

El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco

(17th century Basque art: the sobriety of the
Baroque style)

Plazaola Artola, Juan

Univ. de Deusto. Camino de Mundaiz, 50. 20012 Donostia

BIBLID [0212-7016 (2004), 49: 1; 173-228]

En este capítulo se expone primeramente el contexto político-social de decadencia sobre el que nace e inicia sus posibilidades creativas el nuevo estilo. La nueva arquitectura vasca disminuye cuantitativamente, mostrando sobriedad en las formas y cierto declive en sus posibilidades creativas. La escultura se desarrolla en los retablos. El declive se hace aún más evidente en la pintura, género en el que nada puede compararse con los grandes pintores españoles del Siglo de Oro.

Palabras Clave: Barroco. Decadencia. Sobriedad formal. Fachadas. Portadas. Torres. Gregorio Fernández. Bazcardo. Baltasar de Echave. Verdusán.

Lehenik eta behin, estilo berria agertu zen eta bere sorkuntza ahalmenak abiarazi zituen garaiko gainbehera politiko sozialeko giroa azaltzen da atal honetan. Euskal arkitektura berria apaldu zen kopuruari dagokionez, formetan soiltasuna eta sorkuntza ahalmenetan beharakada agertzen zituela. Eskultura, erretauletan garatu zen. Gainbehera are nabarmenagoa gertatu zen pinturaren alorrean, genero horretan ezer ez baitaiteke konparatu Urrezko Mendeko espainiar margolari handiekin.

Giltza-Hitzak: Barrokoa. Gainbehera. Soiltasun formalak. Fatxadak. Portadak. Dorreak. Gregorio Fernández. Bazcardo. Baltasar de Echave. Verdusán.

Dans ce chapitre on expose premièrement le contexte politique-social de décadence sur lequel le nouveau style naît et développe ses possibilités créatives. La nouvelle architecture basque diminue quantitativement, montrant une sobriété dans les formes et un certain déclin dans ses possibilités créatives. La sculpture se développe dans les retables. Le déclin se fait sentir encore plus dans la peinture, genre qui ne peut en aucun cas se comparer aux grands peintres espagnols du Siècle d'Or.

Mots Clés: Baroque. Décadence. Sobriété formelle. Façades. Tours. Gregorio Fernández. Bazcardo. Baltasar de Echave. Verdusán.

* Ilustraciones: Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Editorial Auñamendi.

* Se trata del noveno artículo de una serie que viene publicando la RIEV dedicada a la Historia del Arte Vasco: PLAZAOLA ARTOLA, Juan. "Cuando no existía Vasconia". RIEV, 44, 1 (1999) pp. 117-145. "El primer arte abstracto". RIEV, 44, 2 (1999) pp. 359-398. "Vinieron los romanos". RIEV, 45, 1 (2000) pp. 93-122. "Entre francos y visigodos". RIEV, 45, 2 (2000) pp. 541-567. "El arte vasco se cristianiza". RIEV 46, 1 (2001) pp. 61-104. "El Arte Románico en Euskal Herria". RIEV, 47, 1 (2002) pp. 93-181. "El Arte Gótico en Euskal Herria". RIEV, 47, 2 (2002) pp. 543-631. "El primer Renacimiento en Euskal Herria: el Arte Plateresco". RIEV 48, 2 (2003) pp. 651-709.

CONTEXTO

Se ha dicho con razón que si en un lapso de cien años España logró la hegemonía en Europa, le bastó menos de un siglo (1621-1700), reinando Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), para conocer la decadencia y descender al rango de segunda potencia. Fue un declive que hay que verlo dentro del cuadro general europeo que comprende la depresión económica, la polarización social, la crisis del Estado, la guerra de los Treinta Años, etc. Dentro de esa crisis general se comprende el Barroco como crisis de la sensibilidad, que, por paradoja, será simultánea de la "Edad de Oro" en las artes y las letras españolas y, por reacción, provocará el "clasicismo" francés. Es la constante dialéctica entre la vida y el arte: las energías creadoras, cuando no engendran vida, se aplican a cantarla.

Por otra parte, puede pensarse también que en esa inesperada "Edad de Oro" de las letras y las artes algo tuvo que ver la apertura a la cultura europea, mediante la revocación (efectiva si no legal) de la Pragmática de Felipe II (1559) que había cerrado a sus súbditos las puertas de Europa.

Dejando de lado la crisis que se produce en España como potencia política y católica –abandono de los negocios por parte de banqueros españoles dejando el campo libre a los banqueros extranjeros, desprestigio y abandono de profesiones que se consideran incompatibles con la hidalguía y la nobleza, quiebra de los ideales hispánicos y religiosos en la Paz de Westfalia (1648), derrotas militares (Rocroi, 1643), alzamiento en Cataluña, conjuración en Aragón, motines en Valencia, cesiones del Tratado de los Pirineos (1659), etc.– aquí nos importa ver cómo se reflejó la situación interna y externa de España en el País Vasco.

Resultado de las epidemias sufridas por la población, primeramente en Álava y también en Bizkaia y Gipuzkoa al finalizar el siglo XVI, fue un descenso demográfico a comienzos del siglo siguiente. Por otra parte, como consecuencia de la desfavorable situación de las industrias manufactureras, se produjo un movimiento de ruralización de la economía, con abandono de algunos centros urbanos y un regreso a la ocupación de espacios agrícolas. También se redujeron las actividades artesanales, y la siderurgia apenas pudo sostener la competencia frente al desarrollo que fue adquiriendo esta industria en otros países de Europa. Igualmente la pérdida de la hegemonía marítima de España y la piratería provocaron en las provincias cantábricas una retracción del sector pesquero. Las guerras causaron la ruptura de los intercambios comerciales primeramente con Inglaterra y luego con los Países Bajos.

En el País Vasco se acertó a paliar un poco esta difícil situación modificando sustancialmente sus bases productivas. El maíz importado de América sustituyó al trigo. Y afortunadamente, el declive del comercio burgalés trajo como consecuencia que Bilbao se fuera convirtiendo en centro de negocios y pudiera mantener el transporte tradicional. La recuperación fue lenta y al final del siglo XVII se advirtió una cierta mejoría de la situación económica.

*Desde el punto de vista social, hay que tener en cuenta que, aunque el Fuero de Vizcaya de 1526 (Fuero Nuevo) había consolidado la hidalguía universal de los vizcaínos, no desaparecieron las diferencias sociales. La preeminencia socio-económica cambió de sujetos, y el prestigio pasó de los antiguos Linajes de sangre a la alta burguesía, los llamados **Jauntxos**, un grupo que se convirtió en una especie de patriciado dirigente del comercio y de la política local.*

Las relaciones del Señorío de Bizkaia con la Corona eran buenas; pero fue la crisis económica la que provocó un gran malestar en las clases bajas. En Septiembre de

1631 se produjo la “Matxinada” del Estanco de la Sal, un motín que enfrentó a grupos heterogéneos de vizcaínos con las autoridades forales. Quedó claro que el régimen foral no creaba unión de todos los ciudadanos contra las exacciones fiscales del Señorío. Las injusticias sociales llevaron a una inesperada alianza de los jauntxos con la Corona, que terminó con duros castigos contra los amotinados, demostrándose que el cacareado “igualitarismo” vasco es un mito, que para el historiador se hace aún más evidente con motivo de los motines sociales del siglo siguiente.

En Navarra, donde se había producido un despegue económico durante casi todo el siglo XVI, el sector noble aumentó cuantitativa y cualitativamente. Muchos navarros entraron al servicio de la Corona en el ejército y la administración, dentro y fuera de las fronteras del reino. Y los pingües ingresos les permitieron comprar títulos nobiliarios, conformándose así a la astuta política aconsejada por el ministro Olivares al Rey Felipe IV con el fin de “reducir los reinos de que se compone España al estilo y leyes de Castilla sin ninguna diferencia”¹. Este encumbramiento nobiliario influirá en el mecenazgo artístico y el influjo de los círculos cortesanos se dejará sentir en el campo cultural y artístico.

Por otra parte, lo mismo que en las Provincias cantábricas, también en Navarra, estas situaciones de privilegio causaron enfrentamientos y motines populares (1627, 1675) que fueron cruelmente reprimidos. Durante ese siglo, la diferenciación sociocultural se fue acentuando de modo que puede hablarse de dos grandes bloques: las clases dirigentes y el mundo rural. A esa diferenciación socioeconómica y cultural que afectó a la población dentro de cada territorio histórico debe añadirse la diferenciación que en este siglo XVII se produce, y que irá acrecentándose, entre las diversas regiones vascas².

Si en España y el País Vasco el siglo XVII fue un tiempo de crisis demográfica, socioeconómica y política, en lo religioso fue una época de restauración y progreso: como resultado del Concilio de Trento surgieron los Seminarios y con ellos se operó pronto una reforma del clero en honestidad de vida, preparación teológica y celo pastoral; el clero secular tuvo unos auxiliares eficaces en los religiosos y clérigos regulares, entre los cuales hubo personalidades de notable santidad; se fundaron nuevos institutos, se reformaron los antiguos, y su crecimiento cuantitativo exigió la fundación y construcción de conventos. El culto a la Eucaristía, a la Virgen y a los Santos alcanzó un desarrollo extraordinario y requirió la contribución de las artes plásticas. Algunos de los institutos Religiosos conocieron un desarrollo espectacular, particularmente la Compañía de Jesús, que se dedicó con preferencia a la enseñanza de la juventud y a la evangelización de las tierras descubiertas o colonizadas.

A este período de exaltación religiosa que algunos historiadores han calificado de “Restauración católica” corresponde lo que, a pesar de la crisis económica, tuvo de positivo el arte del siglo XVII y lo que se quiere expresar al ser denominado por algunos como el **Arte de la Contrarreforma**. En realidad, el arte del siglo XVII en España, y en el País Vasco concretamente, está aún lejos de las extravagancias y excesos que sugiere

1. “Si V. Majestad lo alcanza –añadió el omnipotente ministro– será el príncipe más poderoso del mundo”. VV.AA. *Introducción a la Historia de España*. Barcelona, 1971, p. 394.

2. “Frente a la confusión de un País Vasco económicamente uniforme y homogéneo se impone la realidad de una Euskal Herria de variedad y contrastes: la fachada marítima frente al interior; la montaña frente al fondo de los valles; y por fin, las amplias llanadas meridionales y los espacios últimos integrados en la depresión del Ebro”. L. M^º BILBAO: “Transformaciones económicas (siglos XVII-XVIII)”. In: *Historia del Pueblo Vasco*. San Sebastián, 1978, II, p. 112.

la denominación de **Barroco** en la historia del arte. En ese período, al que consagramos este capítulo, se trata de un “Primer Barroco”, cercano todavía al clasicismo, muy respetuoso de los criterios estéticos del Concilio de Trento, y no excesivamente brillante por razón de las circunstancias socio-económicas y políticas que hemos señalado.

1. UN NUEVO ESTILO PARA UNA CRISTIANDAD RENOVADA

Omitiendo lo que podría decirse una vez más sobre el origen etimológico del término *Barroco*³, y ciñéndonos a la realidad que con esa palabra se quiere hoy significar, tendremos que empezar señalando que los historiadores lo han estudiado desde tres enfoques diversos: desde las formas expresivas, desde los contenidos ideológicos expresados, y desde el simple criterio cronológico.

El siglo XVII es el siglo del Barroco, un estilo en cuya definición no se ha llegado a un acuerdo. De concebirlo por sus aspectos negativos y de mal gusto (desde el Neoclasicismo) se ha ido pasando a una estimación positiva, o simplemente, a verlo como expresión del espíritu de una época, dotada de aspectos negativos y positivos. Según Cornelius Gurlitt el Barroco es la expresión de una nueva sensibilidad que busca la libertad deliberadamente frente a la regularidad clásica, y que acabó en el gusto por las formas sobrecargadas y exageradas. Heinrich Wölfflin estudió el Barroco desde el punto de vista formal, presentándolo como una fase en la que la sensibilidad colectiva prefirió lo pintoresco (fuertes contrastes de luz y sombra), la impresión de movimiento, la disolución de la regla, la asimetría y la vida, frente a la inmovilidad, la masividad y el colosalismo. En su obra fundamental⁴ acabó interpretando el Barroco como un estilo necesario en determinados períodos históricos, caracterizándolo, frente a lo clásico, con cinco conceptos con los que él pretendió, de una manera ingeniosa pero algo forzada, calificar lo barroco: lo *pictórico*, lo *profundo*, la *forma abierta*, la *unitariedad*, y la *claridad relativa*. La teoría de Wölfflin, por lo que aún tienen de objetividad sus análisis formales, puede decirse que conserva gran parte de su validez. No se puede decir lo mismo del ingenioso y ameno libro de Eugenio d’Ors sobre *Lo Barroco*, con visión botánica de la historia del arte y su contraste entre “las formas que pesan” y “las formas que vuelan”.

Frente a esta concepción formalista del Barroco, otros lo han interpretado desde el contenido expresado por él. Así para Werner Weisbach el Barroco sería el arte de la Contrarreforma. Una concepción parecida fue adoptada por el historiador Emile Mâle a quien la reacción experimentada por la Cristiandad Romana después de los decretos del Concilio de Trento le inspiró sabias interpretaciones de la nueva y espléndida iconografía que nació en el mundo católico del siglo XVII.

3. J. PLAZAOLA. *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. B.A.C. 1996, p. 745.

4. H. WÖLFFLIN. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. (Espasa-Calpe, 4ª ed. 1961).

No ha sido tan positiva la visión que del mismo fenómeno cultural han tenido algunos historiadores, que han focalizado los aspectos más negativos, subrayando en la apreciación del barroco su aspiración a enmascarar –en la grandilocuencia, la ampulosidad o la evasión– la crisis que se abatió sobre los países católicos...

“Comparando, por ejemplo, la realidad decadente de estos países –Italia, España...– con las fábricas de los edificios barrocos, su pobreza es manifiesta: en lugar de la piedra de sillería, se recurre muy comúnmente al ladrillo, a la mampostería o al tapial de barro; pero estos materiales se ocultan bajo una profusión decorativa, del mismo modo que la propaganda del Conde-Duque de Olivares clama por la monarquía universal a unos españoles que a su vez necesitan imperiosamente cualquier forma de evasión para pensar lo menos posible en las exigencias cotidianas”⁵.

La reseña que en este capítulo queremos hacer sobre la arquitectura e iconografía en el País Vasco en este siglo nos lleva a considerar el fenómeno barroco como un estilo artístico sumamente complejo, propio de una época, que empieza a mostrarse en Italia, en los dos últimos decenios del siglo XVI, se desarrolla y se propaga por diversos países –también en Euskal Herria– en el curso del siglo XVII y principios del XVIII, acentúa algunos de sus caracteres (el *rococó*) hasta provocar la reacción del Neoclasicismo, como veremos en próximos capítulos.

Ya el Manierismo, a mediados del siglo XVI, presenta en Italia algunos rasgos anunciadores del nuevo estilo. En la composición arquitectónica y en las figuras humanas imaginadas por los iconógrafos manieristas se quebrantaba la ley de las proporciones clásicas. En los edificios se introdujeron cornisas abultadas en busca del contraste con las superficies planas, o columnas enormes que desbordaban toda apreciación de lo necesario y lo mesurado; y en las representaciones del hombre, el cuerpo humano presentaba alargamientos y tortuosidades sorprendentes. El Barroco llevó algunas de esas tendencias a su máximo extremo. El gusto por lo llamativo y espectacular se acentúa a expensas de lo racional y pragmático; la impresión de movimiento reemplaza a la de estabilidad; la sugerencia de profundidad, sea ilusoria (en pintura) o real (en arquitectura), sustituye al gusto por la composición frontal; el dinamismo, físico y espiritual, sustituye a la quietud y a la medida; la sensibilidad por las formas claras y los netos perfiles se pierde en provecho de una fuerte expresión de vida con todo lo que ésta implica de libertad y confusión, pero también de naturalismo y verosimilitud. Y este rasgo del Barroco es el que más lo aleja del manierismo. Desde finales del siglo XVI es perceptible un cierto

“regreso al orden, a la claridad compositiva y, sobre todo, a la verosimilitud de lo narrado, haciendo que los personajes vayan recuperando el aspecto humano real, y que los espacios, cuya virtualidad había sido abolida por la pintura, en un abstracto “lugar ninguno”, del manierismo, recobran todo su sentido”⁶.

5. J. REGLA CAMPISTOL. “La crisis del siglo XVII (1621-1713)”. In: *Introducción a la Historia de España*. Barcelona, 1963, p. 380.

6. A. PÉREZ SÁNCHEZ. “El concepto de lo barroco hoy”. In: *Revisión del Arte Barroco*, Ondare 19, A.P.M., Donostia, 2000, p. 19.

Finalmente, antes de hablar del barroco en el País Vasco, puesto que lo que en él vamos a hallar es específicamente de contenido religioso, recordemos los caracteres señalados por quien concibió el Barroco como el arte de la Contrarreforma: el *heroísmo*, que muchas veces es un gestualismo espectacular más que expresión de una fuerza verdaderamente efectiva y profunda; el *misticismo*, que sería la respuesta a la doctrina y vida de los místicos de la época; el *erotismo*, concepto ambiguo que expresaría ese enmascaramiento, al que antes hemos aludido, con el que tendencias sensuales propias de la época se revisten de religiosidad; el *ascetismo cruel*, mediante el cual el arte católico buscaría hacer evidente la vinculación de la fe ortodoxa con la tradición de la verdadera Iglesia que apreciaba el valor de la buenas obras y de los padecimientos casi masoquistas de sus **mártires** y sus **santos** penitentes; y finalmente, el sentido de lo *milagroso*, de lo *santo*, del *más allá*, que, en el arte cristiano, toma forma en esas figuras de hombres y mujeres que viven siempre en amistad íntima y trato continuo con la Divinidad.

Observemos también que, más que del Barroco habría que hablar de los Barrocos, dando por supuesto que el barroco de Rubens no es el de Rembrandt, y el de Caravaggio no puede ser el de Poussin. Y es que finalmente, el criterio cronológico parece que debería imponerse si se pretendiese reunir en una visión global tantas y tan radicales diferencias. Como ha escrito R. Wittkower, la religiosidad barroca admitió de todo: “desde una mundanería atrayente, una tierna sensibilidad, una devoción ñoña y sentimental, hasta una piedad fanática y una altivez mística, testimonio fehaciente de que afrontamos las reacciones de los artistas al temperamento proteico de la época más que a una política deliberada”⁷.

2. ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII

No les falta razón a algunos historiadores (Llaguno, Kubler...) para afirmar que en este siglo se produce un declive en la arquitectura vasca; es una observación que podría aplicarse también a otras regiones, pues en el Barroco se busca menos la monumentalidad arquitectónica que el efecto teatralizador.

Esta decadencia en Vasconia se observa ante todo en lo cuantitativo. Así como a principios del siglo XVI el oro de América y el crecimiento demográfico favorecieron los impulsos constructivos, en el siglo XVII la decadencia política y el estancamiento demográfico frenaron los proyectos de instauración arquitectónica. Por otra parte, era necesario terminar los edificios iniciados en la etapa anterior que estaban sin concluir: había que decorar sus fachadas, añadirles los pórticos o atrios, y construir las torres. Hubo, pues, en la segunda mitad del XVII, un frenazo en lo específicamente arquitectónico (evidenciado, por ejemplo, en las bóvedas de madera que ahora empiezan a revestirse de yeserías), y un gusto por lo ornamental, que se acentuó en el siglo XVIII hasta la llegada del neoclásico en el que se observará un efímero resurgimiento.

7. R. WITKOWER. *Arte y arquitectura en Italia (1600-1730)*. Madrid, 1988, pp. 137-138.

Los nuevos Institutos religiosos, fundados o reformados bajo las directrices y los impulsos contrarreformistas del Concilio Tridentino, fueron los que sintieron la necesidad de nuevos templos y residencias. No abundan, pues, las iglesias de nueva planta. Los maestros vascos son requeridos para completar y decorar los templos antiguos con pórticos, coros y fachadas. Y así vemos que en la iglesia del santuario de **Begoña** el maestro Martín Ibáñez de Zalbidea hace la traza de un bello pórtico.

