

Aproximación a la figura del pintor Vitoriano José López de Torre (1755-1829)¹

(Approximation to the figure of painter José López de Torre, from Vitoria (1755-1829))

Bartolomé García, Fernando R.
Pl. Municipal, 13-3º Izda.
01440 Izarra

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 209-224]

El pintor alavés José López de Torre es una figura clave de las artes pictóricas del País Vasco. Alternó con destreza las labores de caballete con las de dorado y estofado. Mantuvo una producción constante desde 1775 hasta 1828, centrada en la pintura de lienzos, retablos, cajonerías o monumentos y destinada a iglesias, instituciones y particulares. Practicó el género religioso, y en todas las especialidades que ejerció se mantuvo a caballo entre la tradición barroca y la modernidad. Sus evidentes limitaciones no le impidieron sorprendernos en ocasiones con composiciones agradables.

Palabras Clave: Pintor dorador. Pintura de caballete. Jaspeado. Pinceladura mural.

José López de Torre margolari arabarra guztiz garrantzitsua da Euskal Herriko margo arteen esparruan. Trebetasunez aldizkatu zuen asto-pinturari dagozkion lanak eta erreztatze eta estofatzearenak. Lanean jardun zuen atertu gabe 1775etik 1828ra arte, batez ere mihise, erretaula, kaxoi edo monumentuen pinturari ekinez, eliza eta erakundeak bai eta partikularrak ere hartzaileak zirela. Erliziozko generoa izan zen harena, eta lan egin zuen espezialitate guztietan tradizio barrokoaren eta modernitatearen artean mugitu zen. Ageriko mugak bazituen ere, zenbaitetan haren obra batzuek, ustekabeen, guztiz atseginak gertatzen dira.

Giltz-Hitzak: Margolari erreztatzailea. Asto-pintura. Jaspeztatua. Horma-margokera.

Le peintre alavais José López de Torre est une figure clé des arts picturaux du Pays Basque. Il alterna avec adresse les travaux de chevalet avec ceux de la dorure et de l'estouffade. Il maintint un production constante depuis 1775 jusqu'en 1828, centrée sur la peinture de toiles, retables, tiroirs ou monuments destinée à des églises, des institutions et des particuliers. Il pratiqua le genre religieux, et il se maintint à cheval entre la tradition baroque et la modernité dans toutes les spécialités qu'il exerça. Ses limites évidentes ne l'empêchèrent pas de nous surprendre quelquefois avec des compositions agréables.

Mots Clés: Peintre doreur. Peinture de chevalet. Jaspé. Peinture murale.

1. Esta comunicación ha sido realizada en el marco de la beca de investigación postdoctoral financiada por el Departamento de Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

José López de Torre es una figura indiscutible del panorama pictórico del País Vasco. Fue sin duda el más prolífico pintor dorador de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Trabajó en Álava y en sus provincias circundantes, con un estilo desigual, lleno de anacronismos, pero que caló hondo en una tierra sin tradición pictórica y alejada de los grandes centros peninsulares. Aunque son todavía muchos los datos que de este pintor nos quedan por conocer, hemos querido aproximarnos para en un futuro poderle dedicar un espacio más amplio. De su vida sabemos que nació en Ollávarre en el entorno de una familia de artesanos locales, su padre Agustín Formerio López de Torre procedía de Armiñón y su madre María Dominica Arri de Larrinua. Siendo aún adolescente comenzó su andadura profesional en solitario y contrajo matrimonio con María Ana Ruiz de Luzuriaga nacida en Elburgo y probablemente relacionada con una conocida familia de ensambladores y escultores vitorianos, de esta unión nacieron al menos tres hijas Facunda, Josefa y María². Con treinta y cinco años contraía matrimonio con Juana de Aberasturi con la que tuvo dos hijas Juana Josefa y María Josefa. Nada sabemos de su supuesto hijo y seguidor Matías Torres, la documentación que hemos manejado no ofrece ningún dato sobre este pintor-dorador. Sólo conocemos con certeza su intervención en el retablo de Ánimas de la capilla de Santiago en la catedral de Vitoria (1817) aunque según Colá y Goiti copió el San Pedro y San Pablo de Ribera para Ladislao de Velasco e hizo una Inmaculada para la cajonería de la iglesia de San Vicente de Vitoria, también se le ha atribuido una Piedad situada en el remate del retablo de la Dolorosa en la capilla de Santiago de la catedral de Vitoria³.

Por el inventario de bienes de José López de Torre sabemos que su situación económica fue desahogada y que vivió sin demasiadas dificultades, a pesar de que los pagos por sus obras cada vez se dilataban más. Se le contabilizaban un total de 49.098 reales, a lo que había que sumar 67.664 reales que le adeudaban distintas iglesias y particulares por trabajos realizados. Disponía de una casa de dos pisos con huerta y patio en el número 74 de la calle Cuchillería de Vitoria, una hacienda en Elburgo compuesta por una casita y varias heredades y otra en Chinchetru con algunas tierras. Su vida transcurrió sin sobresaltos rodeado de su familia y de los integrantes de su taller, lo que le permitió mantener una producción constan-

2. A.H.P. Álava, Prt. Not. Cipriano de Andoin, 1829, sig. 8786, fols. 1039-1041. *Ibíd.* Prt. Not. Cipriano García de Andoin, 1830, sig. 8787, fols. 89-95. Testamento de J. López de Torre. *Ibíd.* Prt. Not. Antonio Sarralde, 1806, sig. 8870, fols. 736-741. A. D. de Vitoria. Ollávarre. Libro de Bautismos, N° 1. fol. 13. *Ibíd.* P. de San Vicente, Libro de Bautismos, Micf. 124, fols. 120, 134v, 143v, 187v, 205.

