

# El Monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)

(The Easter Monument of Santa María in Bermeo (Bizkaia))

Zorrozuza Santisteban, Julen

Eusko Ikaskuntza

M<sup>o</sup> Díaz de Haro, 11-1<sup>o</sup>

48013 Bilbao

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 257-272]

---

*El monumento pascual que, procedente de la iglesia de Santa María de Bermeo, custodia el Museo Diocesano de Arte Sacro/ Eleiz Museoa de Bilbao es el único ejemplo de este tipo de arquitecturas efímeras que, en Bizkaia y más o menos completo, ha llegado a nuestros días. Su análisis nos ha permitido un acercamiento riguroso a este tipo de realizaciones, a los autores de las mismas y contribuir a un mayor conocimiento de la pintura neoclásica desarrollada en nuestro territorio. Se ha intentado concretar la responsabilidad de esta obra y así se ha desechado la autoría del pintor Luis Paret y Alcázar a quien algunos estudiosos apuntaban dada la calidad de la arquitectura fingida bermeana.*

*Palabras Clave: Monumento de Semana Santa. Pintura Neoclásica. Bermeo.*

*Bermeoko Santa María elizatik datorren bazko monumentua, Bilboko Eleiz Museoaan kontserbatzen dena, Bizkaian gure egunotaraino gutxi-asko osorik iritsi den arkitektura iragankor mota horren adibide bakarra dugu. Horren azterketak halako obretarako hurbilketa zorrotza ahalbidetu digu eta gure lurraldean garaturiko pintura neoklasikoa hobeto ezagutzeko lagungarri gertatu da. Obra honen arduraduna zehaztu nahirik, alde batera utzi da Luis Paret y Alcázar margolariaren egiletasuna, zenbait adituk, Bermeoko itxurazko arkitektura horren kalitateari erreparaturik, horrengana jotzen bazuten ere.*

*Giltz-Hitzak: Aste Santuko monumentua. Pintura Neoklasikoa. Bermeo.*

*Le monument pascal qui, en provenance de l'église de Santa María de Bermeo, veille sur le Musée Diocésain d'Art Sacré/ Eleiz Museoa de Bilbao est l'unique exemplaire de ce type d'architectures éphémère qui soit arrivé, plus ou moins complet, jusqu'à notre époque, en Biscaye. Son analyse nous a permis une approche rigoureuse de ce type de réalisations, de leurs auteurs et de contribuer à une meilleure connaissance de la peinture néoclassique développée sur notre territoire. On a essayé de concrétiser la responsabilité de cette oeuvre et de cette façon on a rejeté la paternité du peintre Luis Paret y Alcázar signalé par quelques spécialistes étant donné la qualité de l'architecture trompeuse de Bermeo.*

*Mots Clés: Monument de Semaine Sainte. Peinture Néoclassique. Bermeo.*

El presente estudio tiene por objeto dar a conocer el único monumento de Jueves Santo que en Bizkaia y casi completo ha logrado perdurar hasta nuestros días. Nos estamos refiriendo al que, de estilo neoclásico y procedente de la iglesia de Santa María de Bermeo, se custodia en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao; su importancia radica no sólo en haberse conservado a pesar de haber transcurrido unos dos siglos desde su realización sino, y sobre todo, en la monumentalidad de dicho decorado pascual y en la notable calidad pictórica que el mismo atesora.

Aunque se conocen ejemplos de monumentos anteriores a la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), como el que existió en la hoy catedral de Santiago (Bilbao) y en cuya elaboración se documenta entre otros al destacado artífice Guiot de Beaugrant<sup>1</sup>, será a partir de aquél cuando aumente el número de este tipo de realizaciones por el impulso que dicho Concilio dio a la Eucaristía ante los ataques que, como otros dogmas, sufría por parte de los protestantes. Estas obras se unían así a otros elementos del exorno litúrgico, como los retablos, en la función de adoctrinamiento del fiel en los misterios de la religión católica. Con ellos, ya sean simples graderías que conducen al tabernáculo, lienzos de sarga que cubrían los altares a modo de telón o las ya más complicadas escenografías a partir de listones ensamblados y lienzos, como es el caso de Bermeo, se pretendía “recordar la institución del sacramento, se representa en síntesis la Pasión de Cristo y se simboliza de alguna forma el sepulcro mediante la urna colocada sobre el altar”<sup>2</sup>.

Antes de emprender el análisis de la perspectiva escenográfica bermeana es necesario hacer algún comentario sobre el origen y significado de este tipo de máquinas pascuales. El denominado monumento de Semana Santa se colocaba, y aún se hace así en algunas localidades, el Jueves Santo en el altar mayor o en alguno de los laterales de las iglesias, permaneciendo en dicha ubicación hasta el Domingo de Resurrección. En él, y como pieza central del mismo, se disponía un sagrario o urna cerrada con su llave al que, tras un ritual más o menos complejo, se trasladaba el Santísimo Sacramento consagrado en la misa de ese dicho día y en donde se guardaba hasta la celebración de la llamada Misa de Presantificados celebrada el Viernes Santo. Precisamente el acto de traslación de la Hostia consagrada al altar de reserva o monumento es uno de los pocos datos conocidos en relación con la obra que nos ocupa<sup>3</sup>.

---

1. A.F.B., Libro de cuentas de la fábrica de la iglesia mayor del Señor Santiago de la villa de Bilbao correspondiente a los años de 1533 a 1554, fs. 62 vº-64. En las de 1538 se descargan ciertos pagos al citado maestro por algunas tablas que dio para el monumento así como por unos pilarcillos y candeleros que hizo para el mismo.

2. ECHEVERRÍA GOÑI, PL.: “Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”, *Príncipe de Viana*, nº 190, 1990, p. 517. Este autor refiere el paralelismo simbólico existente entre la urna y el sepulcro ya expresado, como él mismo señala, por GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987, p. 142.