El pórtico más amplio de los construidos en esta época en el País Vasco es el de la catedral de **Santiago de Bilbao**. Es de planta irregular, trapezoidal, sostenido por siete pilastrones enlazados por anchas arcaduras de medio punto, todo cubierto por crucería dispuesta en tramos irregulares. La construcción se fue realizando lentamente en el último decenio del siglo XVI; y ha sido recientemente restaurado. Muy interesante por su originalidad es el pórtico de **Placencia de las Armas**, en Gipuzkoa, tallado todo él en madera y con su fecha también tallada de 1666.

Si pasamos a tierras alavesas, advertiremos que un siglo más tarde, hacia 1750, se construye en San Juan de **Salvatierra** “uno de los mejores pórticos de la Llanada Oriental”⁸ trazado por el maestro azpeitiano Ignacio de Ibero. También es de calidad el que, por los mismos años, se construye en la parroquia de San Esteban de la misma villa, con bella arquería de medio punto.

En el capítulo de portadas de iglesias construidas durante el largo período del barroco, habría que recordar la que se hizo en el templo conventual de los **Mercedarios** de **Bilbao**, en 1680. Es obra de Juan Ortiz de Colina, concluida por Francisco de Elorriaga. Presenta una portada con una espadaña postiza posterior, en ella se sigue la planitud y severidad propias del ambiente artístico de la ciudad.

Una adición parecida conoció la iglesia de Santa María de **Güeñes** (Bizkaia), un templo tardo-gótico construido en el curso de la primera mitad del siglo XVI y que, como ya recordamos, tras un largo proceso se convirtió en **Iglesia-salón** hacia 1577. Además de su portada lateral, de estilo renacentista, a la que ya aludimos, a los pies de la iglesia se le enriqueció entre los años 1603 y 1611 con una notable portada herreriana, trazada por el maestro montañés Juan González de Cisniega, veedor del arzobispado de Burgos. Se la ha relacionado con los focos clasicistas de Burgos y Valladolid (Diego de Prades) y el foco segoviano (Pedro de Brizuela)⁹.

En Álava, donde se habían hecho varias portadas muy dignas en el período plateresco, y algunas magníficas en el pleno renacimiento (Elciego y La Puebla de Labarca), se sigue con la misma tradición creando bellas portadas en **Cripán**, **Viñaspre**, **Elvillar**, **Laguardia**, etc.

8. P. L. ECHEVERRÍA. *Álava en sus manos*. IV, p. 141.

9. J. A. BARRIO LOZA. *M.N.E.*, III, Vizcaya, p. 211.

Otro interesante capítulo podría constituirse con las torres levantadas en este período, casi siempre en fechas posteriores al correspondiente templo. La hermosa torre de la iglesia de la Purísima en Elorrio iniciada en 1661 se terminó diez años después.

2.1. Arquitectura trentina en Bizkaia

No obstante el debilitamiento del impulso arquitectónico al que nos hemos referido, surgen en este período varios edificios de innegable prestancia estética. Entre las más tempranas, merece destacarse la iglesia del colegio de los Jesuitas fundado en **Bilbao** bajo la advocación de **San Andrés** en 1624.

Esta iglesia vino a sustituir a una antigua parroquia que tuvo que abandonarse por ruinoso, y que tenía la advocación de los **Santos Juanes**, título que conservó cuando se trasladó al edificio de la Compañía de Jesús al ser ésta expulsada de todos los dominios borbónicos por el decreto de Carlos III en 1767. El edificio responde al modelo, de sobrio barroco, que habían adoptado los Jesuitas desde que el arquitecto italiano Vignola les construyó en Roma la iglesia del **Gesú**. Su fachada está constituida por dos cuerpos: el de la portada propiamente dicha, y el superior que proyecta al exterior la nave central del templo y lleva a los lados la típica curva de este estilo, terminada en chapiteles piramidales y que da unidad al conjunto. La puerta abierta en medio del cuerpo inferior bajo arco de medio punto está limitada a cada lado por un par de altas columnas dóricas adosadas. Su interior cuenta con tres naves de distinta altura, crucero y sobre él una hermosa cúpula de pechinas que llevan pintados santos de la Compañía. La nave central se cubre con bóveda de cañón que lleva lunetos para proporcionar luz al espacio interior. La iglesia no es grande, pero no faltan en ella ricas bóvedas sobre arcos de medio punto algo peraltados, y las típicas galerías y tribunas de las iglesias jesuíticas, con frisos decorados al estilo de las construcciones romanas de la época.

Probablemente el arquitecto de la iglesia y colegio fue el maestro **Martín Ibáñez de Zalbidea**, que representaba a la Compañía en el contrato entre ésta y el Ayuntamiento¹⁰. Del mismo Ibáñez de Zalbidea se conocen intervenciones en varios lugares de Bizkaia: Orduña, Balmaseda, Arcentales, etc. Jovellanos hallaba en esta construcción jesuítica un carácter herreriano y le parecía contemporánea de la ejecutada por la Compañía en Santander¹¹. Esta es “obra de Juan de Nates, a quien también Pérez de la Reguera otorga la paternidad de la bilbaína”¹².

Es también clasicista la iglesia de Santa María de Uribarri de **Durango** (1620), resultado de una remodelación que debió de ser muy profunda, sobre un edificio anterior gótico-renaciente, cuya planta se respetó, siguiéndose la

10. M. BASAS. *Miscelánea histórica bilbaína*. Bilbao, 1971, pp. 205-209.

11. G. M. de JOVELLANOS. *Diarios* (Ed. 1915), p. 22.

12. M. I. ASTIAZARAIN. “Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca”. In: *Ondare* 19, A.P.M., Donostia, 2000, p. 28.

traza de Juan de Urizarzabala. Gruesos pilares cruciformes separan las tres naves y dan al conjunto una monumentalidad sorprendente. Con el tiempo,

“la fidelidad al estilo se pierde, encargándose otros artistas como Domingo Vélez de Palacio, Juan de Setién, Juan Hernando, Pedro de Potón y algunos más, de desfigurar su severo clasicismo, para ir hacia un verdadero sentido barroco”¹³.

Sin salirnos de Durango, en esa hermosa villa encontramos el convento de los Agustinos en cuya traza el maestro guipuzcoano Juan de Ansoleta prefirió, más que inventar nuevas fórmulas, seguir los esquemas del convento de San Francisco de Tolosa.

Mediado ya el siglo, merece recordarse que, en la margen izquierda del Nervión, se construye la iglesia costera de San Pedro de **Santurce**. Aunque luego ha sufrido reformas, aún mantiene el aspecto propio de un templo barroco, de carácter sobrio y de líneas claras.

Otro conjunto reseñable es el construido a finales de siglo por la familia Urrutia en **Zalla**. Es una propiedad particular que consta de un palacio, ferrería, y una ermita tipo humilladero, con amplia apertura frente al palacio, que servía para asistir a las funciones religiosas. La cabecera de este recinto es absidial, y su portada incrementa el eje central jugando con el macizo y el vacío, resaltando ya de forma muy barroca el escudo de la familia.

Astiazarain comenta la rivalidad que se da en esta época entre los maestros vizcainos y los montañeses (de Trasmiera), y la coincidencia de ambos grupos en su fidelidad a un barroco sobrio, casi herreriano. Con todo, en algunos maestros vascos como Lucas de Longa se advierte una cierta perplejidad en la adopción del barroco, presentando casos de escasa ornamentación y otros en que se va hacia un lenguaje más vanguardista.



Fig. 1. Iglesia de la Sagrada Familia (Orduña).

13. *Ibíd.*, p. 27.

Lejos de Bilbao y su entorno, nos encontramos, en **Orduña**, con la iglesia de la Sagrada Familia, regentada hoy por los Padres Josefinos, que fue la antigua capilla del Colegio de la Compañía de Jesús, fundado por don Juan de Urdanegui y su esposa, marqueses de Villafuerte. El templo fue diseñado en 1680 por el arquitecto luxemburgués Santiago Raón.

La fachada se separa un poco del modelo de la iglesia bilbaína de los Santos Juanes; está dividida en tres cuerpos verticales mediante pilastras gigantes, con arcos de medio punto en su planta baja, sin decorar, que sirven de acceso al pórtico. Las calles laterales se rematan con esbeltas espadañas, separadas por balaustrada con el escudo de los fundadores. Follajes decorativos y el anagrama IHS de los Jesuitas aparecen por doquier.

En el interior es una iglesia jesuítica, pero no absolutamente típica por carecer de tribunas laterales. Es de planta en cruz latina, con cabecera plana, tres naves, de notable anchura la central, un crucero también muy amplio, con cúpula sobre él. Las naves laterales se cubren con bóvedas de lunetos dispuestos en sentido longitudinal al eje del templo. Los arcos fajones y formeros son de medio punto y descansan sobre fuertes pilares. Una decoración de follajes carnosos, relieves geométricos y florones muestra una construcción de un barroco bastante avanzado.

Una iglesia parecida y casi de la misma datación que la de Orduña es la iglesia jesuítica de **Lekeitio**, hoy parroquia de San José. Iniciada en 1688 con igual planta de cruz latina y capillas entre los contrafuertes, presenta la variante de una tribuna superior comunicada, cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula ciega en el crucero. En el siglo XVIII se le añadieron ciertos elementos de ornamentación más recargada.

Si pasamos a las Encartaciones, nos encontraremos, en algunos lugares, con construcciones más bien modestas, ubicadas extramuros de las villas, como es el convento de Santa Isabel de Sandamendi en **Gordexola** (1682). En esta iglesia de Franciscanas se adoptó un tipo que se repite en muchas iglesias de la zona: planta de cruz latina, de tres o cuatro tramos, crucero y cabecera rectangulares, bóvedas de lunetos y cúpula de pechinas sobre el crucero, aparejo de mampuesto a veces enfoscado, y sillería en los esquinales y en los bordes de los vanos.

De la misma época y fiel al esquema cruciforme es también la iglesia de Santa Clara de **Balmaseda** (1675). De un clasicismo algo avanzado, es un conjunto compuesto por iglesia, residencia y preceptoría, fundado gracias a un legado de don Juan de la Piedra, vecino de la villa emigrado a Panamá. Sustancial en el planteamiento es la conexión de todos los edificios, y muy probable obra de autor trasmierano, aunque no la preceptoría, edificada con dos cuerpos de aulas por Pedro de Ozejo (1653).

No son pocos, en esta época, los maestros y talleres que se dedican profesionalmente a una actividad variada que acumula trabajos que, desde nuestra concepción actual de la operación artística, requiere especialización.

En esta época, en Bizkaia, lo mismo que los otros territorios de Vasconia, los arquitectos son también tracistas, ensambladores, entalladores y frecuentemente escultores. Así, debieron ser Antonio Alloytiz, Juan de Bolialde, el azpeitiarra Martín de Olaizola, el cántabro Francisco Martínez de Arce a quien se le encuentra trabajando en iglesias de Bizkaia y Álava, etc.

2.2. Álava

También en **Álava**, durante la primera mitad del siglo XVII, quedó un poco frenada la actividad constructora anterior. Sin embargo, se levantaron en **Vitoria** varios edificios de cierta categoría: el convento de la **Purísima Concepción**, hoy llamado de San Antonio (1611-1619), fue promovido por doña María Ana de Guevara, de la Casa de Álava, contratando a maestros de la Trasmiera (los Vélez de la Huerta), quienes se atuvieron a esquemas clásicos. El cuerpo del templo se situó entre el lugar de culto y el palacio, haciendo que desde éste se tuviera acceso a una tribuna del crucero. La planta de la iglesia sigue el modelo de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos. El interior se caracteriza por la ausencia de ornamentación. La fachada tiene clara sugerencia herreriana: pórtico de triple arcada, frontón curvilíneo y nichos en el segundo nivel, gran ventana rectangular flanqueada por dos blasones de los Guevara, en el tercer piso; y rematando todo, un frontón triangular. Se le han encontrado modelos posiblemente inspiradores en el convento de la Encarnación de Madrid, en el de Santa Teresa de Ávila, y en el de las Descalzas Reales de Madrid.



Fig. 2. Convento de San Antonio (Vitoria-Gasteiz).

En el mismo Vitoria el barroco aparece con cierta timidez en otros lugares: en la capilla de San Martín (hoy de la Inmaculada) de la parroquia de San Miguel, en la capilla de Santo Cristo –hoy baptisterio– de Santa María, etc. Nada diremos aquí del desaparecido convento e iglesia de **San**

Francisco, cuyo origen se ha atribuido al mismo Santo de Asís, y de cuyo edificio ha quedado documentación gráfica que muestra una fastuosa decoración barroca, ejecutada en yeso en los últimos años del siglo XVII¹⁴.

Fuera de la capital alavesa, quizá merecería recordarse aquí la obra que se va realizando a lo largo del siglo XVII en la fachada y la torre de la parroquia de **Labastida**, a cargo de maestros de la Trasmiera¹⁵. Igualmente es notable la intervención de los arquitectos guipuzcoanos Juan y Lucas de Longa en el convento de las Clarisas de **Salvatierra** (1679), sustituyendo a uno incendiado años antes, y que dio como resultado una iglesia de tres naves, en la que se emplea ya la bóveda de cañón con lunetos en sus naves laterales, cabecera y crucero, utilizando pilares con pilastras de orden toscano.

Mencionemos también algunas torres que, respondiendo al mismo espíritu, se levantan en la catedral de Santa María, y en otras iglesias alavesas: en la Asunción de Labastida¹⁶, en Santa María de Oyón, en Santiago de Arrieta... Pero, en general, la construcción de torres campanarios en el País Vasco es una tarea que se va a realizar en el siglo XVIII.

En esta época se construyen hermosos palacios; tantos que hay razones para dedicar a la arquitectura civil del barroco un capítulo especial.

2.3. Gipuzkoa

En **Gipuzkoa** no hay mucho que reseñar, si nos ceñimos a nuevos templos parroquiales. Las edificaciones avanzan lenta y fatigosamente a lo largo de la centuria, siendo frecuentes las reconstrucciones y, como hemos advertido, limitándose casi siempre a aditamentos de coros, pórticos, sacristías y torres. Pero hay importantes edificaciones conventuales de nueva planta como la monumental iglesia de las Concepcionistas de **Segura**.

En **Bergara**, donde los jesuitas se habían instalado en 1593, decidieron levantar un colegio de nueva planta con la correspondiente iglesia, cuya construcción iniciada en 1628 se prolongó durante medio siglo. Todo el edificio de las aulas desapareció a fines del siglo XIX. La iglesia, que sustancialmente se conserva todavía, se levantó conforme al tipo jesuítico, siguiendo las Reglas de Vignola: planta cruciforme de una sola nave de tres tramos, amplio crucero y presbiterio rectangular a cuyos lados se situaron las sacristías; y conforme a la norma, a la nave se abren capillas amplias comunicadas entre sí. El templo se cubrió con bóvedas de cañón con lunetos y cúpula de media naranja sobre el crucero. La fachada seguía también los cánones de la época: presentaba tres cuerpos, siendo el central más alto que los laterales, y en él una portada

14. *Ibidem*, p. 27.

15. E. ENCISO VIANA. "Labastida". In: C.M.A., I, p. 206 y ss. V. También P. L. ECHEVERRÍA GOÑI, *Álava en sus manos*, IV, p. 145.

16. C.M.A., I, pp. 209-211.



Fig. 3. Iglesia de las Concepcionistas (Segura).

flanqueada por pilastras y coronada por un frontón curvo y quebrado para dejar lugar para el escudo. Las obras se iniciaron en 1628 bajo la dirección del maestro azkoitiano Juan Martínez de Aguirre, siguiendo la traza del arquitecto Mateo de Ocejo. En una segunda etapa constructiva intervino el arquitecto jesuita P. Matos y otros maestros locales, probablemente siguiendo fielmente la traza originaria¹⁷. La fachada fue luego totalmente modificada. El templo mismo, concebido con la austeridad del barroco tridentino, debió de sufrir muchos avatares después de la expulsión de la Orden (1767), y ha quedado finalmente en estado de gran deterioro.

El mismo Martínez de Aguirre, que inició las obras de la iglesia jesuítica de Bergara, debió de dar la traza también para la iglesia parroquial de **Elgoibar** (1646). En su

construcción intervino luego Lucas de Longa (1692). Este puso al edificio bóveda de cañón con lunetos y achaflanó los pilares del crucero para dar sustentación a la cúpula, siguiendo fórmulas manieristas empleadas en el siglo XVI en Italia. Como ocurre en otras iglesias de la provincia, la cúpula no se manifiesta al exterior, carece de tambor y descansa sobre pechinas. La torre y los pórticos plenamente integrados, tienen en los proyectos verdadera significación, pues conforman un tipo de fachada peculiar, que funcionará como punto de partida para las concepciones del siguiente siglo.

La investigación va demostrando la importancia que tenía la figura y la función del veedor del obispado, ya que no era raro que con motivo de una visita para estudiar los proyectos presentados para una determinada iglesia, se terminara aceptando la traza que el mismo veedor aportaba. Este parece que fue el caso de la iglesia de **Alegría de Oria**, construcción que duró media centuria, reconstruyéndose y abriéndose nuevas aperturas y coro en la siguiente. Su planta es de cruz latina.

De planta de cruz latina es también la iglesia de **Pasajes de San Juan**, que no se cubrirá con bóvedas hasta 1700. Estas se adornaron con crucerías tardogóticas, tendencia muy generalizada en el barroco guipuzcoano, como lo es la de situar el coro a los pies del templo y a notable altura.

17. M^a J. ARAMBURU. "El antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Bergara. Historia de su construcción". In: *Ondare* 19, Revisión del Arte Barroco, A.P.M., Donostia, 2000, pp. 257-267.

En **Gipuzkoa**, se adoptará la tipología de fachada rectangular en el convento de **Santa Clara** de **Azkoitia**, fundación de don Pedro de Zuazola, tesoro y consejero de Carlos V, aunque no se realizaría su iglesia hasta 1684 con trazas de Lucas de Longa. Este incluye también el porticado, resolviéndose todo con extremada desnudez. Se repite el mismo esquema con variantes interpretativas en las Carmelitas y en las Bernardas de **Lazkao**, y en las Concepcionistas de **Segura**, éste último un conjunto monumental de convento e iglesia, cuya traza se debió a Juan Raón, un acreditado arquitecto de origen francés, que se había establecido en Viana y había intervenido en muchas construcciones de Navarra y la Rioja. La ejecución de su traza para el convento de Segura fue confiada al maestro Miguel Martínez.

2.4. Navarra

Tampoco Navarra es muy rica en templos parroquiales de nueva planta levantados en el siglo XVII. Abundan, sí, iglesias conventuales y santuarios, debidos, en general, a la piedad y liberalidad de personalidades de la nobleza laica o eclesiástica, que normalmente deseaban asegurarse su enterramiento en tales templos, y a veces la colocación del blasón familiar en la fachada e incluso el acceso a la iglesia desde las habitaciones del palacio del fundador.

Los esquemas constructivos introducidos por los Institutos Religiosos alcanzarán tal repercusión que se mantendrán durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, traspasando incluso el ámbito de los conventos e inspirando santuarios y parroquias¹⁸. En el tipo común de la iglesia conventual navarra predomina el ladrillo como material estructural, aunque sustituido por el sillar en algunas zonas del edificio. Su planta ordinaria es la de cruz latina, con naves laterales de menor altura que comunican entre sí, al estilo del barroco jesuítico. Con el paso del tiempo la ornamentación va aumentando. En la región de la Ribera, por ejemplo, se advierte este cambio que anuncia el barroco recargado del siglo siguiente.

“En los templos que se levantaron en el último cuarto del siglo XVII y en otros que se reformaron en esta época se tiende a cubrir las bóvedas y cúpulas así como los elementos arquitectónicos con una especie de red de yeserías que forman como roleos muy planos pero de dinámica composición”¹⁹.