3. COLÁ Y GOITI, J.: *La ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1883. DIAZ DE ARCAUTE, M.: *Vida y obra del escultor alavés don Mauricio de Valdivielso. El Santero de Payueta*, Vitoria, 1899, pp. 40, 41. AZCÁRATE, J.M. DE: "Catedral De Santa María", *Catálogo Monumental*. T. III, Vitoria, 1970, p. 113. PESQUERA VAQUERO, M^a.P.; TABAR ANITUA, F.: "Las Artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo" en *Álava en sus manos*, T. IV, Vitoria, 1983, pp. 181, 182. TABAR ANITUA, F.: *Vitoria neoclásica*, Vitoria Gasteiz, 1986, ficha 18. GARCÍA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava*, Vitoria, 1990, pp. 42-43. TABAR ANITUA, F.: "Neoclásico", en *Vitoria Gasteiz en el Arte*, T. II, Vitoria, 1997, pp. 492, 493. TABAR ANITUA, F.: "La pintura de caballete en los valles de Aramaiona, Gamboa y en tierras de Ubarrundia", en *Catálogo Monumental...*, T. VIII, pp. 152-153.

te desde 1775. En 1829 redactaba su testamento y poco después moría en su casa de Vitoria a la edad de 74 años. Fue enterrado en el cementerio del convento de San Francisco aunque durante toda su vida fue parroquiano de la iglesia de San Vicente⁴.

Probablemente se formó al amparo de alguno de los pintores doradores más destacados de la ciudad de Vitoria o alrededores, aunque es posible que tuviera algún contacto con las Escuelas de Dibujo de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. En varias ocasiones se le denomina “*profesor de pintura y maestro dorador*” lo que no es suficiente para pensar que ejerciera alguna labor de enseñanza en estas Escuelas. Estuvo muy apegado a las estructuras tradicionales, formando parte activa de la cofradía de San José, para la que en 1815 realizaba junto al arquitecto Antonio Rubio y al escultor Mauricio Valdivielso un nuevo retablo⁵. Aunque desconocemos todo lo referente a su formación, parece que fue más partidario de seguir manteniendo las viejas costumbres de aprender el oficio junto a algún maestro experimentado, que bajo la educación reglada que ofrecían las sociedades de Amigos del País. Bajo su tutela estuvieron varios jóvenes, en 1803 formalizaba escritura de aprendizaje con el padre de Francisco Antonio Crespo, un joven de 18 años procedente de la Trasmiera a quien debía enseñar el oficio de dorador en cinco años. El tres de enero de 1817 contraía compromiso con los representantes de Pedro Esteban Rico para que en el transcurso de tres años aprendiera el oficio de pintor, y finalmente en 1819 se comprometía con la madre del joven guipuzcoano de quince años Felipe Agustín de Elorza⁶. Con todos ellos mantiene este modo tradicional de aprendizaje en el que casi de forma estandarizada se estipulan las condiciones, y que aunque reñido con los nuevos planteamientos academicistas sigue siendo entre muchos artesanos la manera lógica de aprender un oficio. Sus relaciones profesionales con otros maestros fueron muy fructíferas, trabajó con los artistas más importantes de la ciudad de Vitoria sobre todo con Antonio Rubio y Mauricio Valdivielso “*el santero de payueta*” con quienes colaboró constantemente.

José López de Torre fue un pintor versátil que alternó con destreza las labores de caballete con las de dorado y estofado. Su producción fue amplia y constante desde 1775 hasta 1828, centrada en la pintura de lienzos, retablos, cajonerías o monumentos y destinada a iglesias, instituciones y parti-

4. A.H.P. Álava, Prt. Not. Gregorio Guillerna, 1832, sig. 8549, fols. 282-318. Inventario de José López de Torre. A.H.P. Álava, Prt. Not. Cipriano de Andoin, 1829, sig. 8786, fols. 1039-1041. *Ibid.* Prt. Not. Cipriano García de Andoin, 1830, sig. 8787, fols. 89-95. Testamento de J. López de Torre.

5. IZARRA RETANA, J.: *Historia de la cofradía de San José de Vitoria*, Vitoria, 1939, p. 35. MATEO PÉREZ, A.: “*La calle no hace al gremio ni el gremio a la calle*”. De *la obligación a la devoción de los artesanos*, en PORRES, R. (dir): *Vitoria, una ciudad de “ciudades”*, Vitoria, 1999, pp. 462-463.

6. A.H.P. Álava, Prt. Not. Pablo Antonio de Pinedo, 1803, sig. 1002, fols. 1081-1082v. *Ibid.* Prt. Not. Modesto Díaz de Arcaute, 1817, sig. 10031, fols. 7-8v. *Ibid.* Prt. Not. Cipriano García de Andoin, 1819, sig. 8778, fols. 511-512v. De todos ellos sólo a Pedro Rico se le documenta una obra en tierras alavesas, la pintura y el dorado del desaparecido respaldar de la cajonería de Vírjala Mayor.