3. ASTUI ZARRAGA, A.: *Aste Santua Bermeon. 450 urteko tradizioa/Semana Santa en Bermeo. 450 años de tradición*, Bermeo, 2000, s.p. Indica que el monumento de la iglesia de

Estas arquitecturas de madera comparten algunas características con otras más conocidas, como son los catafalcos o túmulos erigidos para las honras fúnebres de algún miembro de la realeza y también, por citar otro ejemplo, para celebrar su entrada en alguna ciudad. Se relacionan con las mismas por su condición de provisionalidad, gusto por lo teatral y participación en su construcción muchas veces de los mismos destacados artífices. Todas ellas, religiosas o civiles, reflejan los gustos estéticos e ideológicos propios de cada momento histórico y las principales características de la arquitectura estable así como de los retablos a los que también pretenden imitar. La escultura y pintura que, como complemento iconográfico y decorativo, acompañan a los monumentos ilustra convenientemente y de igual forma los distintos períodos artísticos por los que atravesó su manufactura. Estas obras efímeras, por último, han llamado la atención de numerosos historiadores que han estudiado ejemplos fechados entre los siglos XVI y XIX, predominando sin duda los centrados en la época barroca pues es la etapa de mayor proliferación de tales estructuras<sup>4</sup>.

...

Santa María se ha venido instalando, y aún se coloca, en el altar del Sagrado Corazón (no sabemos si el que nos ocupa en este estudio se situaba en su día en el expresado lugar pues no refiere desde qué momento se viene disponiendo en tal ubicación) y señala también que hasta el mismo se llegaba en otros tiempos en una procesión interior después de la cual “el párroco, tras cerrar el Sagrario monumental, colgaba la llave del mismo del cuello del Alcalde, o en su defecto, de uno de sus tenientes”. La máxima autoridad civil la portaba hasta la celebración de los actos litúrgicos de la tarde del Viernes Santo, momento en que arrodillado ante el sagrario es recuperada por el cura de dicha iglesia. Por último, explica como esta costumbre se mantuvo hasta mediados de la década de los setenta del siglo pasado.

4. Citaremos aquí algunos de los estudios más difundidos, la mayoría de los cuales ha sido necesario consultar para la elaboración de este trabajo. Para los monumentos renacentistas son claves los artículos de MORTE GARCÍA, C.: “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)”, *Artígrama*, nº 3, 1986, pp. 195-214 y LLEÓ CAÑAL, V.: “El monumento de la catedral de Sevilla, durante el siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, LIX, nº 180, 1976, pp. 97-111. Las referencias aumentan en relación con las obras erigidas durante los siglos del Barroco en atención a lo señalado en el texto y así debemos destacar a ESTEBAN LORENTE, J.: “La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza”, *Seminario de Arte Aragonés*, 1977, pp. 175-180; BARRIO MOYA, J.L. y MARTÍN, F.A.: “Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio”, *Reales Sitios*, nº 70, 1981, pp. 11-16; BOSCH I BALLBONA, J. y DORICO, C.: “El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735”, *D’Art*, nº 17-18, 1992, pp. 253-260; ATERIDO FERNÁNDEZ, A.: “Una nueva obra de José de Churriguera: el Monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV, 1995, pp. 19-31 y MONTEROSO MONTERO, J.M.: “A Apoteose Eucarística/La Apoteosis Eucarística” en AA.VV., *Galicja Renace*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 233-255. Sobre los ejemplos de época neoclásica podemos citar el que Torcuato Cayón diseñó para la Catedral de Cádiz en 1780 (DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L.: *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, 1989, pp. 72-74) y los debidos a Ignacio Hann en Madrid y Toledo (NICOLAU CASTRO, J.: *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, pp. 129 y 133-135). Todos ellos nos hablan de la categoría de los artífices que intervinieron en su construcción pues, aparte de los ya citados, tenemos entre ellos a los arquitectos Sebastián Herrera Barnuevo y Pedro de la Torre o a los pintores Francisco Rizi o Juan Carreño Miranda. Obviamos citar todas aquellas obras que tienen por objeto el análisis de los monumentos no religiosos remitiendo para su consulta al estudio y bibliografía proporcionada por SOTO CABA, V.: “El Barroco efímero”, *Cuadernos de Arte Español*, nº 75, 1992.

Sin embargo entre los historiadores del arte vasco el fenómeno que estamos considerando no ha merecido, salvo honrosas excepciones<sup>5</sup>, el interés que debiera entre otros factores porque no se han conservado este tipo de arquitecturas pascuales dada su precariedad constructiva y las nuevas disposiciones litúrgicas emanadas por el Concilio Vaticano II. Sólo el diseño elaborado, en 1780, por Luis Paret y Alcázar para el monumento de Semana Santa de la ya mencionada catedral de Santiago de Bilbao, ha concitado interés por la entidad de su autor<sup>6</sup>. Todo ello hace que la obra bermeana se revalorice aún más si cabe pues si bien conocemos en Bizkaia la existencia de realizaciones anteriores, contemporáneas y posteriores a la misma nada se ha conservado de ellas. Al no contar en general, a falta de ulteriores estudios, con las principales fuentes de información para el conocimiento de estas “máquinas” (como las trazas y contratos de obra o su descripción a través de fotografías o textos) sólo disponemos de someras referencias documentales provenientes en su mayoría de los Libros de Fábrica de las parroquias en los que se recogía los pagos de su elaboración y mantenimiento anual. Por ello, será conveniente rescatar aquí algunos datos de utilidad extraídos de la lectura de los mencionados libros, como los nombres de los artistas que los trabajaron o las iconografías, siempre de carácter pasional, que solían portar.

Ya hemos citado para el siglo XVI al polifacético artista de origen lorenés Guiot de Beaugrant y con posterioridad serán también los artífices más reconocidos del panorama artístico vizcaíno los que se hagan cargo de la ejecución de este tipo de estructuras. Durante el Barroco destaca la saga dinástica de los Bustrín o Brustín, proveniente de Flandes, a varios de cuyos miembros encontramos ocupados en estas tareas desde principios del siglo XVII; destacan el arquitecto Juan de Bustrín que participa en la construcción del de la iglesia de San Antón (Bilbao), junto a su suegro el pintor Francisco de Mendieta, en torno a 1612 y en el de Galdakao, en donde hace el monumento y su sagrario dorados por su hijo Francisco, hacia 1653-16547. Al mayordomo de esta última otro miembro del clan Ildefonso de Bustrín recla-

---

5. Vid nota 2. Mientras que sólo dos autores se han acercado al tema desde el punto de vista de la celebración de actos solemnes relacionados con personajes reales: CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “Fiesta pública y arte barroco vitoriano. El recibimiento de la princesa Beaujolais en 1723”, *Kultura*, 2ª época, nº 3, 1991, pp. 13-18 y BARRIO LOZA, J.A.: “El túmulo de Felipe IV y la rebeldía del arquitecto Juan de Boliáldea”, *Estudios de Deusto*, vol. 42/1, 1994, pp. 29-36.