En **Tudela** la Compañía de Jesús construyó a partir de 1600 la iglesia de su colegio, un tipo de renacimiento severo y tridentino que tuvo que esperar al siglo XVIII para tornarse en un barroco ornamentado. El templo, cuya traza se debió probablemente a un miembro de la Orden²⁰. El edificio responde al

18. J. J. AZANZA LÓPEZ. “El barroco conventual”. In: *El Arte en Navarra*, n. 25. Ed. Diario de Navarra, Pamplona, p. 387.

19. C.M.N. I, XXXII.

20. En la documentación aparece el nombre de Juan González de Apaolaza, probable primer ejecutor de las obras, que luego se alargaron durante medio siglo.

modelo jesuítico: amplia nave, tres tramos, capillas laterales, bóvedas de medio cañón con cúpula sobre el tramo central del crucero. Lo curioso es que esta iglesia es anterior a casi todas las iglesias jesuíticas de España²¹. Su severa fachada debió de servir de modelo para varias iglesias conventuales de la zona de la Ribera navarra: por ejemplo, para la fachada del convento de Santa María de Araceli de las Carmelitas Descalzas de **Corella**. El rey Carlos III, tras la expulsión de los Jesuitas, convirtió su iglesia en la parroquia de **San Jorge**.

La iglesia de las **Dominicas** se inició en 1635 sobre planta de cruz latina, de cinco tramos, coro alto a los pies, bóvedas de medio cañón con lunetos, excepto el tramo central del crucero que se cubre con cúpula de media naranja sobre pechinas, rematada por una linterna. A finales del siglo XVII esta iglesia recibió una decoración de yeserías y de pinturas; y se le puso una fachada de piedra, típica del siglo XVII: combinación de una fachada de un solo cuerpo vertical, con otra de dos plantas, la primera dividida en tres calles y la segunda con una sola. Sus paramentos se animan con varios vanos y una gran portada de un solo cuerpo bajo arco de medio punto, flanqueada por pilastras muy ornamentadas con ménsulas, figuras humanas y motivos vegetales.

Muy semejante a la iglesia de las Dominicas, es la del convento del **Carmen**, actualmente de los Filipenses. Iniciada a principios del siglo XVII, según traza de Francisco de Gurrea y Casado, fue ampliada a mediados del mismo siglo. Sigue el consabido esquema de planta de cruz latina, con una larga nave de cinco tramos, con capillas entre los contrafuertes, coro alto a los pies, bóvedas de medio cañón excepto en el tramo central del crucero donde se monta una cúpula de media naranja.

Si de la Ribera pasamos a la zona media de Navarra hallaremos en los principales núcleos de población varios ejemplos monumentales de arte edilicio conventual del siglo XVII.

En **Estella** merecen destacarse como arquitectura religiosa de la época, varios conventos. El que fue de religiosas **Benedictinas** (hoy llamado “de San Benito”) se ajusta al tipo de iglesia conventual de la primera mitad del siglo y hoy se encuentra bastante deteriorado. Muy parecido a él es el de las **Clarisas**, que, mediado el siglo XVII, sustituyó a uno anterior del siglo XV. El actual responde a un proyecto presentado en subasta y otorgado al maestro Juan de Larrañaga, que lo dio por terminado en 1654. La iglesia, de una sola nave, se ajusta al tipo sencillo y austero del momento. Lo más llamativo es el amplio claustro en torno al cual se distribuye el complejo monástico. Este claustro, de una severidad herreriana, se compone de dos pisos de ladrillo en los que se suceden arcadas ciegas sobre pilares con alternancia de ventanas adinteladas.

21. C.M.N. I, pp. 314-315.



Fig. 4. Convento de las Concepcionistas Recoletas (Estella).

También es notable el Convento de las **Concepcionistas Recoletas**, construido a partir de 1688 conforme a la traza del maestro luxemburgués Santiago Raón y en cuya edificación intervinieron destacados maestros locales. En la iglesia se adoptó la típica forma de cruz, con nave única, cubierta semiesférica sobre amplísimo crucero y cabecera recta. Tiene una monumental fachada de piedra, reminiscencia de fachadas jesuíticas, estructurada a tres niveles en su paramento central, enmarcado por pilastras de orden gigante, más dos cuerpos laterales, perfilados por enormes aletones. En el nivel inferior hay un pórtico de tres arcos desiguales; en el segundo, una hornacina entre aletones cóncavos a cuyos lados se disponen dos grandes blasones de las fundadoras del convento; en el nivel superior se abre una gran ventana flanqueada por sendos escudos más pequeños que los anteriores.

En **Tafalla** pueden verse dos edificios notables del primer barroco: el convento de los **Capuchinos**, fundado por Ana de Ollacarizqueta y construido a partir de 1658 sobre trazas de los propios frailes. Es de planta de cruz latina. Su fachada herreriana se reduce a un rectángulo culminado por un frontón recto partido que engloba una espadaña moderna.



Fig. 5. Convento de las Concepcionistas Recoletas (Tafalla).

Mucho más monumental es el convento de las **Concepcionistas Recoletas** de la misma ciudad construido por **Domingo de Aguirre** entre 1674 y 1694. Responde al tipo común de la época, y está unido al palacio de los fundadores –Martín Carlos de Mencos y Arbizu, gobernador de Guatemala, y su esposa– por un pasadizo que conduce a una tribuna de la iglesia. Presenta al exterior una fachada-telón de tres calles unidas por alerones laterales que no corresponde al interior de la iglesia por ser ésta de una sola nave.

En **Corella** podríamos mencionar, además de la iglesia de las **Carmelitas Descalzas** a la que hemos aludido anteriormente, la iglesia de **San Miguel**, que es la más antigua de Corella, aunque la que ahora vemos es el resultado de una reedificación de los siglos XVII y XVIII, que hizo de ella un templo barroco. Ello consistió principalmente en la transformación de la fábrica medieval en el actual crucero con cúpula central y la erección de naves laterales, y se debió a los maestros Juan Martínez, Santiago Raón y al dominico Fray Aniceto de Ansa y otros maestros. Otro templo de la época es el convento de la **Encarnación** (Benedictinas), convertido hoy en Museo de Arte Sacro, y cuya iglesia, muy transformada por aditamentos barrocos del siglo XVIII, revela que su traza corresponde al modelo de la iglesia conventual del siglo anterior, de nave única, cuatro tramos cubiertos por bóvedas de medio cañón y cúpula sobre el crucero. De la extraña proporción entre la anchura de la nave y la escasa longitud de los tramos y el hecho de tener un coro que cubre dos de los cuatro tramos, da por resultado una impresión de espacio centralizado, tendente a la cruz griega. La fachada de ladrillo sobre un basamento de sillares, consta de tres calles, y es conforme al estilo divulgado por los proyectos del agustino y tratadista Fray Lorenzo de San Nicolás, célebre por su traza para la iglesia de las Calatravas de Madrid.

En **Pamplona** en este siglo se establecieron varias comunidades religiosas; pero sus construcciones no se han conservado o han llegado hasta nosotros bastante deterioradas. Los edificios que aquí merecerían mencionarse son: el de los **Carmelitas Descalzos** que, construido a partir de 1644, sigue la típica planta de cruz latina, y ostenta una espectacular fachada conforme a la austeridad del primer barroco; y el de las **Recoletas**, cuya traza se encargó al arquitecto del rey Felipe III, Juan Gómez de Mora. El maestro de obras reales Domingo de Iriarte



Fig. 6. Convento de los Carmelitas Descalzos (Pamplona).

dirigió la ejecución (1624-1634). La iglesia es de una sola nave con crucero saliente, sobre el cual se alza una cúpula disimulada al exterior por un cimborrio. La fachada presenta dos partes bien diferenciadas, una inferior de sillar almohadillado, y la superior de ladrillo, en la que destacan la imagen de la Inmaculada y los escudos del fundador, Juan de Ciriza, Marqués de Montejaso²².



Fig. 7. Convento de las Recoletas (Pamplona).

En **Viana** lo más notable correspondiente a la arquitectura del siglo XVII es el convento de **San Francisco**, construido entre 1642 y 1677, conforme a la traza de fray Pedro Uruela. La iglesia es de planta de cruz latina con crucero no marcado y cabecera cuadrada, tiene cuatro tramos y capillas alojadas entre los contrafuertes, cubierta de medio cañón a excepción del tramo del crucero que se cubre con una cúpula. Esta cúpula se adornó pronto con



Fig. 8. Convento de San Francisco (Viana).

22. C.M.N. V, 3, pp. 309-313.

decoración de yeserías y una pintura mural que, en el curso del tiempo, fue extendiéndose por las zonas altas de la iglesia, dando finalmente al interior el aspecto de un barroco recargado. La fachada, de buena sillería, es de gran austeridad, ajustándose al modelo conventual de dos pisos de paramentos planos, coronados por un frontón triangular. En el piso inferior se abre la portada, flanqueada por dos pares de pilastras, y el superior, formado por un paramento liso con dos aletones, ostenta una hornacina central con una imagen de la Virgen, sobre la cornisa que separa ambos niveles de la fachada. El convento cuenta también con un claustro, igualmente severo, de dos pisos: el inferior de sillares y vanos con arcos de medio punto y óculos, y el superior de ladrillo con ventanas adinteladas.

De la merindad de Sangüesa apenas hay nada que señalar en el orden edilicio, como no sea la iglesia monasterial de las Benedictinas de **Lumbier** que, realizada entre 1677 y 1682, tiene una planta de cruz latina típica de la arquitectura conventual cubierta con bóvedas de lunetos.

2.5. En la Vasconia del Norte

En Iparralde el siglo XVII fue una época de numerosas construcciones de iglesias y de remodelaciones y ampliaciones de los edificios anteriores.

Algunos de los caracteres que el historiador francés Elie Lambert señaló como propios de las iglesias medievales del País Vasco-francés pueden aplicarse a las iglesias construidas en tiempos modernos. Su belleza y en todo caso su fuerza emotiva, brotan de su simplicidad misma; una simplicidad que, con todo, admite una cierta diversidad conforme se va pasando de una a otra de las tres provincias norpirenaicas.

Salvo raras excepciones, como la iglesia de San Martín de Biarritz de planta de cruz latina (carente por tanto de galerías), suelen ser iglesias pequeñas, de una sola nave, hecho al que no hay que buscar más explicación que la relativa escasez del poblamiento tratándose de zonas rurales. Lambert²³ cree que la región, en sus aspectos culturales y artísticos, está especialmente influenciada por las abadías, opinión discutible según otros, que subrayan el hecho de que la parroquia es una célula fundamental de la vida vasca, fuertemente organizada y muy importante socialmente²⁴.

La verdad es que las diferencias regionales aludidas por Lambert no nos remiten a elementos esenciales de la arquitectura sino más bien al material preferentemente empleado y a otros elementos accesorios como son las torres campanario. En Lapurdi predominan las torres que forman porche en

23. E. LAMBERT. "L'Architecture religieuse dans le pays basque français". In: *Annales du Midi*, 1952, pp. 97-112.

24. René CUZACQ. "L'architecture des églises au Pays basque français". In: *Gure Herria*, 1942, pp. 97-113.

medio de la fachada, como será frecuente en Gipuzkoa durante el siglo XVIII²⁵. Suelen ser de planta cuadrada, rara vez octogonal; algunas disponen de un segundo piso de base octogonal conservando el porche cuadrado. La altura de este tipo de torre apenas sobrepasa el nivel de la nave, y carece de flecha.

Las iglesias de Soule tienen otra concepción. Suelen ser torres altas y agudas, cubiertas por láminas de pizarra negra, como pueden verse también en la región de la Navarra subpirenaica oriental, en contraste con las otras dos regiones (Lapurdi y Baja Navarra) donde para la cubierta se usa la teja redonda. Las torres de Zuberoa, con un porche a los pies, se alzan en la fachada terminando en tres cúspides angulosas en las que se ha visto siempre una intención de evocar el dogma de la Trinidad. A veces, en esta región, junto a la nave mayor se construye otra lateral que se separa de aquella mediante unos arcos soportados por una o dos columnas cilíndricas.

La Baja Navarra, por ser geográficamente intermedia entre las otras dos provincias, según Lambert, participa de algunos caracteres propios de cada una de ellas, aunque tiene una gran variedad de formas y está más cerca de Lapurdi que de Zuberoa.

Este tipo de iglesias de origen medieval y más concretamente románico, experimenta, en opinión del citado historiador y profesor de la Sorbona, un giro notable a partir del siglo XVI. Las dos novedades más características de los nuevos tiempos se concretan en el presbiterio y en las galerías laterales.

Las **galerías** de madera que se construyen en estas iglesias, pegadas a los muros, debieron de surgir como la mejor solución cuando aumentó notablemente la población y no se quería prescindir de la nave única. Si en 1609 el mariscal Pierre de Lancre, en su Diario de viaje, anotaba con asombro el hecho singular de estas galerías, puede pensarse que eran ya costumbre frecuente en el siglo XVI. Suelen ser dos o tres las galerías que corren a lo largo de los muros de la iglesia; pero hay también algún caso de cinco pisos²⁶. Esta costumbre, tan característica del País Vasco-francés, si no facilita el movimiento de los varones asistentes a los divinos oficios, al menos obliga a la cercanía y facilita la visión convirtiendo el espacio interior en una especie de sala de espectáculos. Se les daba importancia pues se tenía mucho esmero en decorarlas y pintarlas, a veces con colores diferentes.

El **coro** (presbiterio) frecuentemente se presenta en un plano muy elevado, mediante una buena docena de escalones. Lambert justifica este hecho en la costumbre de poner la sacristía en el subsuelo del presbiterio; y esto tendría su origen en la antigua cripta-relicario propia de las iglesias de peregrinación. Pero la estructura de tales sacristías no abona esa suposición. Por otra parte, la especial elevación del altar podría responder simplemente

25. F. LAFAYE. "L'Eglise basque". In: *Gure Herria*, 1953, pp. 75-86.

26. R. CUZACQ. O.c.

a Instrucciones eclesiásticas postridentinas que recomendaban esa posición elevada para la zona del santuario. Se piensa también que la arraigada costumbre de que gran parte de la asistencia masculina se situaba en las galerías pudo influir para que se buscara para el altar de la celebración un nivel medio entre el suelo y la galería.

Desde el punto de vista iconográfico, advertimos desde ahora que algunas de esas iglesias quedan enriquecidas y decoradas con espectaculares retablos, a los que tendremos que referirnos más tarde, pues generalmente pertenecen al siglo siguiente.

3. ESCULTURAS Y RETABLOS

3.1. Los nuevos retablos

El nivel artístico de la escultura en el siglo XVII, sin alcanzar las cimas logradas por la escuela romanista anterior, sigue siendo de bastante calidad. Esta actividad escultórica ocupa diversos campos: sillerías de coro, fachadas con hornacinas para parroquias y conventos, decoración de capillas de patronato, monumentos funerarios y fachadas palaciegas. Pero sobre todo, es importante en los retablos. Podría decirse que el barroco español y vasco es el imperio de la madera dorada y policromada.

Como nota general del arte de los retablos, conviene tener presente, primeramente, que la construcción de un retablo era una empresa complicada, que requería un largo proceso, previsto y regulado en las Constituciones Sinodales propias de cada diócesis, que daban normas sobre los contratos que debían estipularse y documentarse rigurosamente, el estilo que se prefería (frecuentemente por comparación con otros retablos ya terminados), el material con el que debía fabricarse su mazonería y sus imágenes, sus formas de pago, su examen y su tasación, etc., etc. El contrato se hacía con el arquitecto, que a veces era también el autor de la traza, pero que se encargaba de buscar y contratar los escultores de la imaginería. De ahí que no siempre la documentación sobre un contrato de retablo nos permita informarnos sobre lo que hoy más nos interesa conocer: los nombres de los autores de esculturas y relieves de los retablos. En Euskal Herria era normal en este tiempo que el otorgamiento de estos contratos se hiciera por almoneda pública y “a candela”²⁷.

27. Baste conocer un ejemplo de este tipo de pujas que se celebraban ante una candela encendida.

Para el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Atáun tuvo lugar en 1641 la subasta:

“Mateo de Zabalía inicia la puja con 6.000 ducados, le siguen Miguel de Zozaya, natural alavés, con 5.000 ducados, Diego de Mayora con 4.000, Juan de Mendiaraz con 3.900, y por fin Diego de Mayora con 3.150 ducados, pues y aunque duró la dicha candela gran rato, no hubo quien hiciera mejor postura”. J. de ARIN DORRONSORO. *Clero y religiosos de Atáun*. Vitoria 1964. Cit. Por I. CENDOYA. *El retablo barroco en el Goyerri*. San Sebastián, 1992, p. 171.

Conviene también saber que la estructura del retablo gótico medieval que pasó al Renacimiento como un conjunto unificado en sus pisos y calles con nichos y recuadros (o cajas) para relieves, aunque enriquecieran y cambiaran la decoración, se mantuvo durante gran parte del siglo XVII. Sólo en el siglo XVIII se simplificó ese conjunto y se transformó el retablo en un solo cuerpo complejo pero más claramente unificado, lo que no impedía que hubiera lugar para las imágenes, que iban adosadas, en general sin ningún enmarque relevante, a merced del sentido de la composición que tuviera el artista churrigueresco o rococó.

Para no extraviarse en el laberinto polimórfico de los retablos barrocos los historiadores intentan una periodización de su tipología. Cualquiera de los esquemas elegidos por Martín González²⁸, García Gainza²⁹, Ignacio Cendoya³⁰ y Julen Zorrozúa³¹ puede servirnos cuando abordamos el tema de la retablistica en el País Vasco. Pero vamos a decantarnos por la división tripartita que propone Julen Zorrozúa: el retablo clasicista (c. 1620-1680), el churrigueresco (c. 1680-1740), y el rococó (c. 1740-1780), sin atenernos con rigor a esa datación, dando por supuesto el relativo solapamiento cronológico de los tres tipos y las diferencias consabidas en las diversas regiones de Vasconia, según su proximidad a regiones donde los cambios se producen más prematuramente.

El retablo del siglo XVII, que suele llamarse **clasicista**, se caracteriza por sus grandes columnas clásicas estriadas y por una decoración bastante recargada si se le compara con la austeridad del retablo romanista. En cuanto a la iconografía, al principio y como consecuencia del afán catequizador que se deriva del Concilio de Trento, predomina la escena narrativa; pero, según se acerca el final del siglo XVII y se avanza hacia el rococó, los relieves narrativos aparecen de forma esporádica, proliferan los lienzos pintados, y en la plástica se da más importancia a la imagen simple y exenta que, acompañada de algún emblema que la identifique, parece condensar en sí misma su significación biográfica. La imaginería se concentra entonces más en los **personajes** sagrados –Cristo, la Virgen, los Apóstoles, los mártires y los santos patronos– que en las **historias**. Cada persona sagrada se presenta en su ámbito propio, bien delimitado y exclusivo. El progresivo alejamiento del Concilio tridentino y el abandono de la mentalidad combativa de la Contrarreforma que insistía en el valor de las buenas obras frente a la “*sola fides*” de los protestantes, se tradujo en una atención mayor al heroísmo de los santos. Cada uno de ellos merece ahora que el arte cristiano les otorgue un espacio personal para ejemplo y devoción de los fieles, y por ello los relieves tallados van tendiendo al bulto redondo.

28. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”. In: *B.S.E.A.A.*, t. XXX, Valladolid, 1964, pp. 5-66.

29. M^a C. GARCÍA GAINZA. “Notas para el estudio de la escultura barroca navarra”. In: *L.D.*, V. 5, n. 10, 1975, pp. 127-145.

30. Cendoya admite una cuarta variedad de retablo barroco que procede de la Corte y que él llama “madrileño” y otros “prechurrigueresco”. *O.c.*, pp. 91-124.