culares lo que determinó que únicamente trabajara el género religioso y ocasionalmente el retrato. Tanto en pintura como en policromía se mantuvo a caballo entre la tradición y la modernidad lleno de resonancias del pleno barroco. El estilo de sus pinturas es grato pero desigual, funde motivos tomados de la tradición barroca-rococó con otros neoclásicos. Se trata de un pintor modesto que alcanza unos resultados satisfactorios pero heterogéneos. En ocasiones nos sorprende con obras de calidad como la copia que realiza de la Inmaculada de Carreño para el Consistorio de Vitoria, o la que pinta para la iglesia de Santa María en Viana, unos modelos del pleno barroco interpretados bajo cierto prisma neoclásico. Es un pintor parco en recursos, de cierta rigidez formal, con una paleta heredada en parte de la estética rococó de tonos apastelados que conjuga con tierras, plateados y cobrizos más acordes con los tiempos. Su pincelada ya no es ligera, suelta y esponjosa como la del pleno barroco sino apretada y uniforme. Para sus composiciones copia sin pudor pinturas, grabados y estampas devocionales barrocas, lo que hace que cuando no dispone de un buen modelo denote cierta mediocridad. José López de Torre no fue un pintor modélico si lo comparamos con los grandes maestros, pero sí supo destacar en una ciudad carente de una gran tradición pictórica y aislada de los principales centros y corrientes novedosas. Sus trabajos de policromía alternan la tradición chinesca con las novedades neoclásicas, en los retablos laterales de Betoño sigue apegado al oro y a los cincelados rococós, en el mayor de Mendoza híbrida las formas combinando la tradición en la mazonería con los paños naturales de las imágenes. En Ezquerrecocha, Argandoña, Leza y Ocáriz se abre por completo al nuevo estilo, pero sin olvidar en ocasiones algunas reminiscencias chinescas como las cenefas doradas en las ropas de las imágenes. Aunque técnicamente las novedades neoclásicas supusieron una merma en los procedimientos tradicionales, José López de Torre puso mucho interés en que el proceso de aparejado se realizara con los mejores productos, yesos de calidad y colas de guantes obtenidas de las mejores pieles de cordero. Siguiendo las novedades supo imitar con corrección distintos mármoles y jaspes veteados barnizados con charol, el oro quedó limitado a capitales, basas de columnas, molduras y decoraciones.

CATÁLOGO DE PINTURAS

Desde 1780 hasta 1825 se documenta buena parte de la pintura de caballete de este maestro, lamentablemente no conocemos toda su producción pero es evidente que fue mucho mayor de lo que aquí podemos presentar y con el tiempo este catálogo se podrá ampliar notablemente. Su primera obra documentada es un cuadro dedicado al Bautismo de Cristo en la iglesia de Galarreta, trata el tema de forma sencilla en base a las directrices contrarreformistas de finales del siglo XVI, Cristo arrodillado, en un acto de humildad

7. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 453. PESQUERA VAQUERO, M^a.P.; TABAR ANITUA, F.: "Las Artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo" en *Álava en sus manos*, T. IV, Vitoria, 1983, pp. 188-192.

recibe la purificación de San Juan con las aguas del río Jordán⁷. Siguiendo el relato bíblico sobre un pequeño rompimiento celestial aparece el Espíritu Santo en forma de paloma sobre la cabeza de Cristo. En las orillas del río dos ángeles con las ropas de Cristo y un paisaje que confirma la presencia de la estampa nórdica en esta composición, concretamente copia un grabado de After Goltzius y Johan Colart⁸. En 1781 cobraba una pintura de Santa Bárbara en la iglesia de Urabain que sigue la iconografía habitual y repetida por este maestro⁹. El mismo año la iglesia de Gáceta le pagaba las pinturas de la cajonería, tres lienzos con una iconografía poco habitual. En el centro se representa a la Inmaculada, flanqueada por ángeles y querubines, sobre el globo terráqueo y pisando una serpiente, porta el símbolo de Cristo en su vientre y es coronada por un halo de luz procedente del Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma. A sus pies se coloca a Adán y Eva arrodillados con la leyenda: *"el fuego que desde Adán / a todo el mundo abrasó / a esta zarpa respetó"*, y junto al árbol del conocimiento, un conjunto poco habitual y de cierto tono retardatario que nos recuerda a algunas representaciones renacentistas. Los otros dos lienzos que le acompañan son algo inferiores en calidad y representan el Sueño y la muerte de San José.

El prestigio de Torre iba en aumento a juzgar por el número y la calidad de los encargos que recibía, hacia 1788 cobraba algo más de dos mil reales por tres retratos para la antesacristía del convento de Santo Domingo de Vitoria, primero realizó los de don Pedro de Oreitia, bienhechor del convento, y el Papa Adriano VI, los dos gustaron tanto que poco después se le encargó el retrato de don Diego Martínez de Maestu entregando el convento a la Virgen del Rosario¹⁰. Poco después contrataba con la iglesia de Peñacerrada cuatro lienzos para la cajonería de la sacristía, San Paulino de Nola, Inmaculada Concepción, San Juan Bautista y San Jerónimo¹¹ (Lám. 1). En todos



Lám. 1. Peñacerrada. P. de la Asunción. Cajonería. Detalle de la Inmaculada. J. López de Torre. 1791.

8. BARTSCH, A.: *The Illustrated Bartsch. Netherlandish artists*, New York, 1980, p. 365.

9. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 721.

10. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. III, p. 315.

11. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. II, p. 173.