6. La referida obra la da a conocer GUIARD, T.: *Historia de la Noble Villa de Bilbao*, III, 1905, p. 479 (nota), lo han descrito con detalle, entre otros, tanto SANTANA EZQUERRA, A.: “Luis Paret, también tracista” en AA.VV., *Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*, Catálogo de la exposición, Vitoria, 1991, pp. 119-120 y GONZÁLEZ DE DURANA, J.: “Monumento de Semana Santa” en AA.VV., *Luis Paret...*, Op. Cit., 1991, pp. 370-373, y sobre todo destaca la descripción de alguien que lo conoció y sintió profundamente su desaparición que no es otro que LECANDA, J.J.: “Cosas del Bilbao viejo”, *El Nervión*, 23/3/1910, p. 1. Una buena reproducción del mismo la encontramos en GONZÁLEZ DE DURANA, J.: Op. Cit., p. 370.

7. BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*, III, Bilbao, 1985, p. 80. Lo referido a San Antón y A.H.E.V., Andra Mari de Galdakao, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1587-1709), f. 235 y ss. El propio Francisco de Bustrín pinta tres lienzos para el santo monumento de la iglesia de Mañaria por los que cobró 200 reales en las cuentas de 1649 (A.H.E.V., Santa María de la Asunción, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1545-1721), f. 179 v<sup>o</sup>).

ma en 1707 parte de lo que le restaba por cobrar de la factura de dos lienzos (Paso de los Azotes y Cruz a Cuestas) y dos alfombras para el adorno del monumento de la expresada iglesia<sup>8</sup>. Otros nombres a considerar durante los siglos XVII y XVIII son los de los arquitectos vizcaínos Juan de Bolialdea, Domingo de Ascorbebeñía y Esteban de Vizcarra, los cántabros Francisco Martínez de Arce y Pedro de la Biesca, ambos del valle de Liendo, además de los pintores-doradores, dedicados sobre todo a la policromía de los retablos pero capacitados también para la elaboración de otros tipos de pintura, como Jerónimo de Ganuza, Andrés de Samarripa, el francés Juan Brochi, Ramón de Villalón o el vitoriano Manuel Rico que cobra en 1783 lo trabajado en el monumento de la Purísima Concepción de Elorrio<sup>9</sup>.

Ya dentro del período neoclásico, en el que este género parece decaer un tanto a tenor de las noticias conservadas, vemos como Juan Bautista de Belaunzarán, uno de los principales arquitectos de dicho estilo en el País Vasco, comienza a cobrar a partir de 1806 el de la parroquial de Ondarroa que había ajustado en 15.000 reales; en Durango es Juan Esteban de Barrenechea quien, por orden del Ayuntamiento, realiza en 1820 el también desaparecido de la iglesia de Santa Ana y el pintor orduñés Ignacio de Aldama, bajo la dirección de Nicomedes de Mendibil, ejecuta los lienzos del de Santa María de Orduña entre 1854-1855<sup>10</sup>. Incluso en el siglo XX se siguen realizando estos decorados litúrgicos y así en 1910 el arquitecto Ricardo Bastida levanta el del Colegio de Sordomudos y Clérigos de Deusto<sup>11</sup>. Dadas las peculiaridades de los Libros de Fábrica, muchas veces

---

8. A.F.B., Corregimiento, Leg. 3539/001.

9. BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*, III, Bilbao, 1985, pp. 97-99. Ofrece los datos sobre Bolialdea y Martínez de Arce en su participación en la obra del monumento de Santiago (Bilbao) en 1663-1664; A.H.E.V., Santa María de Uribarri (Durango), L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1650-1711), f. 327. Ascorbebeñía cobra en 1689 la hechura de 6 columnas salomónicas para el monumento; Juan Brochi recibe 50 reales en 1740 por dos lienzos que pintó con igual destino y Esteban de Vizcarra otros 100, en 1747, por “el armazón que había de trabajar a su idea” para el monumento de la misma iglesia. Sin embargo a partir de 1761 se ejecuta un nuevo “Monumento de Prespectiva” que se decora con pinturas del pintor bilbaíno Ramón de Villalón (Ibidem, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1740-1827), s.f y f. 116 y ss.); El arquitecto Pedro de la Biesca se compromete en 1717 a fabricar el de la iglesia de San Juan de Molinar (Gordexola), junto al retablo de la Cofradía de la Vera Cruz (Ibidem, Papeles Varios, A-228, n<sup>o</sup> 53); Por su parte el pintor Ganuza trabaja en las pinturas del de San Andrés de Etxebarria cobrando su labor en 1610 (Ibidem, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1576-1659, f. 82 v<sup>o</sup>.); Samarripa lo hace durante cuatro meses, c. 1714-1715, en el de Deusto (Bilbao) y el de Lezama para el que realiza dos cuadros (La Cena y El Sepulcro) lo cobra en 1744 (Ibidem, San Pedro de Deusto (1702-1818, fs. 41 v<sup>o</sup>-42) y Santa María de Lezama, L<sup>o</sup> de Obras ( 1733-1744), p. 173). Por último el miembro de otra saga dinástica de pintores, Manuel Rico, cobra 2.200 reales por la obra del monumento de la iglesia de Elorrio, siguiendo las condiciones dispuestas por el pintor Luis de Foncueva (Ibidem, Purísima Concepción de Elorrio, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1777-1842), fs. 52-52 v<sup>o</sup>.).

10. A.H.E.V., Santa María de Ondarroa, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1800-1843), f. 14 e Ibidem, Santa Ana de Durango, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1793-1850), fs. 223 y 232, y Santa María de Orduña (1817-1921), s.f.

11. ANÓNIMO, “Nuevos Monumentos”, *El Nervión*, 23/3/1910, p. 1. La descripción del mismo nos hace pensar en una estructura muy sencilla: “una triple escalinata, dos laterales y una central, adornadas con diminutas tallas y molduras doradas”. Rematando la gradería central iba una urna tallada sobre la que se disponía una cruz.

simples asientos de cuentas, no conocemos en general la composición de las precitadas obras por ello adquiere mayor importancia el programa iconográfico que, con gran detalle y recogiendo diversas escenas de la Pasión de Cristo, es ideado por el pintor, vecino de Elgoibar (Gipuzkoa), Francisco de Arana para el “monumento de lienzo” que se compromete a hacer en 1735 por 2.000 reales para la iglesia de San Miguel de Ispaster<sup>12</sup>.

