

Laura Calvo García

Escultura romanista en Gipuzkoa

El taller de Tolosa

Pedro Luis Echeverría Goñi Dk. Jaunak (Euskal Herriko Unibertsitatea) onetsitako historia ikerketa. Lan honek Gipuzkoako Foru Aldundiaren *Gipuzkoari buruzko ikerketa historikoak egiteko bekak* programaren barruan 2008. urtean beka jaso zuen.

Trabajo de investigación histórica avalado por el Dr. D. Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco), becado en 2008 dentro del programa de *Becas de investigación histórica sobre Gipuzkoa* de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

San Sebastián, 2013



Gipuzkoako Foru Aldundia

Kultura, Gazteria eta Kirol Departamentua
Departamento de Cultura, Juventud y Deporte



ARCHIVO GENERAL
DE GIPUZKOAKO
ARTXIBO OROKORRA

Bekak / Becas saila Gipuzkoako Artxibo Orokorraren bildumetako bat da eta Gipuzkoari buruzko ikerketa historikoak egiteko Gipuzkoako Foru Aldundiak ematen dituen bekekin burututako lanak

Bekak / Becas es una de las colecciones del Archivo General de Gipuzkoa, que reúne trabajos realizados con las becas de investigación histórica sobre Gipuzkoa concedidas por la Diputación Foral de Gipuzkoa

Erreferentzia bibliografiko gomendatua (ISO 690-2):

CALVO GARCÍA, Laura. *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa* [linean]. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2013 [kontsulta: urtea-hilabetea-eguna]. World Wide Weben eskuragarri: <<http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas07.pdf>>.

Referencia bibliográfica recomendada (ISO 690-2):

CALVO GARCÍA, Laura. *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa* [en línea]. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2013 [consulta: año-mes-día]. Disponible en World Wide Web: <<http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas07.pdf>>.



Liburu hau **Creative Commons** lizentziaren mendean dago.



Gipuzkoako Artxibo Orokorrak **Aitortu-EzKomertziala-LanEratorririkGabe** 3.0 lizentzia hautatu du bere liburuetarako. Lizentzia honek obra kopiatu, banatu eta jendartean komunikatzeko aukera ematen du, betiere obra eratorriak egin gabe, baldintza hauek betez:

- Obraren kredituak berariaz aitortu behar dira
- Ezin da obra xede komertzialetarako erabili.
- Ezin da obra aldatu, eraldatu edo obra eratorririk sortu.

Este libro está bajo una licencia **Creative Commons**.



La licencia que hemos elegido en el Archivo General de Gipuzkoa para nuestros libros es **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada** en su versión 3.0, que permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra sin hacer obras derivadas, bajo las siguientes condiciones:

- Deben reconocerse los créditos de la obra de manera específica.
- No se puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Argitalpena / Edita:

Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa

Kultura, Gazteria eta Kirol Departamentua / Departamento de Cultura, Juventud y Deporte

Gipuzkoako Artxibo Orokorra / Archivo General de Gipuzkoa

<http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/index.php>

<http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/index-es.php>

Maketazioa / Maquetación: Euskomedia Fundazioa

PRÓLOGO

Aunque la escultura romanista de fines del siglo XVI y comienzos del XVII constituye uno de los momentos más singulares de la Historia del Arte en el País Vasco, dentro de lo que Camón Aznar calificó como parte fundamental de “una de las escuelas miguelangelescas más importantes de Europa”, sin embargo todavía hoy no contamos con estudios de conjunto ni tesis para ninguno de los tres Territorios Históricos. En Gipuzkoa, junto a algunos trabajos documentales locales y dispersos, sigue siendo la única referencia válida el capítulo que Asunción Arrázola dedicó a este estilo al tratar sobre la escultura del Renacimiento a fines de la década de los 60 del siglo pasado.

En éste su primer trabajo de investigación, titulado *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*, la joven investigadora donostiarra Laura Calvo García ha sacado a la luz un nuevo taller y lo ha justificado y caracterizado desde sus orígenes formativos que parten de la semilla dejada por el propio Juan de Anchieta hasta la segunda década del siglo XVII. Considero además que este estudio, con el que culminó su Doctorado, ha sido un ensayo metodológico válido para su tesis doctoral que trata sobre la escultura romanista guipuzcoana en el tránsito del siglo XVI al XVII.