Lám. 2. Ozaeta. P. de San Juan Bautista. Retablo del Santo Cristo. Lienzo de Cristo crucificado. J. López de Torre. 1799.

ellos toma como modelo pinturas y grabados anteriores, para la Inmaculada copia con exactitud el conocido lienzo de Juan Carreño de Miranda situado en la catedral de Santa María de Vitoria, y para el de lienzo de la Predicación de San Juan Bautista hace lo propio con el cuadro pintado por Luca Giordano para la parroquia de Argómaniz, en los dos casos únicamente difiere de su modelo en cuanto a colorido y técnica. Para San Paulino de Nola y San Jerónimo se inspira en grabados flamencos e italianos del siglo XVII, en concreto este último parece inspirarse en una lámina de Domenico Peruzzini. En 1791 firmaba una magnífica Inmaculada Concepción para la capilla del Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz, donde una vez más reproduce con exactitud el modelo de Carreño¹². Se trata de un lienzo de grandes dimensiones en el que demuestra su calidad como pintor con una versión algo más clásica del cuadro de Carreño apreciable en la

pincelada y el colorido. Tres años más tarde jaspeaba el retablo mayor de Argandoña en el que incluía dos Ángeles arrodillados ante el Cristo crucificado del remate (Lám. 6). En 1796 cobraba un lienzo de San José para la parroquia de Mendíjur y el mismo año realizaba un plano topográfico de Ubarrundia¹³. Para rematar el siglo policromaba el retablo lateral de Santo Cristo de Ozaeta, y pintaba sus dos lienzos, Cristo Crucificado y “*el misterio de la Cruz a cuestras*”, dos temas habituales en la estampa hispana de devoción en la que se representaban advocaciones locales de gran difusión entre

12. PESQUERA VAQUERO, M^a.P.; TABAR ANITUA, F.: “Las Artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo” en *Álava en sus manos*, T. IV, Vitoria, 1983, pp. 188-192. TABAR ANITUA, F.: Vitoria neoclásica, Vitoria Gasteiz, 1986, p. 21. GARCÍA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava, Vitoria*, 1990, p. 43. TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado en Álava*, Vitoria, 1986, pp. 240-243. TABAR ANITUA, F.: “Neoclásico”, en *Vitoria Gasteiz en el Arte*, T. II, Vitoria, 1997, pp. 502, 516. TABAR ANITUA, F.: “La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte local e importado”. *Revisión del Arte Barroco*, Ondare, 19, 2000, pp. 139, 147. TABAR ANITUA, F.: “La pintura de caballete en los valles de Aramaiona, Gamboa y en tierras de Ubarrundia”, en *Catálogo Monumental...*, T. VIII, pp. 141, 152. TABAR ANITUA, F.: *Peñacerrada-Urizaharra. Arte e historia en una villa alavesa*, Vitoria, 2000, pp. 29-31.

13. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 531. A.H.P. Álava, Prt. Not.. Francisco Martínez Abad, sig. 1577, fol. 152.

las gentes del pueblo¹⁴. El Cristo Crucificado es muy similar al Cristo de la Salud venerado en la ciudad de la Habana y “*el misterio de la Cruz a cuestras*”, lo es al Cristo de San Gines de Madrid, una estampa muy difundida dibujada por Manuel de la Cruz y grabada por Mateo González en Zaragoza en 1791¹⁵. Las dos pinturas son correctas a nivel formal aunque más apegadas a la tradición barroca que a las nuevas formas neoclásicas, el dramatismo de la representación ayudado por un gran aparato de sangre nos acerca más a las costumbres contrarreformistas que a los nuevos modos (Lám. 2).

Iniciado ya el nuevo siglo José López de Torre jaspeaba el retablo mayor de Leza y pintaba la nave y las paredes de la capilla mayor por ochocientos ducados¹⁶. En 1807 policromaba el retablo mayor de Ocariz y realizaba dos pinturas gemelas para el mismo altar con dos angelotes en cada una de ellas portando sendas filacterias con las siguientes inscripciones “*Ecce Agnus Dei*”, “*Tu Est Christus, Filius dei vivi*”¹⁷. Por las mismas fechas policromaba los retablos laterales del Rosario y San José en Heredia para los cuales pintaba dos tondos con las efigies de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen, según el contrato por cada una de las pinturas se debía cobrar trescientos veinte reales¹⁸ (Láms. 3-4). Se trata de dos pinturas interesantes, bien ejecutadas aunque muy apegadas a la estética rococó en las que aflora la gracia y delicadeza de las formas o el gusto por lo pintoresco como se puede apreciar en la imagen de San Joaquín tratado como un rico mercader oriental. Dos años después pintaba una Flagelación y una Oración en el Huerto para la cajonería de la sacristía de Betoño¹⁹. Dos cuadros flojos, tratados con bastante ingenuidad y en los que una vez más se aprecia su apego a la tradición barroca ya que ambos casos copia dos grabados de Ludovico Ciamberlano invirtiendo el modelo y añadiendo algún personaje más, en el caso de la Oración en el Huerto también son cercanas algunas composiciones de Cornelis Cort o el mismo Wierix. En 1811 pintaba en el colateral de San Juan de Heredia las imágenes de San Ramón Nonato, Santa Bárbara y con mucha probabilidad el Ángel de la Guarda del ático, tres sencillos lienzos bien apegados a la tradición barroca²⁰.

14. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 667.

15. CARRETE PARRONDO, J.: *Arte y Devoción, estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*, Madrid, 1990, p. 112. SELMA, F.: *El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Valencia, 1993.

16. ENCISO VIANA, E.: *Catálogo Monumental...*, T. I, p. 116.

17. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 622.

18. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 475. A.H.P. Álava, Prt. Not.. Juan Antonio Martínez de Ocariz, sig. 10306, 1807, fols. 126-128.

19. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 303.

20. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 476.



Lám. 3. Heredia, P de San Cristóbal. Retablo del Rosario. San Joaquín, J. López de Torre, 1807.