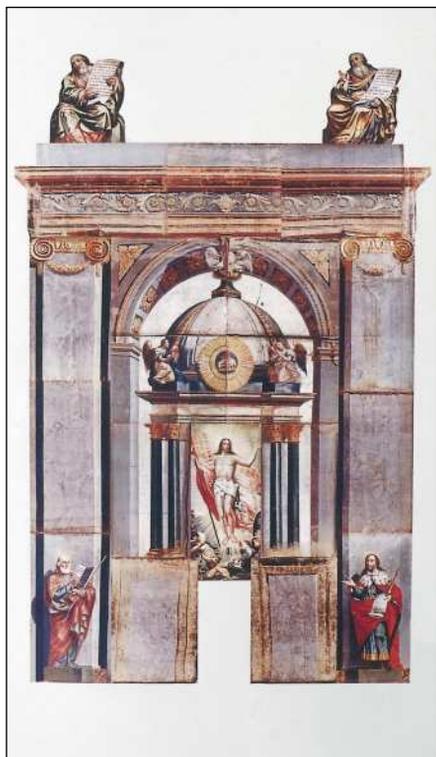
Las dificultades documentales citadas más arriba son aún mayores en el caso del **monumento de Jueves Santo de Santa María de Bermeo** del que lo desconocemos todo salvo su existencia material y la referida procedencia desde donde ingreso en el Museo Diocesano de Arte Sacro, en su primera sede de Derio, el 6 de marzo de 1987. A pesar de haber investigado en diferentes archivos, Eclesiástico de Bizkaia y Municipal de Bermeo, y leído diferentes monografías y artículos sobre la villa marinera nada hemos encontrado en relación con esta obra a la que su indudable calidad y, quizás, la “leyenda” de que detrás de su realización se encontraría Luis Paret ha hecho perdurar en el tiempo. Incluso plantea problemas la ubicación original de esta obra pues aunque se supone que ésta fue la desaparecida iglesia de Santa María de la Atalaya no hay que olvidar que por las fechas en que se ejecutaría esta tramoya, en torno al primer tercio del siglo XIX, la fábrica del templo se encontraba en ruinas. Cabe pensar, por tanto, que durante mucho tiempo y mientras se erigía, a lo largo de casi todo el mencionado siglo, el nuevo templo de Santa María en su actual localización, frente al Ayuntamiento de Bermeo<sup>13</sup>, el monumento fuese utilizado en otra iglesia bermeana, la de Santa Eufemia, que, como sabemos “heredó” de la de la Atalaya los ornamentos eclesiásticos y los cultos litúrgicos mientras duraron las referidas obras.

Sea como fuere, al monumento que nos ocupa, de momento y mientras no se proceda a su total restauración y ensambladura, sólo es posible conocerlo a través de un montaje fotográfico (lám. 1). Este trampantojo se divide en dos zonas; una primera, a modo de portal o bastidor de boca, es un gran lienzo desmontable de aproximadamente 8 metros de altura por 6 de anchura que intenta imitar la estructura de un retablo por medio de 17 lienzos y que da paso al segundo plano en el que bajo un cortinaje a modo de dosel, compuesto por tres nuevas telas, se disponen dos cuadros que marcan el comienzo (Última Cena) y la culminación (Resurrección) del ciclo de la Pasión de Cristo. En medio de

---

12. A.F.B., P.N.M.B., Nicolás de Zatica (1734-1735), s.f. Son siete los “pasos” que se compromete a pintar delante del retablo mayor: en el lado del Evangelio, y de abajo a arriba, irían los de la Cena del Señor, Ecce Homo y La Cruz a Cuestas; en el de la Epístola, y en el mismo orden, los del Prendimiento, Flagelación y “Burlas que al Señor le hazian”. En el remate debía colocar un Calvario con Nuestra Señora, San Juan y la Magdalena. El pago, junto a los demás gastos de la obra, se recoge en A.H.E.V., San Miguel de Ispaster, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1710-1756), s.f. Concretamente en las Cuentas de 1735-1736.

13. El estudio más completo acerca de la nueva iglesia es el debido a CASQUERO, M.: *La iglesia de Santa María de Bermeo*, Departamento de Historia del Arte (Universidad de Deusto), 1983 y permanece inédito. Para acercarnos al complejo proceso constructivo de dicho templo sobre planos de Silvestre Pérez se puede consultar a BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*, III, Bilbao, 1985, pp. 33-44.



Lám. 1. Trampantojo complejo que se divide en dos zonas. Los lienzos están a la espera de su proceso de restauración.

ambos planos iría situada el arca del monumento custodiada por soldados de los que actualmente perviven dos. Finalmente contamos con las figuras exentas de dos profetas, Isaías y Jeremías, y un tondo con la representación alegórica de la Verdad. En total son 28 los fragmentos, telas pintadas sobre bastidores de madera y realizadas al temple sobre tafetán que no reciben ningún tipo de preparación previa y sobre las que el pintor trabaja directamente con una pincelada rápida y suelta. Los lienzos del bastidor de boca presentan dos tipos de medidas, 214x111 cm. y 146x193 cm. y la mayoría se encuentran enrollados y sin bastidor en espera del anteriormente mencionado proceso de restauración que ya está afectando a alguno de los componentes de la obra como el lienzo de la Santa Cena. Sólo uno de los referidos soldados, el medallón de la Verdad y una de las piezas que componen el sagrario se exponen al público en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao.

La parte frontal o de ilusión arquitectónica del monumento finge mediante diversos elementos netamente clasicistas un arco de triunfo, a la manera de las fachadas y retablos neoclásicos contemporáneos<sup>14</sup>. Acoge en su interior, bajo un arco de medio punto en esviaje, un imponente templete-expositor muy en consonancia con la exaltación eucarística que se pretende proclamar. En los extremos del conjunto, flanqueándolo, se disponen dos pilastras de orden gigante y capitel jónico que sustentan un entablamento en el que el friso aparece recorrido por roleos vegetales encadenados y cuya cornisa simula sobresalir del plano. Es una arquitectura limpia, desprovista

14. Con algunas variantes su esquema aparece reproducido en numerosos retablos neoclásicos como pueden ser los altares laterales vizcaínos de Akorda, Berriatua, La Antigua de Orduña o Udiarra. Por citar algunas fachadas que, sin salir de Euskal Herria, lo recuerdan igualmente tenemos la del Convento de la Magdalena de Vitoria, obra de Justo Antonio de Olaguibel en 1783, la portada de la iglesia de Arroniz (Navarra) por Pedro Antonio Nolasco (1804-1814) o la zona central del pórtico de la iglesia de la Asunción de Zumárraga de 1826 (Cf. AA.VV.: *Arquitectura neoclásica en el País Vasco/Arkitectura neoklasikoa Euskal Herrian*, Catálogo de la exposición, Bilbao, 1990, pp. 327, 342 y 344.).

ya de cualquier rasgo barroco y, en consonancia con el neoclasicismo, de escasa ornamentación limitándose ésta a la indicada para el friso y a la presente en los capiteles de cuyas volutas cuelgan festones de flores mientras el equino va decorado con ovas, puntas de flecha y cuentas. Estas últimas también aparecen en la rosca del arco que cubre al mencionado expositor empleándose además florones en la decoración de los casetones de su intradós y en las enjutas.