En este taller sobresalen las figuras del ensamblador Pedro de Goicoechea y del escultor Jerónimo de Larrea y Goizueta, artistas de quilates que colaboran en algunas obras y que se relacionan con grandes maestros como el propio Anchieta o Lope de Larrea y Ercilla, con obras significativas como los retablos mayores de Itsasondo e Irura o el de la capilla del Hospital de San Juan Bautista de Oiartzun, simplificación en su traza vignolesca del retablo del monasterio de El Escorial. A lo largo de las páginas que siguen se abordan tanto los aspectos biográficos como profesionales de los artistas, así como los análisis estructurales de los retablos y, principalmente, las cuestiones de estilo e iconografía y fuentes gráficas de tallas y relieves.

DR. PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Departamento de Historia del Arte y Música
Universidad del País Vasco UPV/EHU



ÍNDICE

PRÓLOGO *por Pedro Luis Echeverría Goñi*

ÍNDICE DE CUADROS Y FIGURAS

ABREVIATURAS

INTRODUCCIÓN

1. EL MARCO ECLESIAÍSTICO. LA DIÓCESIS DE PAMPLONA
 - 1.1. Geografía diocesana de Gipuzkoa. El Arciprestazgo Mayor
 - 1.2. Trento y las *Constituciones Sinodales*. Los veedores

2. LA VILLA DE TOLOSA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVII. SU PUJANZA EN LAS ARTES

3. LOS MAESTROS DE LA TALLA. ASPECTOS SOCIO-PROFESIONALES
 - 3.1. La cofradía de San José y los oficios del retablo
 - 3.2. Jerarquía laboral, clanes y endogamia

4. LAS ARTES DEL RETABLO EN EL TALLER DE TOLOSA
 - 4.1. Juan de Anchieta y los orígenes del romanismo
 - 4.2. El retablo manierista. Traza, estructura y decoración
 - 4.3. La escultura romanista
 - 4.3.1. El romanismo, un nuevo estilo
 - 4.3.2. Fuentes gráficas
 - 4.3.3. Iconografía
 - 4.4. Notas sobre policromía, repolicromías y repintes



5. LOS RETABLISTAS DE TOLOSA

5.1. Romanismo pleno

5.1.1. Pedro de Goicoechea

5.1.1.1. Aspectos biográficos y profesionales

5.1.1.2. Catálogo de obras

5.1.1.2.1. Retablo de Santiago en Clavijo (Ordizia)

5.1.1.2.2. Retablo mayor de la Asunción (Eldua)

5.1.1.2.3. Retablo mayor de la Asunción (Itsasondo)

5.1.1.2.4. Retablo mayor de San Miguel (Irura)

5.1.1.2.5. Cajoneras

5.1.1.2.6. Otras obras: Altzo-Azpi, Amasa, Beizama, Ibarra,
Legorreta y Tolosa

5.1.2. Jerónimo de Larrea y Goizueta

5.1.2.1. Aspectos biográficos y profesionales

5.1.2.2. Catálogo de obras

5.1.2.2.1. Archivo de la Provincia (Tolosa)

5.1.2.2.2. Pasos procesionales

5.1.2.2.3. Retablo de la capilla del Hospital de San Juan Bautista
(Oartzun)

5.1.2.2.4. Remate del retablo de la Asunción (Hondarribia)

5.1.2.2.5. Otras obras: Alzaga, Lizartza, Antzuola, Albiztur y otras
conservadas parcialmente o desaparecidas

5.2. Tardorromanismo

5.2.1. Martín de Larrea

5.2.2. Juan de Basayaz y Oyarbide

5.2.3. Bartolomé de Luzuriaga

5.2.4. Juan de Ayerdi

CONCLUSIONES

FUENTES DOCUMENTALES

BIBLIOGRAFÍA



ÍNDICE DE CUADROS Y FIGURAS

1. CUADROS

CUADRO 1. Corriedos del Arciprestazgo Mayor de la Diócesis de Pamplona

CUADRO 2. Artistas en Tolosa a finales del siglo XVI

CUADRO 3. Producción artística de Pedro de Goicoechea

CUADRO 4. Producción artística de Jerónimo de Larrea

2. FIGURAS

FIGURA 1. Detalle de la *Coronación de espinas*, procedente del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Vitoria), Juan de Anchieta y Diego Pérez de Cisneros. En depósito en el Museo Diocesano de Arte Sacro (Vitoria)