31. J. ZORROZUA. *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, 1998, pp. 88-118.

Siendo la producción de la iconografía plástica postridentina enormemente copiosa, nos limitaremos a reseñar la obra de los más destacados artistas y talleres, subrayando las influencias que los escultores vascos y navarros recibieron de otros grandes maestros del arte hispánico. Desde este punto de vista, la historia de la primera escultura barroca en el País Vasco hay que iniciarla bajo un nombre egregio: Gregorio Fernández, el gran maestro gallego fundador de la escuela barroca vallisoletana.



Fig. 9. Retablo de San Miguel (Vitoria-Gasteiz).

La influencia de Gregorio Fernández hay que notarla primeramente en la estructura misma de los retablos; por ello en algunos documentos se le califica de “arquitecto”. A esta influencia debe buscársele su primer origen en tracistas italianos, y más concretamente en las *Regole delli cinque ordini d’architettura* de Vignola, que tuvo pronto dos ediciones en español (1593 y 1630). Visualmente el influjo vigolesco entra en España mediante el retablo de El Escorial, una empresa colosal e impactante que, como vimos, fue bien conocida no sólo por los famosos canteros vizcaínos sino también por los maestros romanistas que visitaron el lugar, como el mismo Juan de Anchieta; sin contar la influencia ejercida a través de los grabados³². Ya desde las primeras estancias de Gregorio Fernández en Vasconia (Bergara 1614 y luego Vitoria a partir de 1623) tuvo que plantearse la alternativa entre el retablo romanista y la novedad del retablo clasicista.

Fue precisamente el retablo de San Miguel de Vitoria el que llamó la atención por la novedad de su

32. “Las trazas y los retablos que los vallisoletanos Francisco Vázquez y Diego Basoco hicieron en el País Vasco para las esculturas de Gregorio Fernández, la difusión a partir de 1590 de la estampa del retablo mayor de la basílica de San Lorenzo de El Escorial, dibujada por Juan de Herrera y grabada por Perret, y la posesión por algunos arquitectos y escultores locales de la Regla de Vignola que había sido traducida en 1543, como Bernabé Cordero o Juan Bazcardo, son las bases sobre las cuales se sustenta la introducción del retablo clasicista en el País Vasco”. J. J. VÉLEZ CHAURRI. “La escultura barroca en el País Vasco”. In: *Ondare* 19, A.P.M., Donostia 2000, 54-55. V. También J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, O.c.

estructura y el que puede servirnos de modelo para entender lo que fue aquel cambio que, por contrariar el gusto romanista todavía reinante, no se impuso sino muy lentamente.

“El monumental retablo de dos cuerpos de orden corintio, dividido en cinco calles y ático es obra de clara compartimentación y similar a los de los Santos Juanes de Nava del Rey o la catedral de Plasencia³³. La decoración, que en ningún caso llega a ocultar las líneas fundamentales de la estructura, es elegante y ajustada, y se compone de gallones, piedras fingidas en los marcos, niños con cintas y frutas en los netos, y festones, tarjetas y guirnaldas en pedestales y frisos. La paternidad de su traza debe ponerse en el arquitecto vallisoletano Francisco Velasquez quien, junto a su hermano Juan, construyó éste y otros muchos retablos para Gregorio Fernández”.

No es difícil ver el origen de este tipo de retablo en los modelos iniciales del clasicismo³⁴. Más tarde la arquitectura del retablo, sin dejar de ser sustancialmente clasicista, empezó a mostrar algunas modalidades estructurales y decorativas apuntando lo que finalmente sería el churrigueresco. El avance en esa dirección en la retablística del País Vasco fue marcado e impulsado por el arquitecto **Pedro de la Torre** en las iglesias de Tolosa (retablo desaparecido), Begoña y Santiago de Bilbao (1640-1642).

No puede negarse que la traza de retablos constituye un capítulo muy importante dentro de la creatividad vasca en el siglo XVII, pero los límites impuestos a esta historia nos obligan a ser parcos en su reseña, y a remitirnos a los autores citados que han realizado un estudio histórico bien documentado y exhaustivo de este tema.

3.2. La escultura vasca de Gregorio Fernández

El estilo del gran maestro castellano aporta sensibles novedades frente a la serena y fría escultura romanista. Se trata de una escultura que responde en parte a lo que llamamos clasicismo y en parte a lo que viene a nuestra imaginación cuando decimos **barroco**. Por una parte son imágenes naturalistas, buscan la verosimilitud de las formas anatómicas e indumentarias, y la expresividad del sentimiento; pero esta expresividad empieza a hacerse ostentosa, declamatoria, como si, respondiendo a la normativa e ideología del Concilio de Trento, quisieran forzar nuestra piedad y obligarnos, con sus ademanes y gestos, a rezar y doblegar nuestra voluntad.

Como genial escultor que fue, es en la talla de la iconografía postridentina donde hay que ver el gran influjo que ejerció Gregorio Fernández en la escultura vasca a partir del segundo decenio del siglo. Cuando Fernández estaba trabajando la magnífica imagen de San Ignacio de Loyola para el cole-

33. J. J. Martín González lo reproduce en su obra sobre Gregorio Fernández (p. 123), recordando que su traza fue publicada por García Gainza. Según Prestamero, el ensamblaje se debe a Juan Velázquez y el retablo se colocó en 1637. V. Bibliografía en Martín González, O.c., p. 122.

34. J. J. VÉLEZ CHAURRI, O.c., p. 51.

gio de los jesuitas de Valladolid, se le encargó otra imagen del mismo santo para el colegio de Bergara. Corría el año 1614. Habían pasado cinco años desde la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús que sería canonizado ocho años después. Siglo y medio más tarde, al ser expulsados los Jesuitas de todos los dominios del rey de España (1767), el colegio pasó a manos del Real Seminario de Bergara, y finalmente de los Religiosos Dominicos. En la iglesia de ese colegio dominico de Bergara se conserva aún esta espléndida obra del maestro. Fue luego policromada por Marcelo Martínez, y el platero Martín de Aranda se encargó de añadirle algunos adornos en metal; y recientemente (1991) ha sido restaurada. Inspirándose el artista, como otros muchos escultores y pintores después de él, en el retrato que del santo hizo el pintor Sánchez Coello (pintura que pereció en un incendio en 1931), opina el P. Rafael Hornedo³⁵ que “guiado tal vez por la localidad de su destino, acentuó Fernández los rasgos típicos de la raza vasca”. Lo que sí se puede decir es que el rostro del santo en esta escultura impresiona por el carácter espiritual y místico que supo dar a la expresión de su rostro y de su mirada. Desde el punto de vista estilístico, puede observarse que esta escultura marca ese equilibrio al que nos hemos referido como propio de este momento histórico, entre el realismo expresivo que sustituyó al formalismo romanista y ese dinamismo barroco que se va a hacer patente en decenios posteriores.

Fernández realizó otras esculturas en Euskal Herria. de las que pocas se han conservado³⁶. En 1618 contrató el retablo mayor y colaterales en la iglesia del convento de la Concepción, de los Franciscanos de **Vitoria**, (iglesia llamada de San Antonio), conjunto del que solo se han conservado las imágenes de Santa Teresa y San Francisco. También tomó a su cargo, a partir de 1624, varios retablos para el convento de Franciscanas de **Eibar**, pero todo se quemó en la guerra civil de 1936. Más importante debió de ser el retablo y sillería del santuario de **Aránzazu**, obra de la que se ha conservado abundante documentación, pero que, desgraciadamente, pereció en el incendio que destruyó el monasterio durante la primera guerra carlista (1834). Una obra aislada que juzgamos excepcional por el naturalismo y devota expresividad que caracterizan al gran maestro es el Ecce-Homo que se conserva en **Azkoitia**, y fue propiedad de la familia Ipeñarrieta-Ildiáquez y cuya autoría está documentada en el testamento dictado por don Pedro de Ipeñarrieta en 1640. Se trata de una figura de bulto prolongado hasta el paño de pureza, en madera policromada, tallada con gran realismo, apreciándose las venas, los tendones y una cabellera y barba muy finas. Con los brazos cruzados sobre el pecho, la boca entreabierta en actitud de oración al

35. R. M^o. HORNEDO, “La “vera effigies” de San Ignacio”. In: *Razón y Fe*, 154 (1956), pp. 203-224.

36. Sobre la producción e influencia de Gregorio Fernández en el País Vasco v. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959; y del mismo, *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980; M^o.C. GARCÍA GAINZA, “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada”. In: *B.S.A.A.* (1972), 371-319; S. ANDRÉS ORDAX, *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria, 1976; J. J. VÉLEZ CHAURRI. O.c., *Ondare* 19, pp. 54-55.

Padre y la mirada elevada al cielo, esta escultura es una de las más bellas de Gregorio Fernández que posee el País Vasco.

Al margen de otras posibles esculturas del maestro que, aisladas y provenientes de retablos, podrían aún ser identificadas, diremos que la obra más importante, y más influyente también, de Gregorio Fernández en el País Vasco es sin duda el retablo que le encargaron para la parroquia de San Miguel de **Vitoria**, contratado en 1623 en términos que fijaban minuciosamente la naturaleza de los materiales, los procedimientos técnicos de talla, policromía y dorado, y los motivos iconográficos, aunque no todos se cumplieron con exactitud. El contrato estipulaba que estuviera terminado en tres años, pero de hecho parece que su ejecución duró varios años más pues, según informa Prestamero, no fue colocado hasta 1632. Fernández, secundado por sus oficiales, dirigió y realizó en su taller de Valladolid esta obra cuya magnitud, complejidad y abundancia icónica (relieves y bultos exentos), hace difícil discernir donde puede verse la mano inmediata del jefe de taller. El retablo se alza sobre un pedestal de piedra, y consta, como hemos dicho anteriormente, de dos pisos con ático, tres calles y dos entrecalles; y entre los tres pisos o niveles hay bancos o frisos con relieves historiados. El de la base inferior presenta cuatro escenas evangélicas: Anunciación, Epifanía, Presentación y Visitación; el que está en la base del segundo cuerpo muestra las figuras de los cuatro evangelistas y los cuatro doctores de la Iglesia occidental; el friso superior se dedica a alegorías de las virtudes. Preside el conjunto, en el nicho central del primer piso, la figura de la Inmaculada, en el segundo cuerpo el titular San Miguel, y el Calvario en el ático. La figura central de la Virgen está flanqueada por las de San Pedro y San Pablo en las entrecalles, y escenas de la Adoración de los pastores y la Circuncisión en las calles; al nivel del San Miguel se ve a San Sebastián y San Felipe en las entrecalles, y dos episodios de la leyenda del Monte Gargano en las calles; en el ático, flanquean a Cristo crucificado, San Juan Bautista y Santiago Apóstol. Como se ve, un conjunto iconográfico rico y variado que, supuestas sus dimensiones, tendría que mantener ocupado a todo un taller durante varios años. La deuda de la parroquia con el escultor no fue saldada hasta 1637, ya muerto el maestro.

La imaginería, tanto en relieves como en bultos, responde a ese naturalismo declamatorio que hemos señalado como propio del gran maestro castellano en el momento iniciador del nuevo estilo. Puede suponerse que Fernández se reservaría la responsabilidad directa de la efigie central de María Inmaculada, que se presenta bella y juvenil, erguida frontalmente, con su rostro redondeado y su cuello cilíndrico, sus ojos entornados y sus manos juntas y ladeadas, y su túnica y manto tallados con los característicos pliegues acartonados y angulosos, que casi constituyen la firma del maestro. El artista le colocó dos ángeles al pie, conforme al contrato y, en el fondo, un paisaje de nubes y ángeles³⁷.

37. Este modelo fue copiado repetidas veces en el País Vasco. J. J. VÉLEZ CHAURRI, O.c., p. 53.

Uno de los valores más señalados en los bultos y relieves de este retablo que demuestran la potencia creativa de Fernández es la variedad de expresiones. Los dos príncipes de los apóstoles presentan la misma majestuosidad un tanto ampulosa: mientras el primero parece centrarse en el texto del Evangelio abierto sobre su mano izquierda, el Apóstol de las Gentes parece dirigirse imperiosamente hacia los oyentes. Igual riqueza de posiciones y gestos se observa en los relieves de la Infancia de Jesús, buscando que la composición conjugue la simetría y el dinamismo. La actitud de la Virgen de la Anunciación, tan medrosa como asombrada y fugitiva ante el mensaje angélico, es de una sorprendente belleza. No es fácil decidir, ateniéndose sólo al análisis formal, dónde puede identificarse exclusivamente la mano del maestro, cuando en todas las escenas y figuras se advierte la característica ampulosa y apertura de los mantos, los mismos pliegues quebrados, el mismo redondeamiento de rostros y cuellos, la expresividad minuciosa y variada, etc. El artista, en sus esculturas exentas, ha sabido siempre caracterizar a sus personajes sin caer en la monotonía; y en sus relieves historiados, casi de bulto redondo como se exigía en las condiciones del contrato, siempre ha logrado armonizar el dinamismo y la acertada composición. En esos historias se ve que el artista se ha inspirado en estampas de la época que buscan el naturalismo del episodio que se trata de evocar.



Fig. 10. Retablo de San Juan Bautista (Hernani).

La presencia de esta obra de Gregorio Fernández en el País Vasco ejerció un influjo innegable en los escultores vascos; por ejemplo, en el retablo de Hernani. García Gainza ha observado que esta influencia fue vehiculada a través de ciertos artistas del núcleo vallisoletano pero de procedencia navarra, como Miguel de Elizalde o Pedro Jiménez³⁸: “Los Elizalde proceden de Olazagutía. Miguel llegaría a casar con una hija de Gregorio Fernández. Pedro Jiménez, navarro de Viana, colabora con Juan Bazcardo en el retablo de Oyón (Álava), mostrando también su dependencia con Fernández, en cuyo taller había trabajado”.

38. M^a C. GARCÍA GAINZA, “La influencia de Gregorio Fernández”. In: B.S.A.A., pp. 371; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, O.c., p. 83.

3.3. Entre el romanismo y el barroco

Un criterio cronológico de ordenamiento en este capítulo de la primera escultura barroca nos obliga a empezar con dos artistas o, por decir mejor, por dos talleres que, por otra parte, deben considerarse herederos del manierismo anchietano: Pedro de Ayala y Juan de Angulo. Son escultores que, con sus equipos, asumieron, en distinta medida, el realismo de los rostros de Gregorio Fernández, sus característicos pliegues angulosos, el mismo tratamiento del pelo con el mechón sobre la frente, y los relieves tendentes al bulto redondo.

PEDRO DE AYALA, nació en 1569, vástago de una larga y compleja familia de escultores vitorianos a quienes recordamos en páginas anteriores. Era hijo de Francisco de Ayala, y nieto de Juan de Ayala II. Nacido en 1569, su obra pertenece al siglo XVII. En el taller familiar aprendió el romanismo, que se hace patente en el retablo de **Villodas** (1606), en el sagrario de **Gopequi** (1610), en lo que de él ha quedado del retablo de **Doroño** (1610), y en el impresionante sagrario de **Zurbano**. Pero su longevidad le permitió transformar un poco su producción por la temprana contemplación de las obras de Gregorio Fernández, primero en Bergara (1614), donde Ayala hizo el retablo que acogió el San Ignacio de Gregorio Fernández, y luego en Vitoria (1618). En los retablos de **Zalduendo** (1623), **Letona** (c. 1630), **Zurbano** (1633-1642) y **Ullibarri-Gamboa** se le ve buscar, sin dejar el monumentalismo romanista, unos escorzos y expresivismos naturalistas. En este último retablo la imagen central de la Virgen parece un trasunto fiel de las Vírgenes de Gregorio Fernández.

JUAN DE ANGULO, era hijo del escultor Bartolomé Angulo. Trabajó con su padre y con Pedro González San Pedro en el retablo mayor de Barasoain (Navarra)³⁹; se le atribuye un Calvario en la parroquia de Echalar (Navarra), de principios del siglo XVII, del que queda un Cristo de muy buena calidad. Luego colaboró con Gregorio Fernández; y desde entonces, cumplió diversos encargos en Álava: Colaboró en **Zalduendo** y en **Ozaeta**, junto a su hermano y a Pedro de Ayala; se le encuentra trabajando en el banco del retablo de **Arrieta** (1621); y en la parroquia de San Pedro de **Vitoria** talla el relieve de la “Ystoria del ángel” de la Guarda protegiendo a un niño (posible trasposición del San Miguel alanceando al dragón del estilo de Gregorio Fernández)⁴⁰. Las mismas características vemos (en la misma iglesia) en el relieve de San Isidro haciendo brotar milagrosamente un manantial, que se basa en el grabado realizado en Roma con motivo de la canonización de San Isidro Labrador (1622). La obra que Juan de Angulo va realizando con su hijo José es abundantísima. De su taller van saliendo las de los retablos de **Manzanos** (1630), **Munáin** (1633), **Alegría** (1635), **Añua** (1635), **Ali** (1639) y probablemente **Luco** (1640); y en todas ellas se percibe las huellas de la escultura castellana.

39. C.M.N. III, 36.

40. Teresa, BALLESTEROS IZQUIERDO, “El retablo del Santo Ángel de la Guarda en la iglesia de San Pedro de Vitoria”. In: *Cultura*, nº 4, febr. 1992, pp. 19-27.

Si del territorio alavés pasamos al ámbito guipuzcoano hallamos también en esta provincia escultores notables en cuya obra se puede percibir el impacto de Gregorio Fernández. Destacaremos a los más importantes: Juan de Mendiara, Diego Mayora y García de Verástegui.

Los **Mendiara** era una familia que tenía su taller en Villarreal de Urretxu. Poco sabemos de Domingo de Mendiara a quien se le supone formado en la órbita de Anchieta. De **Vicente de Mendiara** sabemos que entre en 1625 y 1627 se ocupaba de retablos en Legazpia y Zumárraga, uno de ellos para una ermita de San Miguel en Legazpia, de cuya imagen titular se encargó Juan de Mendiara.

Es precisamente la obra de este **JUAN DE MENDIARA**, hijo de Domingo, y tal vez hermano de Vicente, la que más puede interesarnos, pues de ella estamos algo más informados tras las investigaciones de Ignacio Cendoya⁴¹. Se le documenta en Zumárraga (1618, un Crucifijo) y anteriormente la **Resurrección** y un **Cristo a la columna**. También consta que, fuera del estrecho ámbito de su lugar de origen en Zumárraga y Legazpia, tomó a su cargo varios trabajos en Álava: En **Maestu** realizó un sagrario que luego fue sustituido; en **Onraita** se le debe la arquitectura de un retablo del mártir San Sebastián, cuya imagen quedó a cargo de Diego de Mayora.

En 1631 Juan de Mendiara vuelve a Gipuzkoa y participa con su yerno Juan García de Verástegui, en la realización de un retablito lateral para la parroquial de **Legazpia**, obligándose Mendiara a hacer “un bulto de la imagen del Señor San Inacio de Loyola como el que está en la iglesia parroquial de Azcoitia con su retablo”, por cuyo trabajo recibiría 100 ducados. Eran los años en que, con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola (1622) y de su declaración como Patrono de la Provincia, las Juntas habían ordenado que se hicieran estatuas o efigies del Santo en todas los municipios. En la imagen que talló Mendiara para Legazpia se le recomendó seguir el modelo que había hecho para Azcoitia el escultor Miguel de Goroa. Es la típica efigie, convencional en el siglo XVII, del Santo patrono de Gipuzkoa portando el emblema o anagrama del Nombre de Jesús en su mano derecha y el libro (de las Constituciones o de los Ejercicios Espirituales) en la izquierda. La escultura de Mendiara es una imagen rígida, carente de gracia y movimiento, de menor calidad que su pretendido modelo de Azcoitia.