El tabernáculo va colocado sobre dos lienzos que simulan ser altos netos cajeados y se compone de dos pares de columnas de fuste liso y capitel corintio, con sus correspondientes trozos de entablamento adelantados, entre las que se sitúa la entrada a la segunda zona o plano del monumento referida más arriba. El friso carece de decoración y sólo en la cornisa es posible apreciar la aparición de dentellones y piñas colgantes. Finalmente la parte superior de este enorme expositor, pues ocupa más de dos tercios del monumento, se cubre por medio de una media naranja gallonada que presenta sobre sus gajos guirnaldas de laurel colgantes.

En la pintura de este primer plano, y de nuevo siguiendo los criterios o gustos estéticos del neoclasicismo, predominan los colores fríos sobre todo los tonos malvas que imitan mármoles o jaspes veteados como igualmente lo hacen los fustes, en esta ocasión pintados en negro, de las columnas del sagrario. El dorado queda relegado a la mayoría de los elementos ornamentales reseñados empleándose también en las basas y los capiteles del templete-expositor. Se utiliza pues una reducida gama cromática que sin duda también busca destacar, por contraste, los ropajes más coloristas de las "figuras vivas" como los profetas que ven así aumentada su dignidad o significación.

Al emprender el estudio del programa iconográfico presente en la perspectiva escenográfica de Bermeo veremos más claramente como a través de él se pretende fundamentalmente exaltar el misterio eucarístico, mediante la inclusión de una serie de figuras y escenas que recuerdan la instauración de este dogma y, la potenciación de otros asuntos relacionados con el referido misterio, como la Pasión de Cristo o el origen del nuevo sacerdocio. Comenzando por las imágenes que aparecen en el tabernáculo observamos que, sobre la cornisa del mismo, se ven dos ángeles adoradores que centran, mirándolo, un clípeo radiante con la figura del *Agnus Dei* o Cordero Místico que aparece acostado sobre el Libro de los Siete Sellos y portando una cruz con el estandarte o lábaro de la Resurrección. Es un símbolo del sacrificio de Cristo por la Humanidad que se repite en el remate de la cúpula de este mismo sagrario por medio de la representación de un *Pelícano* que, en su nido, procede a desgarrarse su propio pecho para alimentar con la sangre que brota del mismo a sus crías. Es un elemento igualmente muy socorrido, por su significación eucarística, para decorar las puertas de los sagrarios de numerosos retablos y tiene su origen en la leyenda narrada más arriba que se inspiró en las peculiaridades anatómicas de la referida ave acuática (mandíbula inferior a modo de bolsa en donde guarda sus presas).

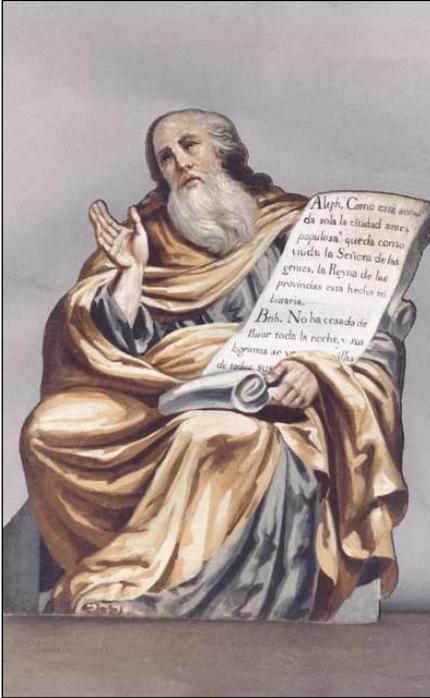
A ambos lados del tabernáculo y a los pies de las pilastras que escoltan la obra se encuentran las figuras de dos Profetas, Moisés y David, como prefiguraciones de Cristo y del nuevo sacerdocio. Ambos, de tamaño natural, aparecen de pie sobre sus respectivos pedestales, dirigiendo su mirada hacía el espectador y haciendo “pendant”. La figura de Moisés, en el lado del Evangelio, está representada por medio de un anciano todavía vigoroso de cuya cabeza parten rayos de luz, con largos cabellos y barba blanca, descalzo y vestido con túnica azulada y manto rojizo que recoge con una de sus manos. Porta las tablas la Ley (los Diez Mandamientos) a las que señala con el dedo índice de su mano derecha mientras que con la izquierda sujeta la caña-cetro. Su figura se ha relacionado también directamente con la Eucaristía<sup>15</sup>. En el otro lado, en el de la Epístola, vemos al rey David (lám. 2) realizando un ligero contraposto y con la mano izquierda señalando al sagrario-expositor. Es representado como una persona todavía joven, de luengos cabellos y barba corta, y vestido contra las leyes que marcan el decoro pues aparece con una indumentaria que no corresponde a la de un rey de la época histórica en que vivió. Así vemos que se cubre con túnica verde con cenefas doradas, ceñida a su cuerpo mediante un lazo de este último color, mientras sobre sus hombros dispone de un largo manto rojo cubierto por una piel de armiño que cierra con una joya de oro a modo de broche. También presenta un haz de rayos que parten de su cabeza y como rey que fue tiene además un cetro y su atributo específico, un arpa, que vemos semiculta por el manto que llega hasta el suelo. Como Isaías y Jeremías despliega una filacteria con texto alusivo a sus respectivos escritos; la de David como creador que se pensó que era de los Salmos reproduce, en caracteres hebreos, parte del Salmo 21 (“Canto de gracias por las victorias del rey”).



Lám. 2. El rey David realizando un ligero contrapunto y con la mano izquierda señalando al sagrario-expositor.