FIGURA 2. Último cuerpo del retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Zumaia), Juan de Anchieta

FIGURA 3. Tercio inferior de columna decorado, retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

FIGURA 4. Entablamento del primer cuerpo del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

FIGURA 5. Detalle de San Juan, retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

FIGURA 6. Ático del retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Zumaia), Juan de Anchieta

FIGURA 7. Piedad, retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

FIGURA 8. Asunción, retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Jerónimo de Larrea

FIGURA 9. Santa Cena, banco del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

FIGURA 10. Coronación de espinas antes de la limpieza de la policromía, retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Itsasondo), Pedro de Goicoechea (talla) y Juan Ochoa de Arín (policromía)



FIGURA 11. Coronación de espinas después de la limpieza de la policromía, retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Itsasondo), Pedro de Goicoechea (talla) y Juan Ochoa de Arín (policromía)

FIGURA 12. Programa iconográfico del retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

FIGURA 13. Santa Úrsula y las once mil vírgenes, retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

FIGURA 14. Programa iconográfico y reconstrucción hipotética de la traza original, retablo mayor de la Asunción de Ntra. Sra. (Itsasondo), Pedro de Goicoechea

FIGURA 15. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

FIGURA 16. Cajonera de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Beasain), Pedro de Goicoechea

FIGURA 17. Vista de la cabecera, lugar donde se encontraba el primer emplazamiento del Archivo de la Provincia, parroquia de Santa María (Tolosa)

FIGURA 18. San Jacinto de Polonia, retablo de la capilla del Hospital de San Juan Bautista (Oiartzun), Jerónimo de Larrea

FIGURA 19. Virgen, retablo mayor de Santa Catalina (Lizartza), Jerónimo de Larrea



ABREVIATURAS

caj.	caja
cap.	capítulo
duc.	ducado
Dir. (<i>fem.</i> Dir. ^a)	director
ed.	edición editor,-ra
etc.	etcétera
f.	folio
h.	hacia
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i> (<i>lat.</i> : "en el mismo lugar")
lám.	lámina
M. ^a	María
n.º	número
Ntra. Sra.	Nuestra Señora
<i>op. cit.</i>	<i>opere citato</i> (<i>lat.</i> : "en la obra citada")
p.	página
r. vn.	real de vellón
r.	recto
s.	siglo
S.	san
s/	sin
secr.	secretario
Sto (<i>fem.</i> Sta.)	santo
t.	tomo
v.	vuelto
vol.	volumen



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, titulado *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*, es un acercamiento a la escultura de los años finales del Renacimiento, el Siglo de Oro del arte guipuzcoano, que junto al XVIII es uno de los grandes momentos de esplendor del arte vasco. La escultura romanista era y es uno de los momentos artísticos que más insistentemente llaman nuestra atención, por lo que, unido al vacío documental que sobre este período hay en Gipuzkoa, decidimos elegir como proyecto de investigación a los artistas del retablo residentes en Tolosa, villa de ciertas peculiaridades que la convertían en un lugar adecuado para asentarse y abrir un taller. Por eso hemos realizado una primera aproximación al estudio de la escultura manierista en Gipuzkoa, a modo de ensayo, en el taller de Tolosa, en una cronología que comprende las dos últimas décadas del siglo XVI y las dos primeras del siglo posterior. Este proyecto, germen de nuestra futura tesis doctoral que abarca la totalidad de Gipuzkoa, se inserta en una de las líneas de investigación preferentes del Departamento de Historia del Arte y Música de la Facultad de Letras de Vitoria, perteneciente a la Universidad del País Vasco, cuyos estudios se centran en la imaginería policromada del País Vasco.