En 1624 Juan de Mendiara ejecuta el retablo de **Arriarán**. Por esos años Gregorio Fernández se ocupaba del retablo de San Miguel de Vitoria, y el del Santuario Mariano de Aránzazu. En esta última obra, más tarde destruida, el gran maestro castellano, estuvo acompañado por García de Verástegui, quien se casó con una hija de Mendiara. Esta circunstancia familiar pudo facilitar una relación indirecta con Gregorio Fernández por parte de Mendiara e influir en la mejor calidad que, dentro de las obras del escultor de Urretxu, tiene el retablo de Arriarán. Es quizá su mejor obra; en

41. *El retablo barroco en el Goyerrí*, pp. 183-185.

ella, junto a cierto empaque romanista, se advierte ya un incipiente realismo barroco. En Junio de 1633, Mendiara contrata con la parroquia de **Lazcano** por 140 ducados la realización del sagrario, una pieza que no se ha conservado.

Más importancia que Mendiara, con obra al menos más cuantiosa si no de mejor calidad, tiene **DIEGO DE MAYORA**, un escultor, vecino de Segura, que también fue tracista. Discípulo de Bengoechea, siguió las pautas del romanismo en sus primeras obras. Luego, bajo el influjo de la obra de Gregorio Fernández en Aránzazu, modificó un poco el rumbo de su estilo. Según Cendoya, el apego de los patronos a la estética anterior y la inexistencia de ningún otro imaginero que pudiera hacerle sombra, explica su casi monopolio artístico en el Goyeri (zona alta de Gipuzkoa) entre 1620 y 1650⁴². Por otra parte, su larga vida y su prolífica actividad (murió en la década de 1650) tuvo que llevarle, en esta primera mitad del siglo, a una evolución estilística, que se percibe en su obra escultórica mejor que en sus trazas retablisticas.

Sus primeras obras fueron las realizadas en los retablos mayores de su propia región. Pero, todavía joven, parece que colaboró en retablos de Navarra. Concretamente ya en 1627 se le encuentra trabajando en San Miguel de **Olazagutía**. El retablo incluye ocho tableros y otros tantos bultos. La fidelidad a la estética romanista que Mayora mostró durante casi toda su vida haría pensar que a él debieron de encargársele los tableros con relieves del banco. Pero, dado que un programa iconográfico tan complejo tuvo ocupados largo tiempo a varios artistas, no es fácil decidir nada seguro sobre su autoría.

Mayora trabajó también en parroquias de Álava. En 1625 hace una imagen de San Cristóbal para la parroquia de **Ocáriz**, y años más tarde otra de San Antonio Abad y un Crucifijo para la misma iglesia, obras que no se han conservado. Entre 1633 y 1639 talla las imágenes que se alojan en los ocho nichos rectangulares del retablo mayor de **Ordoñana** (Álava), y acierta en la bella y dramática imagen central de la Asunción. En 1646 hace un San Sebastián para el retablo de un colateral, que había contratado Juan de Mendiara, como antes hemos señalado, en la parroquia de **Onraita**. La imagen es de una gesticulación barroca que delata su tardía fecha en la vida del escultor.

También sus trabajos en Gipuzkoa están bastante bien documentados. En el retablo mayor de **Lezo**, contratado con el ensamblador Domingo de Goroa, fue Mayora quien se responsabilizó de la obra escultórica, aunque en ella debió de colaborar el mismo Goroa. También la imaginería del retablo mayor de **Ceráin** en 1624, debió de realizarla con relativa presteza. Encajadas en las respectivas hornacinas de un retablo de estructura romanista, las ocho figuras de santos, además del bulto principal de la Asunción y el Calvario del

42. O.c., p. 152.

ático, presentan la típica factura romanista: frontalidad, estatismo tendente hacia cierta monumentalidad, corrección anatómica pero también clara ausencia de expresivismo en los rostros. Asimismo, los relieves del banco presentan figuras que ostentan más manierismo que naturalismo.

Más tiempo debió de llevarle cumplir el amplio contrato de 1626 para el retablo mayor de **Gainza** que, todavía en 1653, no estaba pagado a satisfacción de Mayora y de su colaborador Juan de Ayerdi. La temática del retablo es la acostumbrada (escenas de la Infancia y de la Pasión de Cristo y de las leyendas de San Miguel), una iconografía desarrollada en esas mismas fechas por Gregorio Fernández en San Miguel de Vitoria, que Mayora pudo haber visto; lo cual, en todo caso, no fue suficiente para hacerle desprenderse del romanismo ni a mejorar la calidad artística. El artista de Segura no logra casi nunca un buen sentido de la composición y se mantiene insensible a la esbeltez de las figuras humanas a las que concibe siempre algo achaparradas. Tampoco supera la mediocridad en el retablo de Santa Ana y la Virgen Niña que hace en 1639 para la parroquia de **Legazpia**. Más acertado nos parece que estuvo Mayora en el retablo mayor de la iglesia de San Martín de **Atáun**. En algunas escenas, la Adoración de los Pastores, por ejemplo, logra un mayor acierto en la composición; y, en general, las figuras de este retablo ganan claramente en naturalismo y movimiento; incluso se descubre en algunos plegados la influencia de Gregorio Fernández, aunque sin lograr nunca ni la agilidad realista de los cuerpos ni la dulzura expresiva de los rostros propias del gran maestro vallisoletano⁴³. Esto supuesto, no juzgamos necesario detenernos en otras obras de Mayora en lugares como **Munáin** (1631), **Heredia** (1637), **Alaiza** (1646), donde se pretende, con mayor o menor garantía documental, reconocer la gubia del escultor de Segura.

Un maestro que, como tantos otros, simultanea ambos oficios –arquitecto y escultor– es **JUAN GARCÍA DE VERÁSTEGUI**. En la documentación se le llama “el ensamblador de Valladolid” (1631). Este dato le pone en relación con el taller de Gregorio Fernández, hecho que se confirma cuando llega a Gipuzkoa para trabajar en los retablos de Aránzazu contratados por el maestro vallisoletano en 1627, para asumir luego por su cuenta la obra de la sillería. Julián de Pastor y Rodríguez juzga que, aunque no alcanzara la categoría del gran escultor gallego, “no era despreciable artista”⁴⁴. Como la sillería de Aránzazu pereció en el incendio de 1834, hay que juzgarlo por otras obras, como el retablo mayor de Cegama, que el Conde de la Viñaza atribuyó al propio Fernández⁴⁵ y que por su calidad ha merecido ya la atención de algunos investigadores.

43. Cendoya piensa que solo merecen destacarse la imagen de San Francisco estigmatizado y la de Cristo crucificado del ático, tanto por un cierto barroquismo como por las citas de Gregorio Fernández.

44. *Historia de la imagen y santuario de Nuestra Señora de Aránzazu* (1880). Ed. Bilbao, 1985, p. 171.

45. *Adiciones...* Madrid, 1889, p. 260.

Verástegui entronca familiarmente con el escultor local Juan de Mendiara, al casarse con su hija, y lleva a cabo, actuando como ensamblador o arquitecto, una serie de pequeños retablos en **Legazpia** (1631), **Lazkao** (1640) y **Segura** (1654), además de la desaparecida sillería de coro del convento de Santo Domingo de **Vitoria** (1654). En cuanto a su obra en Cegama, al menos no puede dudarse de que se le debe la mazonería del retablo⁴⁶. Pero aquí vamos a atender sólo a la imaginería. Vélez Chuarri reconoce y elogia la labor arquitectónica de Verástegui, pero piensa que no son suyas las imágenes, pues “las diversas manos que se advierten están en perfecta sintonía con los escultores del taller de Viana-Cabredo. Nada tendría de extraño que el propio Bazcardo o Diego Jiménez II, estuvieran tras esta obra”⁴⁷. Sea quien sea el autor, es especialmente admirable el retablo del altar mayor. Plano en su desarrollo, se estructura en banco, dos cuerpos de 5 calles y remate. En el banco, hay relieves en los que se representan a los 4 evangelistas; y en los dos cuerpos o pisos. En el nicho central se efigia a San Martín con el mendigo, en las cuatros casas, dos por cada cuerpo, van las escenas de la Anunciación, la Visitación, la Adoración de los Pastores y la de los Reyes; en las entrecalles van las estatuas de los santos Pedro y Pablo, Juan Bautista y Bartolomé. En el ático, el Calvario flanqueado por imágenes de San Francisco y San Antonio de Padua. La corrección de las anatomías, la amplitud elegante de los vestidos, la elasticidad natural en las posturas, la sugerencia del espacio y el acierto en las perspectivas, la gracia y eficacia expresiva de los ademanes, obligan a otorgar una extraordinaria calidad al conjunto.

Constando su maestría como arquitecto y entallador, si se llegara a demostrar que Verástegui es el autor de la obra escultórica de Cegama, estaríamos ante uno de esos artistas que logran escapar a la especialización propia de la época del Barroco. Es verdad que nos asalta la recelosa pregunta: ¿Por qué no le encomendaron ni conocemos más obras escultóricas suyas? En todo caso, ante este retablo hay que reconocer, como dice Vélez Chaurri, que “estamos ante uno de los mejores conjuntos de la escultura barroca guipuzcoana”.

Puesto que hemos recordado a Verástegui venido desde Valladolid en el ámbito de Gregorio Fernández, habría que recordar a algunos otros escultores foráneos que dejaron obra en Álava, y que debieron de llegar en el entorno del gran maestro. Así, por ejemplo, **Gabriel de Rubalcaba** del taller de Cudeyo, que estuvo en Salamanca perfeccionando sus conocimientos de oficio en casa de Pedro Hernández, y que hizo los relieves del retablo mayor de Caicedo de Yuso (1642); en el de la Visitación se advierte el sello vallisoletano.

46. “La construcción del retablo mayor se realizó con tres colaterales, dos de los cuales se conservan, mediante escritura formalizada el 22 de mayo de 1638, en el cual el autor aparece como “maestro arquitecto”, vecino de Cegama sometiéndose el proyecto a almoneda por 3.950 ducados”. I. CENDOYA, O.c., pp. 191-192.

47. “Los tipos y composiciones presentan en algunos casos recuerdos de Gregorio Fernández; pero se acercan todavía más a las producciones del prolífico taller navarro-riojano”. J. J. VÉLEZ, O.c., p. 70.

Si, por otro lado, se trata de ver cómo evolucionan los artistas vascos y navarros en la primera mitad del siglo XVII desde el romanismo hacia el realismo prebarroco, es necesario detenerse en el más significativo: el navarro Juan de Bazcardo.

3.4. Juan de Bazcardo

Hijo de un pintor, **Juan de Bazcardo** había nacido en Caparroso en 1584, se formó en Cabredo en el taller de González San Pedro, con cuya hija se casó, quedando finalmente, al fallecer su suegro en 1600, como jefe de su taller. Heredero, por tanto, del romanismo anchietano, aceptó pronto las novedades del naturalismo. Excelente tracista de retablos, fiel primeramente al gusto romanista, evolucionó luego hacia el clasicismo, como se puede comprobar también en su labor escultórica.

Si tratáramos aquí de hacer la historia de los talleres de escultura en estos siglos no podríamos omitir la importancia del taller de Cabredo al que nos referimos en el capítulo del romanismo, un taller que estuvo activo durante varias generaciones⁴⁸. Juan Bazcardo es sin duda el escultor más importante de esa saga de artistas que tuvo su origen en Cabredo. En **Caparroso**, su pueblo natal, hizo varios retablos que no se han conservado. El mayor, en el que colaboró Martín de Bidarte era aún de cierto gusto romanista. De él se salvaron algunas imágenes cuando todo el retablo fue sustituido por otro conjunto barroco: dos relieves del banco representando la Ascensión y Pentecostés, que conservan una bella policromía barroca. También deben ser de Bazcardo los dos bultos de San Pedro y de San Pablo de las calles laterales, figuras de gran volumen envueltas en amplios mantos de pliegues acartonados y angulosos. Tampoco debe dudarse de su autoría respecto a la escultura de la Virgen del Soto de Caparroso, sin duda una de las más bellas efigies de la Virgen María en todo el ámbito español, realizada en este caso por una excelente policromía⁴⁹.

Bazcardo prosigue difundiendo el romanismo de Anchieta en los primeros años de su actividad. Es muy probable que haya que ver su mano en algunas esculturas de los retablos de la parroquial de **Cabredo** ya que dirigió ese taller hasta su muerte. A él se le debe la estatua de la Asunción en el retablo mayor de la catedral de **Tudela** (1606), donde sigue fiel al esquema romanista. Pero los ángeles que sirven de encuadre a la imagen fueron talla-

48. Fue un taller que, en el último tercio del siglo XVI, estuvo bajo la dirección de Pedro González de San Pedro y Diego Jiménez el Viejo; que cobró nuevos bríos con Bazcardo y Pedro Jiménez el Viejo; mantuvo su vigencia con Diego Jiménez el Joven, después con Bernardo Elcaraeta, y finalmente, ya en el siglo XVIII con Francisco Jiménez. El parentesco de los Jiménez es el siguiente: Juan Bazcardo se casó con Ana María González de San Pedro, y la hija de ambos contrajo matrimonio con Diego Jiménez II, uniéndose así las dos ramas de escultores. J. J. VÉLEZ Chaurri, O.c., pp. 67-68; v. También C.M.N. II, p. 1, XXXI y p. 387.

49. C.M.N. III, XXVIII.

dos en 1620 por Pedro Martínez y Juan de Biniés⁵⁰. Entre esas primeras obras aún romanistas debe contarse también el retablo de Santa María de **Laguardia**.

En el interior de la cillería de la catedral iruñesa (actual Museo catedralicio) hay una magnífica imagen de Cristo Crucificado, tallado por Juan Bazcardo ya en 1616.

“Cristo aparece representado vivo, con la cabeza ladeada hacia la izquierda, y la mirada hacia lo alto. El cuerpo, cubierto por un paño de pureza anudado a la derecha, destaca por la potente anatomía de su torso y por la musculatura de brazos y piernas”⁵¹.

Luego, asimilando la influencia de Gregorio Fernández, va desarrollando una fecundísima labor en la Rioja alavesa y en Gipuzkoa. Él es el principal responsable de los retablos mayores de **Oyón** (1624) con la colaboración de Pedro Jiménez I, **Lapuebla de Labarca** (1638) con Diego Jiménez II, de **Tolosa** (1643) con Bernabé Cordero, una obra devorada por el incendio de 1781, y en **Irún**, hermoso retablo de Nuestra Señora del Juncal.

En 1633 da la traza para la sillería del coro de la iglesia de **Lapoblación**, que es ejecutada por Andrés de Larrea; y en 1638 talla la estatua de la Virgen del Rosario que se encuentra en la sacristía de esa misma villa. El análisis estilístico induce a pensar que a él se deben otras varias Virgenes del Rosario, repartidas por diversos lugares.

En la cuarta década del siglo Bazcardo interviene en el retablo de San Bartolomé de Santa María de **Viana**: el San Miguel del ático y dos relieves, son obras en las que se conjugan romanismo y naturalismo⁵². En los retablos de Santiago y de Santa Catalina de la misma iglesia de Viana, está documentada la obra escultórica de Juan Bazcardo (1631) con la probable colaboración de Diego Jiménez II. La traza de estas estructuras parece inspirarse en el retablo del Cristo de Santa María la Redonda de **Logroño** que Bazcardo junto con Pedro Jiménez había ejecutado en 1626⁵³. En la sacristía se guarda una hermosa talla del Crucificado que puede relacionarse con el taller de Bazcardo; igual que otro que se venera en la capilla del cementerio de Viana. Son muchas las atribuciones que se hacen a Bazcardo o a su taller, como ocurre con la imagen de la Asunción del retablo mayor de Asiáin, o el artístico Ecce-Homo de la iglesia de Marañón.

50. C.M.N. V, p. 1, p. 259.

51. C.M.N. V, p. 62.

52. C.M.N. II, p. 2, p. 567.

53. C.M.N. II, p. 2, p. 572.

3.5. La estela de Bazcardo

El primero de los escultores influenciados por Bazcardo es indudablemente su yerno, **Diego de Jiménez II**, miembro de una dinastía vianesa. Al casarse con Micaela Bazcardo, quedaron vinculados artísticamente los talleres de Viana y Cabredo. Vecindado en Vitoria, la obra de Diego Jiménez II queda bastante documentada a partir de 1641, cuando su suegro le cede la mitad de la escultura del retablo de Lapuebla de Labarca. A partir de ese año, hasta su muerte en 1660, realiza una fecunda labor en Álava y La Rioja, siguiendo los modelos marcados por el jefe de taller, aunque ello no le impide matizar ese lenguaje con un vocabulario algo personal: figuras voluminosas, revestidas de amplios mantos, pliegues acartonados y rostros expresivos de afilado perfil. Su labor se dispersa por muchos lugares de la Rioja alavesa (Yécora, Párganos, Elciego, Laguardia, Navaridas, Leza) y la llanada oriental (Dallo, Luzuriaga, Onraita). “La mayor parte de esas obras son imágenes para retablos laterales, y sólo en Dallo (1652) se encarga de un retablo mayor al completo con relieves del Lavatorio y Santa Cena y tallas de San Pedro, San Pablo y San Andrés”⁵⁴.

Natural de Asteasu (Gipuzkoa), **Bernardo de Elcaraeta**, se vecindó en Santo Domingo de la Calzada donde fundó taller, quizá después de haber pasado como aprendiz por Cabredo. En todo caso, su estilo recuerda a Bazcardo; y aunque su labor se centró preferentemente en la Rioja Alta, se extendió también en el curso de su larga vida por toda Vasconia, e incluso Burgos.

En Gipuzkoa realizó las imágenes del retablo mayor de Larraul (1655) y las de San Miguel y Ntra. Señora del Rosario para la parroquia de San Pedro de Bergara (1656). Buena parte de su obra se ha perdido, como la que realizó para el convento de San Francisco de Bilbao y para Santa María de Laguardia (1662). Hizo imágenes para Leza (1667-1670), Salinillas de Buradón (1677), etc. Su obra más importante y significativa hay que verla en Viana, Elciego y Labastida. El retablo mayor de **Viana** consta de tres cuerpos, tres calles y cuatro entrecalles. En él Elcaraeta, con la colaboración de Andrés de Larrea, Juan de Larráinzar y Juan Bautista de Suso, realizó entre 1670 y 1674 un vasto programa de bultos y relieves alusivos a la Virgen María rodeada por los doce Apóstoles, santos y mártires. Elcaraeta acentúa un poco el barroquismo en indumentaria, posturas y ademanes; pero los rostros de facciones menudas y populares de sus personajes con sus características cabelleras de abultados rizos, no llegan a alcanzar la elegancia de los de su maestro Bazcardo. En el retablo de San Andrés de **Elciego** con Elcaraeta colaboraron Diego y Pedro Jiménez. Al escultor de Asteasu parece que hay que asignarle las efigies de los Apóstoles y los tableros de la historia de la Virgen. Se ha subrayado en ellos el “pictoricismo” o viveza plástica de algunas escenas, como la de la Anunciación, que presenta a María arrodillada y con los brazos abiertos aceptando el mensaje divino, de un modo

54. J. J. VÉLEZ. O.c., p. 68.

muy similar al de Viana. En **Labastida** a los pequeños relieves se superponen grandes bultos que delatan la filiación con el taller de Viana-Cabredo como el San Pedro o la Asunción⁵⁵.



Fig. 11. Retablo mayor de la Asunción (Labastida).

Relacionados con el taller de Viana-Cabredo se encuentran también Francisco de Foronda y Bartolomé Calvo. De **Francisco de Foronda** conocemos la importante noticia de su relación con Gregorio Fernández en Valladolid donde se encontraba en 1625, su vuelta y establecimiento primero en Cabredo y después en Bernedo donde abre taller, y su vinculación con Bartolomé Calvo. En el ático del retablo mayor de la parroquia de Santa María de **Salvatierra** (1637) hizo varios relieves como el de la Asunción-Coronación cuyo modelo se encuentra en las Inmaculadas del maestro vallisoletano. Además de varias obras en La Rioja, también se encargó de las imágenes de los retablos laterales de Urarte (1642), de las de sagrario de Bernedo (1663) y las del retablo mayor de Villanueva de Tobera

(1663), donde las imágenes de los dos Juanes y el sagrario repiten los esquemas del taller.