Así vemos que se cubre con túnica verde con cenefas doradas, ceñida a su cuerpo mediante un lazo de este último color, mientras sobre sus hombros dispone de un largo manto rojo cubierto por una piel de armiño que cierra con una joya de oro a modo de broche. También presenta un haz de rayos que parten de su cabeza y como rey que fue tiene además un cetro y su atributo específico, un arpa, que vemos semiculta por el manto que llega hasta el suelo. Como Isaías y Jeremías despliega una filacteria con texto alusivo a sus respectivos escritos; la de David como creador que se pensó que era de los Salmos reproduce, en caracteres hebreos, parte del Salmo 21 (“Canto de gracias por las victorias del rey”).

15. LLEÓ CAÑAL, V., Op. Cit., p. 102, nota 15 (cf. San Efrén, *Himnos de la Instauración de la Iglesia*, 2).



Lám. 3. Jeremías mantiene su filacteria; el texto que porta recoge parte del inicio de sus Lamentaciones.

La continuidad entre la Vieja Ley (Antiguo Testamento) y la Nueva (Nuevo Testamento) y la aparición del nuevo sacerdocio representado por Jesucristo queda remarcada por la presencia de dos nuevos profetas, Isaías y Jeremías, cuyas figuras recortadas sobre soportes de madera hipotéticamente podrían estar situados en el remate del primer bastidor centrandó el tondo de la Verdad del que luego hablaremos. Ambos, de peor factura que los anteriores, aparecen representados de forma similar: dos ancianos de barba blanca que, sentados en siales y mirando en la misma dirección, portan manto y larga túnica de colores más apagados que los vistos para sus compañeros, mientras sujetan sendas filacterias con parte de sus escritos proféticos. *Isaías* agarró su emblema con la mano izquierda y lo señala con la diestra pudiéndose leer en el mismo y de forma sintética parte del capítulo 53 de una de sus Profecías.

*Jeremías* (lám. 3), por su parte, va descalzo, mantiene su filacteria en el regazo y eleva hacia lo alto, como hace con su mirada, la mano derecha; el texto que porta recoge parte del inicio de sus Lamentaciones<sup>16</sup>.

También aparece sentada en una disposición que recuerda, entre otras, a la Sibila Pérsica de la Capilla Sixtina de Miguel Angel, la representación de la *Verdad* o Verdadera religión cristiana, alegoría efigiada a través de la figura de una joven mujer de mejillas sonrosadas y sonriente a la que un foco de luz (Dios) proveniente de lo alto parece iluminar. Se cubre con una túnica blanca y un amplio manto que, manteniendo aún algún rastro del color azul que debió tener originalmente, recoge sobre su antebrazo izquierdo. Su

---

16. El texto de Isaías dice lo siguiente: "Fue cubierto de heridas por/nuestros pecados, quiso pade/cer toda la pena que mere/cian nuestras culpas, y si he/mos sido curados, se lo de/bemos a su sangre derramada/por nosotros: si fue in.../ fue por que quiso s.../Sera llevado a la muerte/como oveja que van a dego/... guardara un profundo/... jante a un cordero..." mientras que en el de Jeremías podemos leer los dos primeros versículos sobre la Jerusalén desolada: "Aleph ¡Como está sen.../da sola la ciudad antes/populosa! Queda como/viuda la Señora de las/gentes, la Reyna de las/provincias está hecha trí/butaria./Beth. No ha cesado de/llorar toda la noche y sus/lagrimas se ve.../...jillas/ de todos sus..."

cabeza aparece oculta mediante un velo que se anuda a la altura del cuello y le tapa la frente. Como atributos específicos porta en su derecha la cruz y con la pierna y mano contrarias sostiene un libro abierto que está leyendo y que tiene escrita en su lomo la palabra Verdad, aludiendo con ello a las Santas Escrituras. Como hemos indicado más arriba podría ir situada sobre el primer bastidor al modo en que suele aparecer los medallones en los coronamientos de numerosos retablos neoclásicos.

De la urna o pieza central de este monumento no tenemos ningún tipo de conocimiento salvo la existencia de una pareja de soldados que se encargarían de su custodia a la manera que en otras localidades se hacía mediante personas vestidas de tales o representaciones escultóricas como la figura existente, hoy fuera de uso, en la parroquia de Santa Marina de Otxandio. Los *soldados* de Bermeo, de tamaño natural y también recortados sobre madera, aparecen de pie sujetando una lanza en la mano izquierda y con el brazo derecho dispuesto en jarras sobre la coraza. Portan amplio mostacho que en su recorrido se une a las patillas y al tiempo que uno mira hacia la izquierda el otro adopta una posición frontal (lám. 4). Al igual que sucede con la imagen del rey David, son efigiados con uniformes no correspondientes a los soldados romanos que en su tiempo vigilaron el sepulcro del Señor. Se visten, a modo de guardia de honor, con ropajes propios de la Época Moderna y llevan medias calzas y zapatos. Sobre la coraza portan una tela multicolor a modo de banda, se anudan un pañuelo al cuello y portan casco con penacho tricolor.

Tras la urna o tabernáculo con la Hostia consagrada tendríamos el segundo plano del monumento de Jueves Santo en el que bajo un cortinaje compuesto por tres piezas, central o superior y laterales, de plegados ampulosos, cordones y borlas dorados, se dispondrían según los días diversos lienzos pasionales de los que se conservan los referidos a la Santa Cena y a la Resurrección de Cristo. Ambos están claramente inspirados en grabados manieristas que en el caso de la Resurrección recuerdan, entre otros, a los de Hieronimus Cocx y Cornelis Cort y son sin duda, junto a la estructura arquitectónica fingida, las piezas señeras de este conjunto. El tema de la *Última Cena* para algunos autores está más relacionado con la Eucaristía que con la Pasión a la



Lám. 4. Uno de los dos soldados de Bermeo, adoptando una posición frontal.

que en su opinión prefigura<sup>17</sup>, y de este modo aparece representado aquí el momento de la instauración de la misma mediante la bendición del vino y el pan por parte de Cristo. Su análisis es difícil de realizar debido al hecho de que aún no se haya restaurado totalmente; sin embargo, si podemos señalar algunas características del mismo como su composición netamente clásica, con algunos detalles barrocos, centrada por completo en la figura del Señor.

