Vitoria-Gasteiz. En cualquier caso, López de Torre ha acertado a reproducir con toda propiedad los peculiares plegados y dobleces de las telas de Vicente López, como lo hacen, por otra parte, algunos grabados de sus obras. También sus carnaciones pálidas y lisas, con una ligera y característica matización verdosa en sus sombreados, lo que permitiría suponer que la copia es de la pintura original y no de una reproducción. Se podría añadir al respecto, que el colorido todo de estas copias recuerda mucho al de las obras del maestro valenciano.

17. J.L. DÍEZ, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, 1999, 2º Vol., Ficha P-67, p. 28, Lám. 81.

18. *Ibidem*, Ficha P-64, p. 27, Lám. 81. De esta pintura hay un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional de Madrid (nº 3.878) (*IBIDEM*, op. cit., Ficha D-105, p. 314, Lám. 81).

En resumen, a través de algunos ejemplos puntuales de escultura y pintura, se puede apreciar la importancia que para la puesta al día y elevación del nivel artístico en el neoclasicismo alavés, tuvo la presencia en el territorio de obras de artistas destacados de centros de vanguardia del momento, como Madrid. Maestros de la tierra, modestos pero bien dotados, como Mauricio de Valdivielso y José López de Torre, encontraron en ellas modelos novedosos a seguir y perfecciones de orden técnico olvidadas hacía tiempo en los talleres locales.