Bartolomé Calvo creará un fecundo obrador familiar en Orbiso, junto a sus hijos Bartolomé y Miguel, de los que saldrán obras que evidencian sus relaciones con el taller de Cabredo: un San Esteban en **Alecha** (1659), la Virgen del Rosario de **Bujanda** (1664), varias imágenes de los retablos laterales de **Orbiso** (1665) y **Oteo** (1666) y las de los retablos mayores de **Cripán** (1663) y **Maestu** (1666) y **Guevara**, éste realizado en parte por sus hijos (1680). Quizá de esta participación deriva la escasa calidad estética de estas obras, que más merecen el calificativo de arte popular.

Domingo y Martín Zataráin, que posiblemente aprendieron el oficio en el entorno de Juan Bazcardo, realizaron los retablos de Hernani (1651), Andoáin (1657), y Villafranca de Ordizia, y posiblemente los de Zaldivia (1660), ya que se movieron en el entorno de los arquitectos Bernabé Cordero y Pedro Latijera, contratistas de dicho retablo⁵⁶. En todo caso, se trata de un conjunto icónico de poco valor, en contraste con su arquitectura.

55. *Ibidem*, p. 69.

56. I. CENDOYA. O.c., p. 215.

3.6. Los escultores navarros del primer Barroco

El gran despliegue de retablos que conoció Navarra en todo el siglo XVII requirió el establecimiento de varios talleres que, reunidos en gremios, se pusieron, especialmente en la Ribera, al servicio de una clientela devota y adinerada.

Del taller tudelano de **Juan Gurrea** salió la estatua de la Virgen (1635) que ocupa el nicho central del retablo mayor de Santa María de Gracia de **Tudela** (Hospital), que mantiene claras reminiscencias romanistas. De un mayor naturalismo barroco es el bello **Cristo a la columna** que se guarda en dicho hospital. Al taller de los Gurrea fue encomendado el retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de **Ablitas**. Fue la gubia de **Francisco de Gurrea y Casado** (hijo del jefe del taller), la que talló tanto la estatua monumental de la santa titular como varias otras de santos y santas que ocupan las dos entrecalles. Al mismo taller se debe el retablo de la iglesia del Carmen de **Tudela**. Estas obras anuncian el inminente barroco. Uno de sus más eficaces agentes fue **Sebastián de Sola y Calahorra**, “a quien debemos considerar como el verdadero introductor del Barroco en la Ribera de Navarra”⁵⁷. El fue quien en 1659 proyectó el retablo de la capilla del Espíritu Santo en la catedral tudelana, que luego ejecutó su íntimo colaborador Francisco de Gurrea y Casado, y más tarde (1671-74) realizará, junto con él, el monumental retablo mayor de la parroquia del Rosario de Corella⁵⁸, un retablo en el que predominan los siete tableros pictóricos, encuadrados en una estructura típicamente barroca: columnas salomónicas, decoradas con pámpanos y racimos, etc.

“Más desdibujadas aparecen otras dinastías como la de los **Domínguez**, muy relacionados con Zaragoza, los **Viñés**, herederos del famoso escultor del Primer Barroco Juan de Biniés, o los **Gambarte**. Un artista que colabora en su especialidad de escultor con todas esas familias, sobre todo con los San Juan y los Gurrea, es el peraltés **Juan de Peralta**, establecido en Tudela donde inició su aprendizaje con Francisco San Juan y donde trabajó hasta su muerte acaecida en 1735”⁵⁹.

La última dinastía es la de los **Río**, pero con ellos entramos en la plenitud de una escultura barroca de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

3.7. Los talleres vizcaínos, cántabros y riojanos

A falta de una documentación suficientemente precisa, que permita diferenciar en la Bizkaia del siglo XVII entre el trabajo de los ensambladores y el de los imagineros, no resulta fácil reseñar la obra de éstos identificando autores y talleres.

57. C.M.N. I, XXXVII.

58. J. SEGURA MIRANDA. *Tudela. Historia. Leyenda. Arte*. Tudela. Pamplona, 1964.

59. R. FERNÁNDEZ GRACIA. *El retablo barroco en la Ribera*, p. 457.

Dependiendo eclesiásticamente de Calahorra, **Bizkaia** experimentó obviamente la influencia del arte riojano.

Juan de Palacio Arredondo I, una personalidad muy relevante del taller de Limpias y activo también en Burgos, trabajó para Bilbao donde se estableció temporalmente. Intervino en los retablos de Santa María de Güeñes (c. 1631) y en San Pedro de Romaña en Trucíos (1632), y en la Virgen del Rosario de la parroquia de Balmaseda (1637). En esencia sus bultos y relieves siguen los modelos romanistas con alguna particularidad como el canon alargado, cuerpos erguidos y rostros serenos y afilados. Relieves como los de la Anunciación y Epifanía de Güeñes recuerdan las composiciones del taller de Viana-Cabredo.

Otro artista foráneo que simultaneó el ensamblaje con la escultura fue el riojano **Felipe de Gargolla Ribero** que siguió por la senda del naturalismo con una factura de tipo ingenuo y popular. Trabajó en Bizkaia, la Rioja y Burgos. Vivió algún tiempo en Bilbao, y de ese tiempo deben de ser sus intervenciones en Zamudio (1639), San Pedro de Romaña en Trucíos (1640; solo los relieves) y en San Miguel de Ahedo (c. 1640). Luego siguió trabajando en lugares de Burgos y La Rioja.

Un escultor bastante señalado en Bizkaia durante este período fue **Antonio de Alloitz**, que, originario de la anteiglesia de Murueta, instaló taller en la cercana Forua. Se movió por toda Bizkaia, La Rioja y Burgos; y se relacionó con los ensambladores Bernabé Cordero y Pedro de la Torre; y en 1643 con el vallisoletano Francisco Fremin, uno de los mejores escultores salidos del taller de Gregorio Fernández. Su activo taller le convirtió en “el principal arquitecto y escultor vizcaíno del primero de los siglos barrocos”. Intervino también en el retablo mayor de la parroquia de Azkoitia⁶⁰. Pero parece que más que escultor, Alloitz actuó como ensamblador y arquitecto de retablos y que dejaba la labor escultórica a otros, Pedro Alloytiz y Juan de Palacio Arredondo. Como arquitecto prefería los soportes estriados, y fue el principal difusor de la columna de “emparrado compacto”. En 1660 se le encuentra contratando el retablo mayor de Azkoitia, cuya obra escultórica pudo iniciar, aunque, por razón de su enfermedad y fallecimiento, fue concluida por **Juan de Usularre**. Tanto en las esculturas del retablo de Azkoitia como en otras que hizo para la iglesia de San Antón de Bilbao, Alloytiz muestra poca capacidad para dar expresión original a sus figuras. Algo más aceptables son sus Vírgenes de Amorebieta y Mañaria, y la **Piedad** de la catedral bilbaína.

60. Sobre Antonio Alloytiz, v. J. ZORROZUA, O.c., p. 181. En relación con el retablo mayor de Azkoitia, debo al activo investigador Juan Bautista Mendizábal Juaristi, Director de Promoción Turística del Gobierno Vasco, la nota siguiente:

“En un principio, participó en su traza el destacado arquitecto Bernabé Cordero; tras su muerte, la traza definitiva fue del Hermano Francisco Bautista, tracista del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid. Tras algunas variantes fue ejecutado por Antonio Alloytiz... a partir de 1660, y terminado por Juan Ursularre Echeverría hacia 1675”.

Del mismo taller de Forua salió el citado **Pedro de Alloytiz**, probablemente pariente de Antonio. De él se sabe poco con precisión y certeza. Debió de trabajar en el retablo del Rosario de Deba (Gipuzkoa). De él están documentados los retablos laterales de Santa María de Galdakao (1660-1665). Se ha pensado que pudo intervenir en el retablo de la Inmaculada de Orduña y en Busturia.

Estilísticamente se ve que asimiló el arte de Gregorio Fernández a quien imita en el tratamiento anguloso de los plegados. De estilo popular debe calificarse la obra de Gordexola, de canon corto, bastante rigidez y clara dependencia de los modos romanistas en algunos de sus relieves como el del Bautismo de Cristo o la Predicación del Bautista.

Cuando la investigación llegue a identificar a los autores de algunas obras, por el momento anónimas, quizá tengamos que otorgar especial valor a ciertas esculturas que podemos ver en Mañaria, Gordexola, Rigoitia, Yurre y Arechavaleta (Álava), etc.

En paralelo con Alloytiz, señalemos la obra de **Juan de Palacio Arredondo II**, escultor del taller de Limpias, probablemente hijo del ya citado Juan de Palacio Arredondo. Adolece de dependencias del romanismo y ciertas durezas. Donde mejor se aprecian éstas es en los relieves de Deva. Conocemos algunas imágenes suyas en Santa María de Orduña, (1648), Santa María de Amurrio (1655), y la Asunción de Arceniega (1662). En ellas se ve que utiliza grabados, siguiendo modelos de Gregorio Fernández.

El arquitecto **Juan de Azcunaga**, también vinculado al foco de Forua, mantiene los mismos esquemas y modelos en las esculturas del retablo de Santa María de Axpe en Busturia (1640) y en el de San Pedro de la parroquia de Gernika (1643).

Finalmente, quien quiera conocer el patrimonio escultórico de Vasconia en este siglo del inicial Barroco no puede dejar en olvido las estatuas importadas desde Madrid, Andalucía e incluso de Italia. Destacan algunas obras maestras, como el impresionante Cristo de la Agonía de San Pedro de Bergara, de **Juan de Mesa** (1626), el Ecce-Homo del convento de las Carmelitas de Larrea, de **Manuel Pereira**, un San Juan niño de la catedral de Vitoria, probablemente de **Juan de Mesa**.

4. PINTORES VASCOS DEL SIGLO XVII

La pintura vasca de esta primera época del barroco es poco brillante. Llama la atención que, sobre todo la pintura llamada de caballete, haya sido cuantitativamente tan escasa. No se olvide que, en otras regiones españolas, la primera mitad del siglo XVII puede considerarse como la Edad de Oro de la pintura. Frente a ese esplendor, en el País Vasco no se encuentra apenas nada que pueda ponerse, no ya en cotejo cualitativo, pero ni siquiera con cierto paralelismo en cuanto a la técnica. La pintura sobre lienzo, tan

abundante en otras regiones hispánicas, aquí es escasa. La preferencia por la escultura retabística en la que los artistas vasco-navarros habían brillado tanto durante un siglo, desde Araoz hasta Bazcardo, debió de conformar el gusto de los fieles cristianos de tal modo que, ante aquellos relieves y bultos que afirmaban con vigor la presencia de lo divino en los lugares de oración y de culto, no se echó de menos la pintura sobre lienzo o sobre pared que quizá se consideraba de menor entidad y peso específicamente religioso. De ahí que se pusiera fácilmente el talento pictórico al servicio de la gubia del escultor, y se estimara de manera muy especial el arte de la policromía que dignificaba y embellecía la obra de los escultores y les confería ese fascinante realismo que se buscaba fervientemente en la representación de lo sagrado. Los límites impuestos a esta historia nos obligan a marginar ese arte de policromar las esculturas, al que se dio en su tiempo una importancia mayor de la que hoy nos imaginamos.

4.1. Pintura de importación

Respecto a la gran pintura, de lienzos y paneles, destinados a los retablos, ante todo conviene advertir la abundante colaboración de pintores foráneos en Navarra. En general, provienen de los grandes centros de Madrid y Valladolid. Algunos de ellos vienen de Aragón a la cercana merindad de Sangüesa.

Recordemos simplemente que para el convento de los Trinitarios de Pamplona pintó **Juan Carreño de Miranda** el gran cuadro de “La fundación de la Orden Trinitaria” (1666) que hoy conserva el Museo del Louvre. En la clausura de las Agustinas Recoletas de Pamplona se guardan lienzos de **Antonio Ricci**, **Oracio Borgianni**, **Francisco Camilo**, **Pedro de Villafranca**, entre otros. En la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Pamplona se conservan lienzos del vallisoletano **Diego Díaz Ferreras**.

Destaquemos algunas obras de calidad y varias firmas de prestigio nacional. **Felipe Diriksen** en 1612 pinta el notable lienzo de “Santa Teresa recibiendo el collar de la Virgen y San José” recientemente descubierto en el antiguo convento de Carmelitas Descalzas de Tudela, un tema sobre el que el pintor **Pedro Orrente** dejó otra versión en el Carmen de Corella. Para las Benedictinas de la misma villa. **Claudio Coello** pintó las “Bodas Místicas de Santa Gertrudis” y el “Martirio de San Plácido”. **Mateo Cerezo** pintó el Cristo de Burgos que se conserva en la sacristía de la Victoria de Cascante.

4.2. Un ilustre emigrado: Baltasar de Echave

No podemos, en este momento, dejar en el olvido la presencia y obra, fuera de las fronteras de Euskal Herria, de este notable pintor vasco, sobre todo por tratarse de quien es considerado como uno de los fundadores de la escuela pictórica de México.

En la instauración de esa escuela mejicana se dio ciertamente un autodidactismo, reconocido por los misioneros, que supieron aprovechar la capacidad artística de los indígenas. Pero esa capacidad, como atestiguan dos insignes civilizadores de Nueva España, Pedro de Gante y Toribio de Benavente (Motolinia), fue reforzada y orientada por la importación de obras pictóricas europeas⁶¹. Y juntamente con las obras, vinieron también artistas, hasta tal punto que entre los años 1550-1570 en Nueva España estaba ya organizado el gremio de pintores.

A **Baltasar de Echave y Orio** se le integra en el grupo de los fundadores de la escuela novohispana de pintura, junto al flamenco Simón Peyrins y a los españoles Andrés de la Concha y Alonso Vázquez. El pintor vasco había nacido en Aizarnazábal (Gipuzkoa) a mediados del siglo XVI; y pertenecía a una familia notable pues su hermano mayor Juan Martínez fue señor de la casa solariega de Echave⁶². Baltasar de Echave tuvo sin duda una sólida formación literaria pues, ya en México, fue capaz de publicar en 1607 su obra *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra*⁶³, en un castellano de notable calidad literaria. De su formación artística no hay ninguna documentación, aunque se ha conjeturado que, habiendo residido en Sevilla antes de embarcar para las Indias, pudo asimilar, de alguna manera, la pintura manierista del momento. Con datos documentales que aportan mayor probabilidad, se supone que llegado a México en 1573 y casándose en 1582 con la hija del pintor Francisco de Zumaya debió de haber sido discípulo de su suegro y formarse en su taller.

Baltasar de Echave y Orio (a quien no debe confundirse con su hijo Baltasar de Echave e Ibia ni con su nieto, Baltasar Echave y Rojas, ambos pintores) ha sido un artista bastante investigado y estudiado por historiadores de la pintura mexicana⁶⁴. De él sabemos que, en los 30 años, más o menos, que duró su vida activa (murió en torno a 1620) realizó una obra muy abundante; pero las consecuencias vandálicas que produjo la Ley de la

61. Mina RAMÍREZ MONTES. "Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo XVI". In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 60 (México, 1989), pp. 203-210.

62. Manuel TOUSSAINT. *Pintura Colonial en México*. México 1990, pp. 86-.

63. En el frontispicio de este libro, dedicado al Conde de Lemos, hay un grabado con la efigie del autor, el escudo de su familia y en torno una inscripción latina, declarándose tan experto con la pluma como con el pincel: *Patria et penicillum et calamum utroque aeque artifex. D.D.*

64. Manuel TOUSSAINT. *Arte Colonial en México*. 2ª ed. México, 1962; Idem, *Pintura Colonial en México*. México, 1965; José Bernardo COUTO. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Edición preparada por M. Toussaint. Fondo de Cultura Económica, 1947; Diego ANGULO ÍÑIGUEZ. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona 1945-50, t. I, pp. 386-390; George KUBLER y Martín SORIA. *The Art and Architecture of Spain, Portugal and theirs Americans Dominios 1500-1800*. The Pelikan Hiatory of Art 1959; Francisco STASTNY. "Maniera y contra-maniera en la pintura latinoamericana". *La dispersión del Manierismo. Documentos de un Coloquio*. México 1980, pp. 197-230; Elisa VARGAS LUGO. "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XIII, nº 50/1, México, 1987, pp. 61-76; José Guadalupe VICTORIA. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. Univers. Nac. Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1994.

Nacionalización de los Bienes del Clero (1859) facilitaron la dispersión y destrucción de gran parte de la pintura religiosa novohispana y concretamente la que Baltasar de Echave realizó para varios retablos de iglesias de la República. Actualmente, el elenco de sus obras que puede interesarnos se distribuye así: sólo ocho obras firmadas y fechadas; once atribuidas por especialistas; y dieciséis conocidas por referencias literarias pero no localizadas. La mayoría son de tema religioso, aunque hizo también algunos retratos.

Echave tuvo una clientela importante, pues consta que trabajó para el cabildo de la Catedral Vieja de México, para los Franciscanos, para los Jesuitas y para la catedral de Puebla; pero la datación de sus contratos con esas iglesias pudo ser discontinua, con lo cual no tenemos elementos suficientemente seguros para estudiar por qué pasos evolucionó estilísticamente. Todos los investigadores afirman esa evolución, desde un manierismo de tipo flamenco o florentino hasta un barroco inicial.

La datación segura de su producción se inicia en 1606 con un cuadro de la Virgen de Guadalupe (de propiedad privada), y un lienzo sobre el **Martirio de San Ponciano** (hoy en la Pinacoteca Virreinal de San Diego) realizado por encargo de un particular. Es una tabla en la que el cuerpo desnudo y luminoso del mártir, atado y pendiente de lo alto, destaca en el centro de una compleja composición de varios personajes (juez, verdugos y ángeles) sobre un fondo de arquitecturas. Este cuadro basta para mostrar que su autor domina el dibujo anatómico, el colorido y la perspectiva lineal.

Los jesuitas de la casa Profesa de la Ciudad de México le encomendaron el antiguo retablo mayor de su iglesia; y de ella se han conservado los cuadros de **La Adoración de los Reyes** y **La Oración del Huerto** (ambos en la Pinacoteca Virreinal de San Diego). En el primero de esos lienzos se ve un estilo de composición en profundidad que va a ser característico de Echave, sin que se pueda hablar de un claro barroquismo. Más objetivamente puede hablarse de un cierto influjo flamenco en el tratamiento de detalles accesorios, que le pudo llegar mediante las tablas del flamenco italianizante Martín de Vos (1532-1602) que no escaseaban en México. En el cuadro de la **Adoración** se revela igualmente un Echave buen dibujante y colorista, aunque el empeño de crear distancias en profundidad le ha llevado a alguna incorrección, como la de la situación del rey anciano arrodillado, que no parece adecuada pues, por su dimensión y su posición, su figura se viene a un primer término en incongruencia con la cercanía al Niño Jesús cuya mano está besando. Del cuadro de **La Oración del Huerto** se ha dicho que está inspirado en un grabado flamenco; si es así, el artista vasco ha sabido personalizarlo logrando expresar en el rostro del Señor juntamente la angustia de una agonía y el divino abandono a la voluntad del Padre con tan elocuente belleza que con razón se ha considerado este cuadro como “uno de los mejores que se pintaron en la Nueva España”⁶⁵.

65. J. G. VICTORIA. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. p. 107.

Otro conjunto de pinturas de Echave se destinó a la iglesia franciscana de Santiago de Tlatelolco, consagrada en 1609. De él se conservan hoy al menos dos lienzos: **La Porciúncula** y **La Visitación**; algunos suponen que también pertenecieron a dicho conjunto **La Anunciación** y **La Presentación en el Templo**, conservadas en la Pinacoteca Virreinal. En **La Porciúncula** –la Virgen concediendo a San Francisco indulgencia plenaria para los visitantes de dicha iglesia– se comprueba la capacidad del artista vasco para distribuir holgadamente cinco personajes situados en una preferente línea diagonal con posturas y expresiones diferentes. Es, a nuestro juicio, la obra de Echave mejor compuesta, si por composición entendemos (como debe ser) no la ordenada distribución de personajes, sino la orgánica disposición de los valores plásticos (luces, colores, etc.). En **La Visitación** resulta un hallazgo original la manera de presentar a las dos santas mujeres, de frente al espectador, cogidas de la mano y seguidas de sus esposos⁶⁶.