La escena (lám. 5) transcurre en el interior de un cenáculo ricamente engalanado con cortinajes y en un primer plano con la jarra, palangana y paño que aluden al Lavatorio de Pies celebrado con anterioridad. Jesús está situado en el centro de la mesa y tiene a los apóstoles apelotonados (por necesidades del espacio) y repartidos simétricamente a su alrededor. Su figura destaca también del resto de personajes por el aura de



Lám. 5. La escena de la Santa Cena transcurre en el interior de un cenáculo ricamente engalanado.

---

17. MARTÍNEZ MEDINA, F.J.: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (estudio iconológico)*, Granada, 1989, p. 35.

santidad que corona su cabeza, el color rojizo de su manto y porque todos los elementos conducen nuestra atención hacia él: las miradas de sus discípulos, el cáliz y el cuchillo que sobresale del mantel o la colocación de las piernas de los apóstoles que ocupan los extremos inferiores de la composición que es reforzada por sus manos que disponen sobre la mesa y por el codo del apóstol de la derecha. Éste que vuelve su cabeza hacia el espectador no es otro que Judas quien porta en su mano izquierda la bolsa con las monedas cobradas por su traición. Otro apóstol que se puede reconocer fácilmente es San Juan Evangelista, el discípulo preferido de Cristo, que como en otras representaciones del mismo tema (cabe recordar aquí la de Juan de Juanes) cruza las manos sobre el pecho y mira arrobado a su maestro mientras éste procede, dirigiendo su mirada hacia lo alto, a bendecir el pan. El resto de participantes en la Santa Cena también aparece diferenciado aunque en el rostro de algunos de ellos apreciamos una cierta estereotipación de sus facciones. Todos ellos se presentan, salvo San Juan, con barba no muy poblada y la frente poderosamente despejada. Destaca, como en el resto de personajes efigiados en el monumento, la sabia utilización de las sombras y los colores planos de sus indumentarias.

Por último el lienzo de la *Resurrección* (lám. 6) reproduce el conocido momento, y dogma del fe cristiana, narrado por San Mateo en el que Jesucristo sale del sepulcro en que fue depositado tras su muerte en el Calvario. Está amaneciendo (vemos en el fondo como sale el sol) y el Señor aparece levitando, entre una aureola de rayos que deslumbra a los soldados que estaban vigilando la tumba, y portando en su mano izquierda la bandera roja, larga y con una cruz, símbolo de la victoria del cristiano sobre la muerte. Este estandarte ondea en el viento en la misma dirección que el ampuloso sudario de Cristo que se recoge sobre su antebrazo izquierdo. Con la mano derecha el Señor realiza el signo de la bendición mostrándonos además uno de los agujeros de los clavos que le sujetaron a la cruz que en esta figura son cuatro. Porta un breve



Lám. 6. La escena de la Resurrección reproduce el momento, narrado por San Mateo en el que Jesucristo sale del sepulcro en que fue depositado tras su muerte en el Calvario.

pañó de pureza blanco que se anuda en su costado derecho y la marca de la lanzada en el pecho del mismo lado. Otras características son el escuto y rudo estudio anatómico que presenta su figura desnuda y el haz de largos rayos que parten de su cabeza; su rostro levemente girado reproduce los rasgos visibles en el tema de la Última Cena con la frente despejada, mejillas sonrosadas, barba corta y largos cabellos rubios. Los cuatro soldados, vestidos a la usanza de los militares romanos pero con algunos complementos más modernos (penachos, alabarda), sorprendidos por la aparición adoptan distintas actitudes y así mientras uno se protege con su escudo, otro se tapa la cara y de espaldas al Señor emprende la huida, un tercero observa esta acción y el cuarto yace todavía en el suelo. Es una pintura en la que predominan los tonos apagados, verdes y amarillos, reservándose de nuevo el colorido más vivo para la figura central de la composición.

Queda por establecer quién pudo ser el autor de esta magnífica arquitectura pascual que ha sido citada por algunos autores en estudios más amplios debido tanto a su misma existencia como a su calidad<sup>18</sup>. En este sentido hay que señalar que algunos autores han apuntado a la posible intervención del pintor y académico Luis Paret y Alcázar en el diseño del monumento bermeano. La estancia del pintor en el Señorío de Bizkaia (1779-1788) a raíz de su extrañamiento en Bilbao es suficientemente conocida, como lo es la fama alcanzada aquí por el mismo en las diversas facetas artísticas en las que intervino como tracista, tasador de obras de arte o pintor<sup>19</sup>; todo esto junto a su estancia en Bermeo en 1783 pintando la conocida *Vista de Bermeo* (dentro de la serie que sobre puertos del Cantábrico le fue encargada por el rey Carlos III) apoyaría la opinión sugerida.

Sin embargo, el abanico de los posibles tracistas de este proyecto es amplísimo si tenemos en cuenta la gran difusión y repetición, a lo largo del último tercio del siglo XVIII y gran parte del XIX sobre todo por artistas relacionados con la Academia de San Fernando, de los esquemas arquitectónicos aquí ficticiamente empleados; entre estos, por citar sólo algunos de los que se relacionan con la obra de la nueva fábrica de Santa María, están

---

18. Vid nota 2, p. 519 y SANTANA EZQUERRA, A.: Op. Cit., p. 120.

19. Dado el elevado número de estudiosos que han indicado dicha estancia citaremos aquí algunos de los más destacados: DELGADO, O.: *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957; LABEAGA MENDIOLA, J.C.: "Algunas noticias sobre la estancia del pintor Luis Paret y Alcázar en Bilbao" en AA.VV., *IX Congreso de Estudios Vascos*, Bilbao, 1983, pp. 449-451; Ibídem, *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, 1990; AA.VV., *Luis Paret...*, Op. Cit., 1991 y por citar uno más MORALES Y MARÍN, J.L.: *Luis Paret. Vida y obra*, Zaragoza, 1997. Varios de ellos señalan asimismo su intervención en el diseño de diversos monumentos de Semana Santa que, aparte del de Bilbao comentado más arriba, serían los destinados a la Catedral de San Juan de Puerto Rico (1778) y los navarros de Aras, Bargota y Viana en 1795 de los que únicamente se conservan un presupuesto y dibujo del de la capital vizcaína y los condicionados de la obra navarra: la noticia del ejemplar puertorriqueño en DELGADO, O.: Op. Cit., p. 31 y a los monumentos navarros nos acerca LABEAGA MENDIOLA, J.C.: Op. Cit., 1990, pp. 113-114 y 143-144 (Doc. nº 45). El estudio más detallado del cuadro referido la tenemos en AA.VV.: *Paret y los Puertos del País Vasco*, Catálogo de la exposición, Bilbao, 1996, pp. 48-49.