En cuanto al estado de la cuestión, al contrario que en otras provincias del norte peninsular donde el romanismo cuenta con numerosas publicaciones, han sido escasos los estudios que se han dedicado a Gipuzkoa: tras la pionera publicación del gran historiador alemán Weise, Arrázola dedicó su tesis al Renacimiento en Gipuzkoa, que fue publicada en los años sesenta y que estaba orientada en un principio al estudio de la escultura de comienzos del siglo XVI en nuestra provincia, aunque lo amplió después al resto de artes del siglo XVI. En este estudio se dedicaban unos capítulos del tomo segundo a la escultura de la cuenca del río Oria. Pero desde los años sesenta, exceptuando algunos artículos y libros de la misma autora, no encontramos ninguna publicación relevante acerca del estilo miguelangelesco. Referencias a ciertos retablistas y obras sí que podemos encontrar en los numerosos libros de historia y etnografía de comienzos del siglo pasado, realizados por historiadores locales como Serapio Múgica, Carmelo de Echegaray, Manuel de Lecuona o Pablo Gorosábel, que aportan interesantes datos y referencias para los historiadores de arte. En este panorama, se convierte en obra de referencia el libro *Erretaulak/Retablos*, que bajo la dirección de Pedro Luis Echeverría Goñi realiza un estudio y catalogación de los retablos más importantes del País Vasco. Publicado hace escasos años por el Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, este estudio dedica el primer tomo a ofrecer una visión global de la retablística vasca, con una panorámica general del retablo y la escultura, mientras que el segundo recoge algunas obras seleccionadas por su calidad, ordenadas de acuerdo a su cronología y estilo, entre ellas siete retablos de escultura romanista, de los que dos son guipuzcoanos.

Una vez elegido el tema de la escultura romanista, convencidos de sus posibilidades, decidimos enfocar el estudio desde la metodología histórico-artística, ya que consideramos que es la que ofrece una lectura más completa de la obra de arte, estudiándola desde distintos frentes. Desde nuestro punto de vista, resulta la metodología más adecuada para un tema de estas características. Este método de trabajo se compone de prospección documental, consulta bibliográfica y visita de la obra *in situ*. Se presta gran importancia a los



aspectos sociales y profesionales y se plantea el estudio de la obra teniendo en cuenta el estilo, la iconografía, los programas y significados y las fuentes gráficas, entre otros aspectos.

En cuanto a la visualización de las obras, este punto ha sido bastante complejo, ya que la inexistencia de un catálogo monumental para Gipuzkoa dificulta en gran medida el conocimiento de la ubicación de ciertas piezas, muchas veces trasladadas a otras iglesias, reensambladas o desaparecidas. Ello ha hecho que las visitas a parroquias y ermitas con objetivo de documentar y fotografiar piezas romanistas haya deparando de forma habitual sorpresas agradables en los lugares más insospechados.

En cuanto al trabajo documental, los archivos consultados han sido de dos tipos: civiles y religiosos. Por un lado se han repasado los archivos de protocolos de Gipuzkoa, el Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra y el Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa-Gipuzkoako Protokoloen Artxibo Historikoa, con sede en Tolosa y Oñati respectivamente. De igual manera, ha sido objeto de consulta el Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, del que nos han interesado especialmente los libros de fábrica, que nos permiten documentar los pagos de las obras, así como los libros sacramentales, útiles para documentar las fechas clave de la vida de nuestros artistas, tales como su nacimiento, matrimonio, descendencia y fallecimiento, así como los lugares en los que vivía o residía temporalmente. Por su parte, el Archivo Diocesano de Pamplona, obispado del que dependían dos terceras partes de Gipuzkoa, conserva un valioso fondo de procesos de la cronología de nuestro estudio que nos han aportado importantes datos y contenidos.

Otro punto a destacar que permite enriquecer cualquier estudio histórico-artístico es la relación con los restauradores. Algunas obras de nuestro estudio, que han sido previamente restauradas por estos profesionales, nos han permitido observar ciertos aspectos técnicos y materiales que nos hubieran pasado desapercibidos de no ser por ellos. Ha sido fructífera la relación con los restauradores que trabajan en Gipuzkoa, tanto con el Servicio de Restauración de la Diputación de Gipuzkoa, como con empresas privadas dedicadas a la conservación y restauración de obras de arte, con los que hemos compartido dudas y han estado siempre solícitos ante cualquier petición, ya fueran informes, fotografías del proceso o analíticas, que nos permiten conocer, entre otras cosas, los materiales empleados o el estado de conservación anterior a la restauración.