En el caso de que las otras dos obras aludidas, fueran de Echave y Orio habría que ver en ellas un cierto inicio del cambio estilístico, pues en **La Anunciación**, se echa de ver un cierto teatralismo en las posiciones de ambos personajes y una gesticulación declamatoria más propia del barroco. El cuadro de **La Presentación** ofrece a Echave (como ha sido habitual en los pintores que han abordado este tema) la ocasión para una composición compleja: una docena de figuras, alguna de ellas de medio cuerpo en primer término, y otras en el fondo, todo enmarcado en una estructura arquitectónica de perspectiva geoméricamente correcta. Sin embargo, junto a la belleza y expresividad de ciertos semblantes que acusan la mano del maestro, hay rostros (incluso el del mismo Niño Jesús) algo incorrectos que han hecho pensar que este cuadro es una obra de taller⁶⁷.

En la catedral de México se conserva otro de los cuadros firmados por nuestro artista: el de **Cristo atado a la columna**, un episodio de la Pasión que aquí ofrece la originalidad de presentar a San Pedro y a un donante como testigos de la flagelación del Señor, junto con dos ángeles consoladores y otras figuras en el fondo del cuadro. Fechado en 1616 tiene que ser uno de los últimos cuadros de Echave, y testimonia un cierto barroquismo por la búsqueda del movimiento en una escena forzosamente estática por su contenido, y por el contraste entre los cromatismos luminosos de los cuerpos y el fondo oscuro del espacio. En todo caso, y a pesar de cierta incorrección anatómica, es una buena muestra de la capacidad del artista para dar expresividad a los rostros. Otro de los lienzos que se exhibían en la catedral mexicana (y que desgraciadamente pereció en el incendio de 1967) representaba el **Martirio de San Sebastián**. Basta la fotografía de esta pintu-

66. Diego Angulo sugiere la posibilidad de que tal novedad le hubiera sido inspirada a Echave por algún grabado. O.c., II, p. 388.

67. M. TOUSSAINT. *Pintura Colonial en México*, p. 93. Este prestigioso historiador de la pintura mexicana y especialista en los Echave precisa que en España deben de conservarse varias pinturas de Echave Orio; concretamente cita un **San Francisco en éxtasis**, propiedad de la familia Arguinzóniz de Durango, Bizkaia. *Ibid.*, p. 95.

ra pare calificarla, por sus escorzos y su juego de luces sobre una atlética anatomía, como una excelente muestra del manierismo de Baltasar de Echave, si, como asegura José Guadalupe Victoria, es muy probablemente una obra del pintor vasco. Se diría que Echave se hubiera inspirado en el grandioso **San Sebastián** de El Greco que conserva la catedral de Palencia.

Para la Casa Profesa de los jesuitas de la ciudad de México pintó también Echave el **Martirio de San Aproniano**, un mártir cuyas reliquias se conservaban y veneraban en su iglesia, un cuadro que ha merecido largos comentarios por parte de los historiadores de la pintura novohispana. Se trata, como en el cuadro de San Ponciano, de una composición muy amplia y compleja con abundantes personajes rodeando la figura central del mártir (exhibiendo un bello cuerpo semidesnudo) en el momento en que va a ser degollado, y situados a diversas distancias, desde los de medio cuerpo en primer término hasta los que apenas son perceptibles en la lejanía. Lo notable de este cuadro, que a Santiago Sebastián le ha hecho recordar a los manieristas florentinos y escurialenses⁶⁸, aparte de sus dimensiones y su complejidad de contenido, es la sabia perspectiva que aquí, además de ser correcta linealmente, se torna también atmosférica, anunciando la gran pintura que distinguirá a los grandes artistas del siglo XVII. Tampoco podemos omitir una mención del cuadro de **San Ignacio de Loyola**, recientemente descubierto por la profesora Elisa Vargas Lugo en la sacristía de la iglesia de la Compañía, en Guanajuato, y que sin duda se debe al pincel de Echave Orio. Se da la circunstancia de ser uno de los más tempraneros retratos del Fundador de la Compañía, cuando acababa de ser beatificado. Al valor de su antigüedad debe añadirse su calidad pictórica, pues el artista ha logrado dar al rostro demacrado del santo, a quien se le presenta entre dos ángeles bajo la paloma del Espíritu Santo, arrobado en la visión divina, con rostro demacrado pero transido de misticismo, como se le presenta en el retrato más antiguo y oficial, el de Sánchez Coello, y como no será habitual ver representado al santo de Loyola en los retratos del barroco, generalmente fríos y convencionales.

Entre otras obras atribuidas al pintor vasco destacaríamos dos que nos parecen de especial valor. La **Institución de la Eucaristía** de la catedral de Texcoco, parece inspirarse en un cuadro de Cornelis Cort; pero su composición, a nuestro juicio, no tiene la densidad unitaria que encontramos en el grabado flamenco; en cambio, tiene la ventaja de ofrecernos el autorretrato del artista en el apóstol que, a la derecha, en primer término, vuelve la cabeza para mirar al espectador⁶⁹. Por provenir de la antigua iglesia de la Profesa, a Echave se le han atribuido también dos cuadros interesantes: el denominado **Las dos Trinidades** (representando la Trinidad Divina y la terrestre de Jesús, María y José), que es un ejemplo de composición en círculo, pero ateniéndose más a la distribución de personajes que a la organización

68. S. SEBASTIÁN. "El arte iberoamericano del siglo XVI", In: S.A., vol. XXVIII, pp. 247-250.

69. J. G. VICTORIA. "Los autorretratos de Baltasar de Echave Orio". In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 53, 1983, pp. 75-79.

de los elementos plásticos; y la escena de **Pentecostés**, un cuadro al que, como en otros casos, se le ha buscado su origen en un grabado del pintor Ludovico Carli del Museo florentino de los Uffizi. Expertos conocedores de la pintura novohispana, como Manuel Toussaint, Diego Angulo, Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria han juzgado que, del famoso y admirado retablo de Xochimilco⁷⁰, pueden atribuirse a Echave Orio varias tablas, dando por supuesto que tan amplio conjunto debe de ser una obra colectiva.

Resumiendo, diríamos que, en el campo casi desértico de la pintura vasca del siglo XVII, es obligado destacar la obra de este artista emigrado a Nueva España, que, sin ser clasificable entre los insignes artistas de ese siglo, merece una estima especial. Mantuvo siempre un manierismo, perceptible en la esbeltez de las figuras, en sus reiterativos escorzos y en una cierta preferencia formalista por los claroscuros y las posturas forzadas y, al principio, hasta por un moderado tenebrismo. Su paleta se enriquece poco a poco, quizá influenciado por modelos venecianos, para terminar en un mayor naturalismo y en tonalidades sobrias y grises, probablemente por una relación progresiva con modelos hispánicos. Su valor como pintor del siglo XVII está, sobre todo, en su capacidad para dar expresiones muy vivas y muy variadas a los rostros. A pesar de la escasez de sus obras conservadas y documentadas, los especialistas le identifican por ciertos rasgos bastante permanentes: su preferencia por las composiciones en diagonal, los rostros femeninos, que son generalmente ovalados, de amplia frente y boca pequeña de labios ligeramente carnosos, párpados abultados y dedos largos; los plegados de los ropajes, que en un cierto período al menos, son angulosos y acartonados; el tipo de ángel, de cuello esbelto y de cabellera ensortijada que deja libres las orejas; el gusto por la belleza atlética de cuerpos desnudos masculinos tendente a cierta sensualidad, y una notable expresión de impasibilidad en los rostros de los mártires. En algunos de estos rasgos se ha pretendido ver una marcada influencia de Martín de Vos.

En todo caso, Baltasar de Echave y Orio supo personalizar las influencias recibidas y adquirir un crédito artístico que debió de ser grande durante su vida y que ha sido todavía más valorado en nuestro siglo. Fray Juan de Torquemada, que le conoció cuando pintó el retablo de Tlatelolco, le calificó como “único en su arte”⁷¹. Tras un período en que, a falta de documentación, se confundían las pinturas de Baltasar de Echave y Orio con las de su hijo, Baltasar de Echave e Ibia, e incluso con las de su nieto, Echave y Rioja, en el siglo XIX, el escritor José Barnardo Couto inició la rehabilitación crítica del pintor vasco⁷², y posteriormente, en el curso del siglo XX, prestigiosos historiadores del arte han dedicado a Echave estudios monográficos, no escatimándole elogios. Manuel Toussaint, el primero que estudio a fondo a nuestro artista, piensa que el arte de Baltasar de Echave Orio “alcanza ver-

70. J. G. VICTORIA. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, pp. 139-146.

71. *Monarquía Indiana*. México, 1975-1983, t. IV, p. 314.

72. José Bernardo COUTO. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, 1947, pp. 162 ss.

daderas excelsitudes del Siglo de Oro”⁷³ y más tarde le considera como “la personalidad más esplendorosa de todo nuestro arte colonial”⁷⁴. También Diego Angulo es muy positivo en sus juicios críticos sobre su obra. Francisco Stastny destaca su capacidad para realizar una síntesis personal entre el manierismo y el naturalismo flamenco. Y la prestigiosa historiadora del arte mexicano, Elisa Vargas Lugo, le juzga como “uno de los artistas clave en la pintura novohispana”, subrayando el audaz manierismo de Echave que debió de ser prontamente frenado por el ambiente antimanierista creado en la Nueva España por las consignas iconográficas del Concilio de Trento⁷⁵.

4.3. Un maestro local: Vicente Berdusán

El interés que por la pintura de la Corte madrileña manifiestan estas frecuentes aportaciones foráneas se aviene perfectamente con el “estilo cortesano” que va a caracterizar la manera de hacer del más fecundo de los pintores que podríamos llamar locales: **Vicente Berdusán**. Es en la Ribera navarra donde este artista aragonés, nacido en Ejea de los Caballeros en 1632, dejó la mayor parte de su obra pictórica. De su etapa formativa, no obstante su abundantísima obra y el indudable prestigio de su taller, nada podemos decir documentadamente. Lo cierto es que su labor llenó casi medio siglo: desde 1655, fecha en que, con motivo de su boda se instaló en Tudela, hasta su muerte en 1697.

Sus pinturas se pueden ver en la catedral de Tudela (sala capitular y retablos del Espíritu Santo y de Santo Tomás de Villanueva), en otras iglesias de Tudela, y en las de Corella, Villafranca, Fitero, Mélida, Cintruénigo, Valtierra, etc. Su labor se extendió a otras merindades navarras: retablos de Olite y Funes, lienzos en la ermita de Zuberoa (Roncal), etc. Algunas de sus obras llegan a Aragón y a Pamplona, como es la **Apoteosis de Sto. Tomás de Aquino**, firmado en 1664, del convento de Santo Domingo. Casi toda su producción es religiosa y cubre la segunda mitad del siglo, cuando van desapareciendo los grandes pintores de la época de los Austrias. A falta de documentación sobre su formación, pueden hacerse conjeturas pues en él se descubren reminiscencias de casi todos los pintores célebres del momento: Velázquez, Ribera, Murillo, Valdés Leal, Rizzi, Carreño, Herrera el Mozo, y hasta de algunos de sus coetáneos como Claudio Coello y Antolínez.

73. *Arte Colonial en México*, p. 73.

74. *Ibíd.* Pp. 95-96: “Nacido al amor de la suave lumbre italianizante, que alumbraba el fin del siglo XVI, va sintiendo en sus venas el rudo vigor de su raza y, a la vista de los cuadros que llegaban de la metrópoli y de los pintores que venían a la colonia, se hace más sobrio, entona su coloración en gamas dulces y llega al equilibrio perfecto en un artista del Renacimiento hispano”. Así Echave pudo pasar por un maestro español de principios del XVII, contemporáneo de Pacheco y de Ribalta y precursor de Zurbarán y de Velázquez. Su figura debe inscribirse en el glorioso cuadro de la pintura española del siglo XVII y salvar así, en justiciero impulso, la doble muralla de la distancia y del tiempo”.

75. “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”. In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 50/1, 1982, p. 64.

La abundancia de la obra salida del taller de Berdusán se debió sin duda a un cierto aumento de prosperidad económica que debió de producirse en Navarra y Tudela en el último tercio del siglo, cuando los conventos religiosos renovaron sus iglesias barrocas.

Berdusán evoluciona desde el tenebrismo hacia una pintura más luminosa y colorista. Casi siempre es fiel a la técnica postvelazqueña de la pincelada suelta y valiente, buscando esa pintura de atmósfera que ha dado la inmortalidad a Velázquez, y unos efectos vaporosos, que Berdusán intenta frecuentemente conjugar con cálidos cromatismos venecianos; es decir, un eclecticismo con el que parece querer disimular las deficiencias de su dibujo. Buscando sin duda el expresivismo, da a sus figuras unas posturas forzadas, en cabezas y brazos, que adolecen de afectación. No le falta capacidad para las composiciones dinámicas; pero, cuando aborda escenarios complejos, le absorbe el empeño narrativista más que la unidad plástica de la composición. En algunos lienzos parece inspirarse en Rubens (la **Conversión de San Pablo**, en San Jorge de Tudela, la **Epifanía** de la Ermita de la Esperanza, de Valtierra, etc.), pero si tuviéramos que vincularlo con alguno de los más famosos maestros de su siglo, habría que citar a sus coetáneos Juan Carreño y Francisco Ricci⁷⁶. Todo ello no impide que le debamos algunas obras maestras como la deliciosa **Inmaculada Niña** del Hospital tudelano de Santa María de Gracia, firmada en 1663, radiante de dulzura zurbaranesca.

Dada la abundancia de su producción, es muy posible que fuera a veces ayudado por su hijo Carlos, que es quien en 1664 firma el cuadro de **Sta. Teresa doctora**, del citado convento de Santo Domingo.

4.4. Otros pintores locales

Otros nombres de pintores que tuvieron algún renombre son **Matías Guerrero** que se instaló en Corella, y **Sebastián García Camacho**, que a fines del siglo pintaba en iglesias de Tudela.

En la merindad de Olite trabajan en el siglo XVII pintores de mediana calidad. En alguno de ellos se hace patente el influjo de la escuela madrileña, como en **Antonio Castrejón**, contemporáneo de Berdusán, quien firma el gran lienzo barroco de la Asunción, en el convento de los Franciscanos de Olite.

Algo parecido puede decirse de la calidad de los lienzos pintados por los hermanos **Ibircu**, Pedro, Miguel y Martín, todos ellos muy activos en los conventos estellesses desaparecidos⁷⁷. De un Pedro Ibircu, quizá el padre de la saga, debe de ser el Martirio de San Sebastián, de la iglesia de San Pedro de Estella, buen ejemplo del realismo tenebrista propio del momento.

76. José del GUAYO y LECUONA. "La pintura de Vicente Berdusán". In: *Historia del Arte en Navarra*, nº 33.

77. C.M.N. II, 1, p. 475.

5. SÍNTESIS

Al dar por concluida esta reseña del arte vasco en el siglo XVII, uno tiene la vaga sensación de haber sido excesivamente generoso en la atribución de valores realmente creativos. Comparado con el siglo anterior, y también con el arte coetáneo de la corte hispánica, parece iniciarse una cierta decadencia en la originalidad y calidad estética del arte del primer barroco en Euskal Herria. Y el historiador se pregunta si no ha querido paliar la carencia de estrellas de primera magnitud, con la desnuda enumeración de satélites sin luz propia.

No insistiremos aquí en las causas de este declive cultural y artístico que presenta este “sobrio barroco”, como hemos querido calificar el arte del siglo XVII en el País Vasco: la crisis demográfica, el retraimiento de la producción minera americana, el absentismo mercantil de una burguesía con aspiraciones de nueva nobleza, el empobrecimiento de la Iglesia, la peste que, en varias ocasiones, asoló los puestos cantábricos, la decadencia de la industria férrea, la ruralización de la economía, la “rebelión de la sal” anticipo de futuras “machinadas”... todo presagiaba el final de la anterior prosperidad.

El arte del siglo XVII revela, como siempre ocurre, en claves más o menos enigmáticas, esa crisis general y la tesitura moral y espiritual que tal situación generaba en la sociedad de la época. Es el desfase cronológico que nos revela frecuentemente la historia de las sociedades humanas, entre la vida y el arte que la expresa. Cuando el heroísmo es más añoranza que realidad es cuando Baltasar Gracián puede escribir “El Héroe”. Después de las honrosas y caballerescas hazañas del emperador Carlos y las temerarias empresas del Rey Prudente, los fracasos y caídas de los validos de los siguientes Austrias obligan a una profunda reflexión y a las prudentes conclusiones, sabiamente formuladas en las geniales *Empresas Políticas* escritas por Diego Saavedra Fajardo, indudablemente más genial escritor que estrategia político. Cumbres de la vida real del siglo XVI como Hernán Cortés, Francisco de Javier o Teresa de Ávila, ahora son relevados por genios como Quevedo, Zurbarán o Calderón. Después del siglo en que vivieron santos de gran talla sobreviene otra generación que necesita sublimar y mitificar tales figuras. Lo que antes fue vida y acción, ahora pasa a ser recuerdo artístico o literario, y motivo de nostalgia. Los héroes quedan en la pintura y escultura, en los relatos, en las comedias sacras. A la vida real de santos como Ignacio de Loyola, Juan de la Cruz, Tomás de Villanueva o Juan de Dios, sigue “el siglo de los imagineros y de los grandes pintores de la era barroca, de los grandes dramaturgos de la catolicidad, desde el vital Lope a la apoteosis alegórica de los autos sacramentales”⁷⁸.

El arte literario, con su lenguaje más directamente conceptual, puede expresar con más evidencia estos matices de la mentalidad y la cultura de una época; y la literatura picaresca del momento, desde el *Guzmán de*

78. M. VALBUENA PRAT. *La novela picaresca española*. Madrid, 1946, p. 26.

Alfarache (1599) hasta el *Estebanillo González* (1646), reflejaron ese medio siglo que quizá merecía más la ironía que la sátira. El historiador se pregunta si las artes plásticas de este primer barroco no habría que interpretarlas también a esa luz, y descubrir una mueca de desaliento e impotencia en esos programas con los que, en este siglo de las grandes fachadas, se montan detrás de ellas bóvedas de yeserías. Habría que preguntarse si a las mentes agudas y clarividentes de la época no se les escapaba una sonrisa irónica ante tanta estatua declamatoria, cuando veían que los artistas se declaraban ineptos para terminarlas en la fecha convenida y los patronos incapaces de pagar los precios estipulados; y cuando, en fin, la Iglesia misma prefería, en sus retablos, imágenes de sus pasadas glorias más que relieves narrativos y convincentes, como si, consciente de su propia flaqueza, quisiera dispensar a sus propios santos de la obligación de mostrar con hechos su santidad.

En el Renacimiento se vivió con intensidad: en el siglo XVII se invita a todos a la reflexión, desde la “atalaya de la vida humana” (título de la Segunda Parte del *Guzmán de Alfarache*). Después de una religión vivida con la seriedad de una tragedia real, sobreviene el gesto del desengaño o el mohín de la ironía; y si se tiene una fe ardiente, la necesidad de ver la vida “sub specie aeternitatis”. Después de los excesos de la Inquisición vienen las rigideces de la prudencia y las asperezas de la crítica. El historiador empieza a comprender el inevitable destino de esas generaciones del siglo XVII en las que apuntan sin rebozo la desilusión y el humor crítico, actitudes que en siguientes generaciones desembocarán en un frío escepticismo y en la despiadada censura de los filósofos enciclopedistas del siglo XVIII. Pero, por el momento, lo que se siente es la conciencia de un fracasado anhelo de heroísmo y santidad más que hechos reales vividos conforme al ideal evangélico. Es verdad que el gusto por las apariencias había empezado años antes, por ejemplo, cuando en 1578, para un retablo de Santa María de Durango, se rechazó el proyecto de Anchieta por ser pequeño, y se prefirió el de Ruiz de Zubiate “por ser de mayor coste y suntuosidad”. El arte del primer barroco acentuó esa ambición, y hoy nos hace sentir que las grandiosidades del barroco setecentista son más ostentación que realidad, y que detrás de su aparatosa prestancia solo hay el débil tejido de un anhelo destinado al fracaso.