Lám. 4. Heredia, P de San Cristóbal. Retablo de San José. Santa Ana con la Virgen niña. J. López de Torre. 1811.



Lám. 5. Arcaya. P de la Natividad. Retablo mayor. Banco. San Pedro, San Miguel y San Juan, J. López de Torre, 1811.

Poco después de haber policromado el retablo mayor de Arcaya, en 1811 realizaba dos pinturas para el banco del mismo altar, en cada una de ellas se representan tres santos, algunos relacionados con las devociones locales y otras con la ruta jacobea²¹. En el lado del evangelio se sitúa la trilogía de San Pedro, San Miguel y San Juan y en el de la epístola la dedicada a Santa Catalina, San Pelayo y San Vitor (Lám. 5). Técnicamente son correctos aunque una vez más apegados a la tradición barroca y en especial al gusto rococó de formas y composiciones amables conjugados con un colorido de tonos algo apastelados. Hacia 1819 retocaba tres cuadros en Santa María de Viana (Navarra) y pintaba un tercero con la Purísima Concepción, en la que una vez más demuestra su calidad reservada para obras puntuales, sigue modelos del siglo XVII aunque con un colorido más frío y cercano al nuevo estilo²². En 1825 pintaba un monumento para la iglesia de Heredia compuesto por las siguientes escenas: Última Cena, Cristo en la columna, Ecce Homo y la Piedad en el remate circular, como complemento a estas escenas distintos motivos decorativos: cortinajes a modo de pabellones, estructuras arquitectónicas y medallones entre otros, por todo ello cobró 5.154 reales²³.

21. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 235. PORTILLA, M.: *Una ruta europea por Álava, a Compostela del paso de San Adrián, al Ebro*, Vitoria, 1991, p. 133.

22. LABEAGA MENDIOLA, J.C.: "Artistas neoclásicos vitorianos en las parroquias de Santa María y San Pedro de Viana (Navarra)", *Kultura*, 7, (1984), pp. 17-27.

23. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 479. PESQUERA VAQUERO, M^a.P.; TABAR ANITUA, F.: "Las Artes en la Edad de la Razón..." pp. 188-192.

Aunque el propio monumento, los temas de la Pasión de Cristo que lo decoran y las composiciones supeditadas al grabado son más propios del barroco que del nuevo estilo, el tratamiento dado en este caso es algo más clásico y más distante de lo que nos tiene acostumbrado este maestro. Entre sus últimas obras documentadas se encuentran dos lienzos realizados para el banco del retablo mayor de San Juan en Salvatierra dedicados a la Prendición de San Juan Bautista y San Juan ante Portam Latinam donde se advierte con claridad la impronta neoclásica pero sin olvidar nunca la tradición barroca-rococó²⁴. Por su inventario sabemos que pintó dos cuadros, uno de Ánimas y otro de Santo Domingo para Juan Fernández de Nograzo cura de Rodezno (La Rioja) y un lienzo de San Nicolás de Bari para don Benigno de Moraza por trescientos reales²⁵.

Entre las atribuciones debemos incluir un interesante lienzo de la Inmaculada en Argómaniz fechado en 1797, y varias obras en la iglesia de Araia: en la cajonería de la sacristía dos lienzos alusivos a la Pureza del sacerdocio, en el baptisterio un cuadro dedicado al Bautismo de Cristo, en el banco del retablo mayor otros dos lienzos con correctas representaciones de la Anunciación y los Desposorios de la Virgen, y en los muros del presbiterio dos pinturas relativas a la vida de San Pedro: La entrega de las llaves al Santo y su Liberación de la prisión. Es probable que también realizara algunas pinturas del retablo mayor de la ermita de San Bartolomé en Heredia, la Piedad del retablo mayor de Arexola y los tondos con San José y San Francisco Javier de los laterales de la misma iglesia²⁶.

OBRAS DE POLICROMÍA

Su andadura profesional comenzaba en 1776 de la mano del pintor riojano Manuel de las Heras, con el reconocimiento del dorado del retablo mayor de Narvaja policromado por Pablo Jiménez²⁷. En 1777 trabajaba junto a Manuel Rico en los retablos laterales de Nuestra Señora del Rosario y del Santo Cristo de Betoño que habían sido realizados siete años antes por el escultor de Vitoria Pedro de Sarasua²⁸. Se trata de dos altares casi geme-

24. ECHEVERRÍA GOÑI, P; GONZÁLEZ DE ZARATE, J.Mª; VÉLEZ CHAURRI, J.J.: "Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco: Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate" *R.S.B.A.P.*, Nostoria, 1988, p. 326.

25. A.H.P. Álava. Prt. Not. Gregorio Guillerna, 1832, sig. 8549, fols. 282-291.

26. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 252, T. V, pp. 299, 301, 315, 481. PESQUERA VAQUERO, Mª.P.; TABAR ANITUA, F.: "Las Artes en la Edad de la Razón... pp. 188-192. TABAR ANITUA, F.: "La pintura de caballete en los valles...", en *Catálogo Monumental...*, T. VIII, p. 152.

27. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T.V., pp. 610, 613. A.H.P. Álava. Prt. Not. Félix Antonio Sáenz de Nanclares, 1775, sig. 1566, s.f.. Retablo mayor de Narvaja. Pablo Jiménez. La obligación se firmaba el 29 de septiembre de 1775 y el reconocimiento se hacía el 22 de diciembre de 1776.

28. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 305.

los, con abundante decoración rococó y realizados, según el contrato, a imitación de los del convento de las Brígidas de Vitoria, hoy desaparecidos. Su policromía puede ser considerada plenamente chinesca, los retablos aparecen dorados por completo, con alternancia de zonas bruñidas y bronceadas, y en los campos, en los que no hay decoración de talla, se realizan vistosos cincelados sobre el aparejo con variados motivos rocalla. En 1781 pintaba un frontal para la Virgen del Rosario de la parroquia de Egino, que había sido realizado por el conocido escultor de Salvatierra Juan Antonio de Moraza, y cobraba el dorado y estofado de una imagen de Cristo y de la cajonería de la sacristía²⁹.

Entre 1785 y 1786 se le abonaba la pintura del altar mayor de Ezquerecocha y su pabellón³⁰. Se trata de un interesante retablo de la segunda mitad del siglo XVI, tallado en piedra y estructurado en base a dos cuerpos, tres calles y ático. Desconocemos quien lo ejecutó pero ha sido puesto en relación con Pierres Picart o con alguno de sus colaboradores insertos en el taller de Salvatierra. La policromía que hoy podemos contemplar es plenamente neoclásica basada en tintas planas, sin ninguna labor estofada, no obstante en 1832 se recubrió gran parte de la obra con un "*lustre blanco*" y probablemente se repintaran algunas escenas e imágenes, por lo que es difícil saber con exactitud cual fue la labor de José López de Torre. Hacia 1788 doraba y estofaba el retablo mayor de Mendoza, una obra barroca en la que ya se deja notar la influencia neoclásica. Se estructura en base a un banco, un cuerpo dividido en tres calles por columnas corintias y gran ático. Desconocemos quien lo realizó, pero sabemos que en 1782 el escultor de Vitoria Roque Rubio hacía nueve bultos y la imagen de Cristo³¹. La alternancia de oro bruñido y bronceado sigue siendo el principal protagonista, aunque no se aprecian los habituales cincelados con rocallas, algo que no sorprende demasiado si pensamos que la mayor parte de los vacíos del retablo están ocupados por decoración de talla. Las telas de las imágenes se cubren con "*paños naturales*", con lo que desaparecen las labores estofadas, sólo la imagen titular de San Esteban aparece dorada y decorada con motivos florales realizados a punta de pincel que recuerdan algunas telas valencianas.

El mismo año reconocía el dorado del altar mayor de Landa, policromaba un sagrario neoclásico colocado en el retablo mayor de Otaza, y hacía algunas matizaciones sobre el condicionado establecido por Manuel de Herrera para el dorado del retablo mayor de Landa, que un año después examinaría. En 1791 encarnaba y estofaba las imágenes de los altares laterales de Hermua, que habían sido ejecutados cinco años antes por Juan Antonio de Moraza, a su vez, doraba el sagrario, el relieve central y las imágenes del retablo mayor de Arcaya, donde volverá a intervenir años después en las pin-

29. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, pp. 390, 419.

30. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 440.

31. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, pp. 545. El dorado de esta obra se pagó con los fondos de las cofradías del Rosario y San Bartolomé.



Lám. 6. Argandoña. P. de Santa Columba. Retablo mayor. José López de Torre.

Columba y la de Cristo las tallaba Juan José de Murga, y las de San José y San Joaquín, Gregorio de Valdivieso³³. Los laterales son del mismo tono y probablemente de la misma mano, fueron realizados en 1787 y las imágenes del Rosario y San Pedro son de los Valdivieso. El dorado de estos tres retablos queda reducido a elementos secundarios como capiteles, plintos y molduras, pero se sigue manteniendo la alternancia del dorado bruñido y bronceado, una técnica generalizada en la policromía chinesca. El resto de estos altares se cubre con imitaciones de jaspes, “*escogiendo los que sean más a propósito con el orden de la arquitectura*”. Las imágenes se cubren con los habituales “*paños naturales*” aunque sigue manteniendo el galón dorado.

También en 1794 cobraba un pabellón y otras obras para el retablo de Mendizábal y un año después doraba el sagrario del altar mayor de Betoño que había sido realizado por Mauricio Valdivieso, y cobraba la policromía de los retablos de San Francisco y Ánimas de la parroquia de Landa. Meses

32. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, pp. 235, 569. T. V, p. 488. T. VIII, p. 456. A.H.P Álava, Prt. Not. Tomás Vélez de Mendizábal, 1788, sig. 1605, fols. 226-242. BARTOLOMÉ GARCÍA F.R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria, 2001.

33. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 247.

más tarde policromaba un tabernáculo ejecutado por el arquitecto Gregorio Dombrasas para la iglesia de Santa María en Salvatierra³⁴. En 1799 doraba, jaspeaba y pintaba un retablo lateral dedicado al Santo Cristo en la parroquia de Ozaeta. Como ya hemos visto en el apartado dedicado a la pintura, es un pequeño altar neoclásico estructurado en base a banco, cuerpo y ático. Se desconoce quien lo ejecutó pero sabemos que se le pagaban dos mil quinientos reales a un maestro de Ullíbarri Gamboa y que las tallas de los dos ángeles costaron seiscientos reales y se trajeron de Eibar. Es una obra equilibrada y de buena factura, el dorado queda relegado a las molduras y elementos decorativos y la imitación de Jaspes y mármoles ocupan el resto, buscando una perfecta armonía entre el color y el tema luctuoso del retablo, un aspecto en el que los maestros más destacados ponían mucho interés. El mismo año José López de Torre reconocía el dorado del retablo mayor de Nanclares de Gamboa y contrataba dos retablos laterales para la iglesia de Villedas³⁵. Se construyeron en 1787, son gemelos y se componen de banco, cuerpo central dividido en tres calles y ático, estilísticamente responden al gusto rococó con una planta en donde predomina las formas mixtilíneas. La policromía se basa en la combinación del oro con un blanco azulado que imita la porcelana, sólo en el fuste de las columnas y en algunos vaciados y cajas de estos altares se agrega una imitación de piedra de ágata.