Por otra parte, hemos planteado un índice propio de un estudio histórico-artístico que se articula en cinco capítulos más las conclusiones. Los primeros se dedican al contexto diocesano, civil, artístico, y a los aspectos sociales y profesionales. Los dos últimos se articulan en torno al estudio del retablo como obra de arte compuesta por arquitectura, escultura y policromía y por otro lado, a los artistas y sus obras. Primeramente se estudia la distribución geográfica de Gipuzkoa en cuanto a lo eclesiástico, centrándonos en el Arciprestazgo Mayor de la diócesis de Pamplona, en la que se inserta Tolosa, objeto de nuestro estudio. El mismo capítulo se refiere también a la Iglesia, esta vez desde el punto de vista temporal, ofreciendo una panorámica de las claves para entender el papel de la Iglesia de la Contrarreforma y la aplicación de los nuevos preceptos de Trento a cada comunidad parroquial -y al arte- mediante las *Constituciones Sinodales*. Se incluye aquí el estudio del papel que los veedores de obras del obispado tenían en el desarrollo artístico de determinado territorio. El segundo capítulo analiza las causas que llevaron a los artistas a elegir Tolosa como lugar donde instalar su taller, entre las que hay razones de tipo geográfico, administrativo, religioso o artístico, entre otras. La comunidad de artistas de



diferentes especialidades (entre la que sobresalen los canteros) que se congregaba en Tolosa es la protagonista del capítulo siguiente. Más adelante nos adentramos en los aspectos de tipo socioprofesional, tales como la Cofradía de San José, los diferentes oficios que participan en la creación de un retablo, las categorías laborales y los medios para acceder a ellas, la endogamia profesional y el aprendizaje como medio de asegurar la transmisión de las técnicas artísticas y conocimientos.

Los siguientes capítulos de nuestro trabajo son los más específicos, pues abordan propiamente el estudio del taller de Tolosa, empezando por destacar la presencia continua de Juan de Anchieta y su influencia en los artistas de este taller. A continuación se analizan las peculiaridades del retablo manierista y la escultura romanista en este foco, de clara filiación anchietana. Se trata de ahondar en el origen de la nueva *maniera*, tras el abandono del expresivismo propio de las décadas anteriores. En cuanto a la arquitectura, se traza la evolución desde una mazonería manierista a otra escurialense, para ver cómo acaban imponiéndose tempranamente las líneas sobrias del barroco clasicista. La escultura romanista, de gran arraigo sobrevive largamente a estos cambios arquitectónicos, y está presente durante cerca de cuatro décadas (1580-1630) hasta la llegada del naturalismo barroco. En el origen de este estilo destacamos el impulso de la presencia de insignes escultores como Juan de Anchieta, su discípulo Ambrosio de Bengoechea o el alavés Lope de Larrea, muy relacionado con este taller. Más adelante le dedicamos unas páginas a cuestiones relativas a las fuentes gráficas empleadas como inspiración para crear las composiciones de los relieves y tallas y a la iconografía contrarreformista. Por último tenemos en cuenta, pese a la profusión de repolicromías y repintes que hemos encontrado, la policromía. El dorado y el estofado, recubrimiento pictórico necesario para la finalización y la correcta comprensión y asimilación de las obras romanistas.

El último capítulo, el más extenso, analiza la vida, obra y relaciones personales de los maestros retablistas del taller de Tolosa, centrandó nuestra atención en Pedro de Goicoechea y Jerónimo de Larrea, ensamblador y escultor, respectivamente, quienes componen un equipo de trabajo muy fecundo durante el romanismo pleno. Se analizan sus obras más significativas: retablos mayores, laterales, cajoneras, pasos procesionales, escudos, que conforman una variada tipología. El repaso a los artistas del tardorromanismo como son Martín de Larrea, Juan de Basayaz, Bartolomé de Luzuriaga y Juan de Ayerdi cierran este capítulo.

Ponen punto y final al trabajo las conclusiones, que permiten afirmar, entre otros, la existencia del taller escultórico de Tolosa. Hay que señalar que todos los planteamientos y conclusiones extraídas son extrapolables con ciertos ajustes al resto de Gipuzkoa. Tras ellas, las fuentes documentales y la bibliografía, que recoge las fuentes bibliográficas utilizadas para la elaboración de los capítulos.