Juan Bautista de Belaunzarán, Alejo de Miranda o Silvestre Pérez<sup>20</sup>. Más destacable es el hecho de que las pinturas de profetas y escenas pasionales de la obra bermeana se aparten de las delicadas formas estilísticas y de color conocidas para el pintor del Infante don Luis y se nos muestren más atemperadas y clasicistas, lo que nos hace pensar que la realización de la obra que nos ocupa sería un tanto más tardía y recaería en manos de otro pintor que, a la luz de lo conservado, no carece en absoluto de calidad y debe ser destacado. El problema radica en concretar el nombre de este artífice pues el de la pintura en Bizkaia y en general en el País Vasco es un campo que, por diversas razones, todavía permanece sin estudiar. Por ello aquí y en espera del referido compendio señalaremos qué pintores coetáneos y con actividad en nuestra provincia deben ser desestimados y quiénes pudieran ser los ejecutores materiales del monumento que nos interesa.

Entre los nombres a desechar, porque su estilo se aleja también del visible en Bermeo, sitúo a otros autores que por su formación y prestigio podrían estar capacitados para su manufactura y que curiosamente se relacionan con el propio Paret en Bizkaia. Nos referimos a José Bejés, autor de varios monumentos en La Rioja y Navarra y cuya obra en Durango, dorado de los retablos trazados por Ventura Rodríguez para la iglesia de Santa Ana, es tasada por el pintor cortesano el 25 de julio de 1782; también al presbítero y pintor Ildefonso Bustrín cuya tasación del bulto de San Miguel Arcángel en Ereño enmienda el mismo año<sup>21</sup>. Podría ser que tras la obra analizada estuvieran otros autores que, ya más centrados en el Neoclasicismo, aparecen

---

20. Considerando únicamente la uniformidad del modelo de templete visible en el monumento de Bermeo, netamente neoclásico e inspirado en las creaciones de Ventura Rodríguez, se pueden citar otros ejemplos cercanos como el ideado por Diego Díaz del Valle (1797) para la capilla de San Fermín de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona (MOLINS MUGUETA, J.L.: *La capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, 1974, fig. 26) o el trazado por Pedro Manuel de Ugartemendía para la iglesia de Loyola la Baja en 1806 (SAMBRI-CIO, C.: "Arquitectura y ciudad en el País Vasco en los siglos XVIII y XIX" en AA.VV., *Op. Cit.*, Bilbao, 1983, p. 174.). El propio Paret dio en 1794 un dibujo para el que, realizado en 1816, actualmente vemos en el altar mayor del templo de Santa María de Viana (LABEAGA MENDIOLA, J.C.: *Op. Cit.*, 1990, pp. 110-113 y SANTANA EZQUERRA, A.: *Op. Cit.*, pp. 126-128) que reproduce casi miméticamente el ejemplar bermeano.

21. Aunque son datos que reproduce SANTANA EZQUERRA (*Op. Cit.*, p. 116.) necesitan una aclaración. En Ereño lo que hace el pintor Bustrín, al parecer el segundo de este nombre y apellidado en la saga familiar de pintores bilbaínos, es tasar la referida imagen de San Miguel, realizada por el escultor cántabro Manuel de Acebo, en 2.100 reales. El precio pareció excesivo a los comitentes y "se redujo a nueva tasación que la hizo Don Luis Paret residente en la precitada villa de Bilbao y pintor del Infante Don Luis Antonio de Borbón y vajo de lo tasado 800 reales siendo el total importe 1.525 reales incluyéndose el estofado" (A.H.E.V., San Miguel de Ereño, L<sup>o</sup>F<sup>a</sup> (1758-1866), f. 83 v<sup>o</sup>). Por otra parte en Durango examinó, como Profesor del Arte de la Pintura y Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, la labor del pintor Bejés en los retablos, mayor y colaterales de la iglesia de San Ana, ejecutados por Isidro Garaizabal (A.M.D., L<sup>o</sup> de Decretos, n<sup>o</sup>14 (1781-1787), fs. 29-29 v<sup>o</sup>). También hemos descartado a otro pintor, el vitoriano José López de Torre, del que se conserva en Heredia (Álava) un monumento realizado en 1825 porque su estilo y más en concreto la Santa Cena visible en aquél se aparta en composición y calidad de la considerada en Bermeo (PESQUERA VAQUERO, M.I. y TABAR DE ANITUA, F.: "Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo" en AA.VV.: *Álava en sus manos*, IV, Vitoria, 1983, p. 191).

en la documentación de finales del XVIII y principios del siglo XIX en Bizkaia, como Domingo y Anselmo José de Rada<sup>22</sup>, padre e hijo y miembros de la saga de pintores de su apellido procedente de Navarra también capacitados para la pintura de caballete, frescos y monumentos, Bernardo Costa, profesor de diseño y pintura de la Escuela de Valencia<sup>23</sup>, o Anselmo Alfonso, maestro de la Escuela de Dibujo del Ilustre Consulado de Bilbao. Aunque quizás lo más razonable sea formular la hipótesis de que se trate de otro pintor de formación académica cuyo nombre ignoramos y que como los anteriores destacaría entre la pléyade de pintores-doradores de origen cántabro que monopolizan el mercado vizcaíno de la policromía de retablos a lo largo de varios siglos como, ocurre en la época que nos ocupa, con los Cajigas, Fernández de la Vega, Foncueva o Ruigómez.

---

22. Rada se relaciona con Paret en Bilbao pues se encarga en 1786 del dorado y pintura del adorno de talla del salón y oratorio del Ayuntamiento de la villa que, con trazas del madrileño, realizó el ensamblador Antonio de Echániz (DELGADO, O.: *Op. Cit.*, p. 36 y SANTANA EZQUERRA, A.: *Op. Cit.*, p. 123). El hijo en palabras de Jovellanos que lo conoció en Bilbao “estudió en la Academia y le ayuda bien (a su padre): inteligente en la perspectiva (y) es sordo” (JOVELLANOS, G.M. de: *Diarios*, II, Oviedo, 1954, p. 421).

23. Así se le denomina en 1818 en el momento de formar parte del tribunal, junto a Agustín de Humaran y Silvestre Pérez, encargado de elegir al referido Anselmo Alfonso como maestro de Dibujo de la Escuela del Consulado de Bilbao (GUIARD, T.: *Historia del Consulado y Casa de Contratación de Bilbao*, Bilbao, 1913-1914, p. 872.).