El siglo XIX lo inaugura con el dorado del sagrario del retablo mayor de Andollu y con la pintura de la sillería coral de la parroquia de Santa María en Salvatierra³⁶. Hacia 1803 policromaba el retablo mayor de Leza y pintaba la nave y las paredes de la capilla. De todo este trabajo sólo conservamos el retablo neoclásico, compuesto por un banco cuerpo principal dividido en tres calles y ático. Fue construido en 1798 por el entallador riojano Manuel de Agreda, aunque la imagen titular la tallaba en 1803 Mauricio de Valdivieso³⁷. López de Torre se adapta a las necesidades de este altar con una policromía plenamente neoclásica basada como, ya hemos visto, en la imitación pétreo. Para las imágenes utilizan los clásicos paños naturales, sin que el pan de oro tenga ya ninguna importancia, sólo en algunos casos, como en el de la talla de San Martín, se emplea una amplia cenefa decorada a punta de pincel con motivos florales de reminiscencia rococó. Por las mismas fechas, en 1803, ajustaban los retablos gemelos de la Virgen del Rosario y San José en Heredia. Están situados a ambos lados del presbiterio y son plenamente neoclásicos, se componen de un sólo cuerpo con una caja central en la que se coloca la imagen titular, flanqueada por cuatro columnas de capitel corintio que sostienen un gran entablamento sobre el que se apoya el ático rema-

34. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 304. T. V. p. 154. T. VIII, pp. 458, 506

35. A.H.P. Álava, Prt. Not. Tomás Vélez de Mendizábal, 1799, sig. 1904, fols. 157-164, 295-296. R.M. Nanclares de Gamboa. Manuel Herrera y Antonio Rico. BARTOLOMÉ GARCÍA F.R.: *La policromía barroca...* PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 617.

36. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. IV, p. 190. T. V. p. 156.

37. ENCISO VIANA, E.: *Catálogo Monumental...*, T. I., 116.

tado por dos medallones con las ya comentadas pinturas de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña. Fueron realizados por el arquitecto de Vitoria Antonio Rubio aunque las imágenes corrieron a cargo de Mauricio Valdivieso³⁸. El contrato de policromía lo firmaba José López de Torre el veinte de agosto de 1807, se comprometía a pintar estos dos colaterales imitando distintos jaspes y barnizados con charol, junto con las pinturas de los medallones, y los dos ángeles que los flanquean imitando el mármol blanco, además debía platear seis candeleros, reformar el zócalo del retablo mayor y pintar dos credencias, dos atriles, una mesa, una alacena y unas rejas. Por todo ellos debía cobrar 21000 reales y terminarlo para el día veintiuno de diciembre de 1808³⁹.

Muy semejantes a estos son los altares laterales de Maeztu dedicados a la Inmaculada y San José. Son neoclásicos y constan de un solo cuerpo con dos columnas de capitel corintio, entablamento y ático con relieves de la Trinidad y el Purgatorio. Los hizo en 1807 Pedro Martínez de Lahidalga según traza del prestigioso “*profesor de arquitectura*” Francisco de Sabando, el dorado y jaspeado corrió a cargo de José López de Torre siguiendo el modelo hasta ahora empleado⁴⁰. Este mismo año policromaba el retablo mayor de Ocariz, una obra plenamente neoclásica estructurada en base a un banco, un sólo cuerpo dividido en tres calles por cuatro columnas corintias de orden gigante y un gran ático semicircular. Está presidido por la Asunción de la Virgen flanqueada en sus calles laterales por San Juan Bautista y San Pedro, sobre los que se coloca sendas pinturas con angelotes que portan una filacteria con una frase relativa a cada santo, como remate se coloca a la Trinidad compuesta por Padre, Hijo y Espíritu Santo en forma de paloma. En 1796 se pagaba a Manuel Martín de la Carrera el diseño de la planta y en 1800 se ajustaba toda la obra con los maestro de Oñate Vicente Ramírez y Juan de Inza⁴¹. Una vez más la policromía empleada por Torre se adapta con precisión al estilo del retablo, el dorado y la imitación del bronce dorado se reduce a elementos decorativos, molduras, capiteles y basas de columnas. El resto del retablo es jaspeado y barnizado para conseguir mayor duración y lustre. Las imágenes se adaptan con precisión a la estética neoclásica con la imitación de “*paños naturales*” en los que desaparecen todas las labores de estofa tradicionales.

38. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 475. El bulto de la Virgen del Rosario lo contrataba José de la Torre “maestro bien conocido”, en nombre de Mauricio Valdivieso. La de San José no esta documentada pero es más que seguro que la realizara este escultor.

39. A.H.P Álava, Juan Martínez de Ocariz, sig. 10306, 1807, fols. 126-128. Heredia, colaterales.

40. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 554. La talla de San José es moderna. Para conocer la trascendencia de Francisco Sabando vid.: ECHEVERRÍA GOÑI, PL.: VÉLEZ CHAU-RRI, J.J.: “Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII, Francisco Sabando, profesor de arquitectura”, CEHA, León, 1994, pp. 193-204.

41. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p.. 622. Los escultores cobraron quince mil reales por toda la obra. Según Micaela Portilla la presencia del escultor Mauricio Valdivieso es clara en la imaginería de este retablo.

Hacia 1808 policromaba la talla de San Isidro realizada por Mauricio Valdivieso para la parroquia de Heredia. En 1812 plateaba y pintaba una cruz de madera en la misma iglesia que sustituía a otra perdida realizada en 1679 por el platero vitoriano Melchor Ortiz de Zárate. Tres años más tarde pintaba una mesa de altar para la cofradía de San Pedro en Araia que había sido realizada en 1793 por Gregorio de Dombrasas⁴². Por las mismas fechas doraba y jaspeaba un retablo con su imagen para la cofradía de San José instalada en el antiguo convento de Santo Domingo. La talla de San José había sido realizada por Mauricio de Valdivieso en 1815 y el altar lo cobraba Antonio Rubio⁴³. De nuevo en colaboración con los más prestigiosos maestros de la ciudad y bajo la dirección de Justo Antonio de Olaguibel en la reforma del presbiterio de la catedral de Vitoria⁴⁴. En 1816 contrataba el retablo mayor de Garayo, hoy desaparecido, que había sido erigido a principios del siglo XIX⁴⁵. Ese mismo año Antonio Rubio ejecutaba por diez y nueve mil reales un tabernáculo expositor para la parroquia de Santa María de Viana (Navarra) y se ponía en contacto con José López de Torre para su dorado y Jaspeado, pues según sus palabras era “*de los de más nota en el arte y que mejor podría desempeñar la delicadeza del trabajo*”. Analizada la obra Torre expresa que no podía hacer dicho trabajo “*con la delicadeza que merece y condiciones de don Luis Paret en menos que la cantidad de 12000 reales castellanos*”. La iglesia aceptaba la cantidad e instaba a que el tabernáculo debía estar en su sitio el uno de agosto de 1817. Una vez terminado y colocado en las fechas previstas fueron gratificados con trescientos treinta reales⁴⁶. Entre 1819 y 1820 realizaba la pintura de la imagen de San Lorenzo en la parroquia de Miñano Mayor, obra probable de Mauricio Valdivielso⁴⁷.

En 1824 pintaba los retablos mayores de Asteguieta, realizado por Benigno de Moraza, y Erenchun. Este último consta de banco, cuerpo principal dividido en cinco calles y gran ático semicircular, fue ejecutado en distintas fases, en 1749 el escultor de Logroño José Calvo hacía las esculturas de San Andrés, San Juan, San José y el Cristo junto con dos imágenes pequeñas para el sagrario que cobraba dos años más tarde. En 1751 doraba y estofaba las imágenes Antonio Osorio. En las dos últimas décadas del siglo XVIII se iniciaba la reforma neoclásica del retablo de la mano de Roque

42. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, pp. 303, 476, 479.

43. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. III, p. 210. Cuando el convento fue destruido el retablo se trasladó a la colegiata y posteriormente a la iglesia de San Miguel de donde se retiró en 1954.

44. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. III, p. 118. En la reforma participaron los escultores Antonio Rubio, Mauricio Valdivielso y Joaquín Jaime, el platero Anselmo del Prior y el cantero Juan José Arbizu.. GARCÍA DIEZ, J.A.: *La pintura...*, p. 43.

45. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. V, p. 457.

46. LABEAGA MENDIOLA, J.C.: “Artistas neoclásicos vitorianos en las parroquias de Santa María y San Pedro de Viana (Navarra)”, *Kultura*, 7, (1984), pp. 17-27.

47. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. VIII, p. 527.

Rubio, y por las mismas fechas se estofaban las doce imágenes realizadas para el retablo mayor y los laterales⁴⁸. El 16 de abril de 1824 la iglesia solicita la licencia para poder pintar y dorar este retablo y los dos colaterales, se confirma que la iglesia tiene la suficiente liquidez como para afrontar la obra y se propone a José López de Torre como perito en la valoración y condicionado de la obra. El 18 de mayo del mismo año López de Torre presenta el informe y las condiciones para “*pintar, jaspear y dorar*” estos retablos. Concedida la licencia el diez de septiembre de 1827 se firmaba la obligación, la obra se debía terminar a finales de diciembre de 1825 por quince mil reales de vellón pagados en varios plazos, nueve mil durante la ejecución y el resto en los cuatro años siguientes. En las condiciones se hace mucho hincapié en el buen aparejado de toda la obra, desde el enlizado de las grietas hasta los distintos yesos mezclados con una buena cola de Guantes. Siguiendo la norma neoclásica emplea color para toda la mazonería del retablo imitando distintos mármoles y jaspes con sus vetas, salvo en capiteles, basas de columnas, molduras y decoraciones donde el oro sigue siendo el principal protagonista. Este noble metal debe ser “*trabajado en Madrid*” y alternando en zonas bruñido y en otras bronceado una técnica heredada de la fase chinesca de la policromía barroca. Las imágenes, salvo las ya realizadas, se pintan al óleo “*imitando paños naturales*”, de la misma forma que las todas historias del banco y el cascarón⁴⁹. Aparte de estas obras bien documentadas sabemos que participó en las restauraciones de la colegiata en Vitoria, que trabajó en las fábricas de Aramaiona, Salinas de Añana, Nanclares, Oreñ, Azúa y Arbulo donde probablemente pintara algunas imágenes del retablo mayor.

48. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental*,

49. A.H.P. Álava: Prt. Not. Joaquín López de Aberasturi, 1824, sig. 9763 fols. 197-204. Erenchun.