Notemos también que el pensamiento de la muerte, que en el Renacimiento se procuraba exorcizar con la idea de la gloria y la fama post mortem, en el Barroco adquiere toda su desnuda fuerza como fracaso inevitable. Ahora la muerte hace sentir la vida como *vánitas*, y obliga en consecuencia a prepararse a ella con las buenas obras, como podía ser la fundación de iglesias, conventos y otras obras pías. Si el **Santo Entierro** del escultor Pedro Roldán y la fundación del **Hospital de la Caridad** de Sevilla se debieron al sentimiento que el célebre Miguel de Mañara tuvo de la caducidad de todo lo humano, la fundación de Convento de las **Concepcionistas** de **Tafalla** tuvo la misma motivación, “previniendo los vientos y peligros de la mar y la incertidumbre del vivir”, como dictaba en su testamento la esposa del gobernador de Guatemala, doña María Turrillos.

Observado así el primer arte barroco, con sus contradicciones, se encuentra cierto sentido a la austeridad con que se conciben y trazan las fachadas arquitectónicas; pero, por otra parte, se comprende también que los patrocinadores de tales empresas edilicias las desearan y planificaran con tal grandeza y suntuosidad que luego no pudieran cumplir sus compromisos financieros. Se comprende que en el convento de Aránzazu fuera preciso liquidar una buena parte del tesoro de platería y joyería que guardaba el convento; y que al propio Gregorio Fernández tuvieran que ofrecerle varias alhajas como garantía de pago, y que Diego Valentín Díaz recibiera una cruz de oro⁷⁹. Se comprende también que algunos artistas como Latijera, acabaran como prófugos de la justicia, o procesados o encarcelados por insolventes como Martín Ruiz de Zubiate.

Es curioso e interesante comprobar cómo el arte y la literatura van llevando los temas más santos y sagrados al límite de la banalización vulgar y pretenciosa, y hasta de la profanidad. Parece anunciarse el gusto por el arte de la caricatura. Pero, por otra parte, el historiador reflexivo se pregunta también si esa actitud crítica de las personas más clarividentes de la sociedad (Gracián, Saavedra Fajardo, etc.) no es el legítimo reflejo de lo más positivo que aportó la llamada "Restauración Católica", y si tal actitud no está más cerca de la lógica del Evangelio que la exaltada adhesión popular a la pureza doctrinal y fundamentalista impuesta, en el siglo anterior, por la Pragmática de Felipe II.

Es probable que la convivencia, en una misma época, de una generación que hereda el ímpetu renovador de las reformas protestante y católica y los que intuyen y sienten más o menos conscientemente la inutilidad o imposibilidad de los heroísmos y la necesidad de dejar que se apaguen tales ardores se expresa en el polimorfismo del arte barroco, bajo cuya etiqueta pueden albergarse las rubicundas carnaciones de Rubens junto a las grises estameñas monacales de Zurbarán; y, en nuestra Euskal Herria, la sobriedad elocuente de Bazcardo y los discípulos de Gregorio Fernández puede continuarse en la oratoria gesticulante de los imitadores de Bernini.

El "Heroísmo" que Weisbach señala como característica del arte del Barroco no es realidad vivida sino nostalgia. El reconocimiento de la honradez se tiñe de ironía en el *Criticón* de Baltasar Gracián, en el que triunfa el sentimiento de desengaño y la necesidad de la prudencia. Es significativo que se considere a Zurbarán como el pintor más representativo de esta época. Nunca se prescinde del fondo oscuro sobre el que se proyectan las tenues luces de la vida real, como en los cuadros del gran pintor extremeño y en los del vasco Baltasar de Echave. Se desenmascara al vano sentido del honor y de la nobleza terrenal (Valdés Leal). La gloria mundana se siente ahora como vanidad de vanidades. "No quiero tener honra ni verla", dicen los protagonistas de la novela picaresca de ese siglo. Y Guzmán de Alfarache, improvisado soldado, piensa: "Mi capitán muere por no ser tan

79. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Gregorio Fernández*, p. 275.

cuerdo como yo”. En todo caso, mientras los historiadores del arte barroco hispánico siguen intentando proporcionar “claves que permitan comprender esa convivencia entre declive y esplendor, entre fiesta y melancolía”, los historiadores del Arte Vasco del siglo XVII seguirán preguntándose por qué, en este país, ese “esplendor” fue tan sobrio, y esa “fiesta” tan recatada.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUERA ROS, J. C. “La pintura española foránea del s. XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión”. In: *P.V.*, nº 198, 1993, pp. 29-50.
- ALDABALDETRECU, R. *Iglesia de Santa María (Nuestra Señora de la Asunción) de Deva*. San Sebastián, 1989.
- ANDRÉS ORDAX, S. *La escultura de la época barroca en Álava*. Valladolid, 1973 (Tesis doctoral inédita).
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. “BARROCO”. In: *País Vasco. Tierras de España*. Madrid, 1987, pp. 251-288.
- ANDRÉS ORDAX, S. *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria, 1993.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Historia del Arte hispanoamericano*. Barcelona, 1945-1950.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. “Pintura del siglo XVII”. In: *ARS HISPANIAE*, XV, Madrid, 1971.
- ARRAZOLA, M^a Asunción. “La escultura de los siglos XVII-XVIII en Guipúzcoa”. In: *Cultura Vasca II*, San Sebastián, 1978, pp. 304-317.
- ARRAZOLA, M^a Asunción. “Piedras y maderas barrocas”. In: *Arte Vasco*. San Sebastián, 1982, pp. 151-171.
- ARRAZOLA, M^a Asunción. “Artea Euskal Herrian / Historia del Arte en el País Vasco”. In: *Euskal Herria. Historia eta Gizartea / Historia y Sociedad*. Oyarzun, 1985, pp. 415-419.
- ASTIAZARAIN, M. I. “Contribución al estudio de de la arquitectura retablistica de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: la obra de Bernabé Cordero”. In: *RSBAP*, 1990, pp. 259-316.
- ASTIAZARAIN M. I.; ARRAZOLA, M. A. y MORENO, M. *Barrokoa I; Gipuzkoan*. Donostia, 1992.
- AZANZA LÓPEZ, J. J. “El Barroco conventual”. In: *El Arte en Navarra II*. Pamplona, 1995, pp. 385-400.
- BALLESTEROS IZQUIERDO, T. *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII. Arquitectura*. Vitoria, 1990.
- BARAÑANO, K. M^a De; GONZÁLEZ DE DURANA, J. y JUARISTI, J. *Arte en el País Vasco*. Madrid, 1987, pp. 128-150.
- BARRIO LOZA, J. A. *Las Constituciones Sinodales Postridentinas y su incidencia en el arte vasco*. E. D, vol. XXV, fasc. 59, 1977, pp. 321-327.
- BARRIO LOZA, J. A. *Monumentos Nacionales de Euskadi*. 3 vol. Bilbao, 1985.
- BARRIO LOZA, J. A. *Monumentos de Bizkaia*. 4 vol. Zamudio, 1986.
- BARRIO LOZA, J. A. “El arte durante los siglos XVII y XVIII: el Clasicismo y el Barroco”. In: *Bilbao. Arte e Historia*. I, Bilbao, 1990, pp. 125-149.

- BARRIO LOZA, J. A. "Arquitectura religiosa en Bilbao". In: VV. AA., *Ibaiak eta Haranak*, t. 4, San Sebastián, 1990, pp. 93-112.
- BARRIO LOZA, J. A. *Santa María de Lemóniz. La pintura mural religiosa en Bizkaia*. Bilbao, 1993.
- BARRIO LOZA, J. A. "El patrimonio religioso de Gordexola". In: *Patrimonio monumental de Gordexola*. Bilbao, 1994, pp. 14-30.
- BARRIO LOZA, J. A. "Los talleres montañoses de retablos y de escultura en Carranza (Vizcaya)". In: *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 289-293.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fr. *Arte Barrokoa Araban / El Arte Barroco en Álava*. Vitoria/Gasteiz, 1999.
- BASAS, M. *Vizcaya monumental*. Bilbao, 1982, pp. 83-96.
- BENGOECHEA, J. DE. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, 1978.
- BECERRA, F. "Las obras del escultor Juan de Bazcardo en Viana". In: *B.C.M.N.*, 1936, pp. 57-64.
- BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. DE. "Arquitectura civil en Vitoria. Evolución y características generales". In: *Vitoria 800 años*, nº 7, Vitoria, 1981.
- BERMEJO, A. "Datos para una historia de la platería en Navarra". In: *P.V.*, nº 189, 1990, pp. 57-73.
- BUENDÍA, R. "Barroco". In: *Navarra. Tierras de España*. Madrid, 1988, pp. 263-292.
- CABEZUDO ASTRÁIN, J. "Pintores, escultores y bordadores pamploneses del siglo XVII". In: *P.V.*, nº 70-71, 1958, pp. 25-29.
- CAMÓN AZNAR, J. "La Pintura española del siglo XVII". In: *Summa Artis*, XXV, Madrid, 1983.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. "Domingo y Juan de Mendiaraz, el paso del romanismo al naturalismo barroco". In: *Kultura*, 2ª época, nº 1, 1990, pp. 45-56.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. *El retablo barroco en el Goyerrí*. San Sebastián, 1992.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu". In: *Cuadernos de sección*, Eusko Ikaskuntza, 1992, pp. 153-176.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. "Arte". In: *Gipuzkoa*. Madrid, 1994, pp. 142-154.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. "La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico-artístico". In: *A.P.M.*, nº 13, 1995, pp. 72-118.
- CLAVERÍA, J. y VALENCIA, A. *Crucifijos en Navarra. Esculturas, cruces procesionales y cruces de término*. Pamplona, 1962.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de la escuela madrileña". In: *P.V.*, I Congreso General de Historia de Navarra. Anejo 11, 1988, pp. 87-95.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. "Arquitectura Religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra". In: *Ibaiak eta Haranak*, t. 8. San Sebastián, 1991, pp. 198-216.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. "Policromía renacentista y barroca". In: *Cuadernos de Arte Español de Historia* 16, nº 48, 1992.

- FERNÁNDEZ ARENAS, J. *Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona, 1982.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. "La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco". In: *P.V.*, nº 183, 1988, pp. 51-68.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, 1998.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él". In: *B.S.A.A.*, Valladolid, 1983, pp. 347-374.
- FOURCADE, C. *Retables basques des diocèses de Bayonne et d'Oloron*. Bayonne, 1998.
- GALILEA ANTÓN, A. "La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao". In: *Urtekaría / Anuario*. Bilbao, 1992, pp. 49-56.
- GARCÍA DÍEZ, J. A. *La pintura en Álava*. Vitoria, 1990.
- GARCÍA GAINZA, M. C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra*. 9 vol., Pamplona, 1980-1997.
- GARCÍA GAINZA, M. C. "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada". In: *B.S.A.A.*, Valladolid, 1972, pp. 372-389.
- GARCÍA GAINZA, M. C. "Notas para el estudio de la escultura barroca en Navarra". In: *L.D.*, nº 10, 1975, pp. 121-145.
- GARCÍA GAINZA, M. C. "Navarra entre el Renacimiento y el Barroco". In: *Actas del XXIII C.I.H.A.*, Granada, 1977, pp. 290-299.
- GARCÍA GAINZA, M. C. "Pasos e imágenes procesionales del primer cuarto del siglo XVII". In: *B.S.A.A.*, t. XLVI, 1980, pp. 425-434.
- GARCÍA GAINZA, M. C. "Renacimiento y Barroco". In: *Museo de Navarra*, 4ªed. Pamplona, 1998.
- GARCÍA DE MENDOZA, J. M. "El templo de los Santos Juanes". In: *T.V.*, nº 70, 1980.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C. "Artistas montañeses en Vizcaya y Álava". In: *Estudios Vizcaínos*, 1981, pp. 69-80.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Historia de los obispos de Pamplona*. V-VIII. Pamplona, 1979-1989.
- HEREDIA, M. C.; ORBE SIVATTE, M. de y ORBE SIVATTE, A. de. *Arte hispanoamericano en Navarra: platería, pintura y escultura*. Pamplona, 1992.
- KORTADI OLANO, E. "Patrimonio artístico de la Diócesis de San Sebastián". In: *I. Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco*. Vitoria, 1981, pp. 299-305.
- KORTADI, E. "Arquitectura religiosa en Gipuzkoa". In: *Ibaiak eta Haranak*. t. 2, San Sebastián, 1990, p. 45.
- INSAUSTI, S. "Visita a la iglesia de San Francisco de Tolosa en compañía de Jovellanos". In: *B.R.S.B.A.P.*, vol. IX, 4, 1953, pp. 537-544.
- INSAUSTI, S. "El retablo mayor de Santa María de Tolosa". En *B.R.S.B.A.P.*, vol. XV, 3, 1956, pp. 397-407.
- INSAUSTI, S. "Artistas en Tolosa: Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo". *B.R.S.B.A.P.*, vol. XV, 3, 1959, pp. 314-331.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. *Viana monumental y artística*. Pamplona, 1985.

- LEGRAND, F. C. "Catalogue de dessins de retables, tabernacles et mobilier religieux conservés dans des collections privées des Hautes-Pyrénées". In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1976, pp. 177-187.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G. *Álava. Solar de Arte y Fe*. Vitoria, 1962.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G. "Nuevas aportaciones a Álava, Solar de Arte y fe". In: *B.I.S.S.*, t. XVIII 1974, pp. 425-504.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, 1983.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.
- MARTÍN IBARRARAN, E. *Santos Cristos en Álava*. Vitoria, 1993.
- MARTÍN VAQUERO, R. C. *La platería en la diócesis de Vitoria (1359-1650)*. Vitoria, 1997.
- MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava). De la Edad Media al primer cuarto del siglo XIX*. Vitoria, 1991.
- MILHOU, M. "Retablos en el País Vasco". In: *Ibaiak eta haranak*, t. 10, San Sebastián, 1991, pp. 185-210.
- MONTERO ESTEBAS, P. M. y CENDOYA ECHÁNIZ, I. "Escultura de los siglos XVI al XVIII en el Museo de Bellas Artes de Bilbao". In: *Urtekaría / Anuario*. Bilbao, 1992, pp. 73-129.
- MONTERO ESTEBAS, P. y ZOROZUA SANTISTEBAN, J. "Arte". In: *Bizkaia*. Madrid, 1993, pp. 160-172.
- MOZAS, J. y FERNÁNDEZ, A. *Vitoria-Gasteiz. Guía de Arquitectura*. Vitoria, 1995.
- MUR PASTOR, P. "Arte Barroco" In: *Enciclopedia histórico-geográfica de Vizcaya*. IV, San Sebastián, 1981, pp. 289-292.
- NAVARRETE PRIETO, B. "Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández". In: *Gregorio Fernández. 1576-1636. Catálogo Exposición*. Madrid, 1999, pp. 55-66.
- OMEÑACA, J. M. "Panorama general del arte religioso en Navarra". In: *I. Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco*. Vitoria, 1981, pp. 294-295.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. "El retablo mayor de Trucíos y la proyección de los talleres de escultura cántabros en Vizcaya". In: *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 413-417.
- PORTILLA VITORIA, M. J. "El patrimonio artístico religioso en Álava". In: *I. Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco*. Vitoria, 1981, pp. 275-285.
- PORTILLA VITORIA, M. J. "El Arte en los templos vitorianos". In: *Vitoria 800 años*, nº 8.
- PORTILLA VITORIA, M. J. et al. *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, 8 vol., Vitoria, 1968-2001.
- QUINTANILLA MARTÍNEZ, E. "Imágenes y pasos procesionales". In: *El Arte en Navarra*, nº 31, 1995, pp. 481-496.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*. Logroño, 1981.
- RIBETON, O. "Retables et tabernacles de trois églises de Bayonne au XVIIIe siècle". In: *B.S.S.L.A.B.*, nº 145, 1989, pp. 57-111.

- RIBETON, O. "Maestros artesanos en los retablos de las iglesias de Bayona y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII". In: *Ibaiak eta Haranak*. B.S.S.L.A.B., nº 151, 1996, pp. 131-304.
- RIGAL, J. "Ouvriers d'art religieux en Béarn et au Pays Basque: Menuisiers, sculpteurs et doreurs au XVIIe et au XVIIIe siècles". In: *Bulletin des Amis du Château de Pau*, nº 4, 1959, pp. 6-15; nº 7, 1960, pp. 10-12.
- SAN MARTÍN, J. "Diego Maiora, eskultore segurarra. Diego de Mayora escultor de Segura". In: *Landuz: Gure herriko gauzak / Cosas de nuestro país*. Donostia-San Sebastián, 1987, pp. 146-149.
- SANTANA, A. "Historia de Santa María de Deva". In: *Santa María de Deva: una iglesia marinera*. Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 14-135.
- SAÑUDO-LASAGABASTER, B. "El retablo mayor de la parroquia de San Martín de Cegama". In: *A.P.M.*, nº 4, 1986, pp. 299-308.
- TABAR ANITUA, F. (Com.). *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura*. (Catálogo de la Exposición). Vitoria, 1995.
- TORRES PÉREZ, J. M. "El eco de las Piedades de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII". In: *Lecturas de Historia del Arte*, nº 4, 1994, pp. 181-199.
- TOUSSAINT, M. *Pintura Colonial en México*. México, 1965.
- TOVAR MARTÍN, V. "El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre". In: *A.E.A.*, nº 183, 1973, pp. 261-297.
- TOVAR MARTÍN, V. y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El arte del Barroco I. Arquitectura y escultura*. Madrid, 1990. pp. 218-219 y 255-257.
- URTEAGA ARTIGAS, M. M. *Guía artístico-monumental de Gipuzkoa*. San Sebastián, 1992.
- VARGAS LUGO, E. "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial". In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1987, vol. XIII, nº 50/1, pp. 61-76.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. y MARTÍNEZ DE SALINAS, F. *Vitoria Barroca*. Vitoria, 1986.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria, 1990.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. "Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava\Araba". In: *Ibaiak eta Haranak*, t. 6, San Sebastián, 1990, pp. 100-112.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. "Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés". In: *Actas del X C.E.H.A. Los clasicismos en el Arte Español*. Madrid, 1994, pp. 289-296.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. "Barroco". In: *Vitoria-Gasteiz en el Arte II*, Vitoria, 1997, pp. 380-447.
- VICTORIA, J. Guadalupe. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orío*. México, 1994.
- VV.AA. *Debako Santa María. Itxas Herriko eliza / Santa María de Deba. Una iglesia marinera. Historia-Zaharrberrikuntza*. Donostia/San Sebastián, 1999.
- VV.AA. *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*. Pamplona, 1984.

VV.AA. *Museo de Navarra*. Pamplona, 1998.

VV.AA. *Monumentos de Bizkaia*, 4 vols. Bilbao, 1987.

VV.AA. *Patrimonio Histórico de Bizkaia*. I-II, Bilbao, 1999.

YRIZAR, J. "Los dos arquitectos Lucas de Longa". In: *B.R.S.A.P.*, vol. 1-2, 1945, pp. 109-121.

YBARRA y BERGE, J. De. *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*. 2 vol. Bilbao, 1958.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J. *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, 1999.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J. "Bibliografía del Arte Barroco en Euskal Herria". In: *Ondare*, nº 19. A.P.M., Eusko Ikaskuntza, 2001, pp. 631-676.