Una vez explicada la estructura del trabajo queda por último agradecer a la Diputación Foral de Gipuzkoa la beca de investigación histórico-artística concedida en el 2008 por medio del Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra; al Gobierno Vasco la beca predoctoral que disfruto en la actualidad, que me permite continuar con el estudio del romanismo guipuzcoano. También quiero agradecer su buena disponibilidad a los restauradores de nuestro patrimonio artístico, quienes con gran amabilidad me han abierto las puertas de sus talleres y me han permitido consultar informes y fotografías; en especial a Xabier Martiarena y también a Carmen Martín, Maite Barrio y Lourdes Plano. A todas las personas que trabajan en los archivos de protocolos de Tolosa, Oñati, y en los



diocesanos de San Sebastián y Pamplona, por sus consejos para hacerme el trabajo de consulta en ellos más fácil. No puedo olvidarme de los párrocos de las diversas localidades de Gipuzkoa, que me han facilitado la entrada a iglesias y ermitas y me han permitido admirar y fotografiar las obras con todo detenimiento. Este estudio no habría sido posible sin la orientación científica de Pedro Luis Echeverría Goñi, director de mi tesis doctoral y de este estudio, que me ha guiado desde mis comienzos en el mundo de la investigación y a quien agradezco enormemente su implicación y sus siempre buenos consejos. También a mis amigos más cercanos, en especial a Fernando, Ana y Leire, por su amistad incondicional y por último a mi familia, a mis padres y a mi hermano, por su comprensión, apoyo y cariño.



1. EL MARCO ECLESIAÍSTICO. LA DIÓCESIS DE PAMPLONA

1.1. Geografía diocesana de Gipuzkoa. El Arciprestazgo Mayor

Refiriéndose nuestro estudio al retablo y a sus imágenes, producidas en el taller de Tolosa en el tránsito entre los siglos XVI y XVII, resulta imprescindible analizar el marco que le es propio, es decir, el diocesano. Tolosa se situaba en el Arciprestazgo Mayor, una de las dieciséis circunscripciones del obispado de Pamplona que era, al igual que la diócesis de Calahorra-La Calzada, sufragáneo del arzobispado de Burgos. Vamos a hacer en primer lugar una breve presentación de las cuatro diócesis del País Vasco en la Edad Moderna para concentrarnos a continuación en el mapa diocesano de Gipuzkoa y, más propiamente, en Tolosa y su entorno.

En los siglos XVI y XVII, independientemente del mapa político-administrativo del momento, el actual territorio del País Vasco quedaba bajo jurisdicción de cuatro diócesis que se disputaban el control espiritual¹: Burgos, Calahorra-La Calzada, Pamplona y Baiona. Los especialistas debaten largo y tendido sobre las causas que llevaron a delimitar marcos eclesiásticos diferentes a los político-administrativos. Algunas de las hipótesis que se han defendido se basan en la correspondencia geográfica con las anteriores tribus prerromanas o en la coincidencia de los límites de los obispados con lenguas o variantes dialectales². Sin embargo, estas demarcaciones no fueron inmutables, ya que variaron dependiendo de la situación política del momento. A veces, la conquista de una comarca conllevaba el cambio de los límites eclesiásticos, en aras a la unificación del gobierno civil y religioso.

La archidiócesis de Burgos fue una sede episcopal de importancia ascendente hasta el siglo XVII. En 1574 Burgos fue elevada a categoría de arzobispado, por lo que, como

1 Han sido muchos los artículos escritos en torno a las demarcaciones eclesiásticas vascas y a sus cambios a lo largo de la historia. Para el periodo y la zona en la que nos encontramos, uno de los estudios más recientes y completos es la tesis sobre la parroquia en el País Vasco durante los siglos XIV-XVI que ha sido publicado recientemente: CUIEL YARZA, I.: *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2009. Otro capítulo interesante lo encontramos en GAZTAÑAZPI SAN SEBASTIÁN, E.: "Redes Eclesiásticas Diocesanas en el País Vasco (siglos XIV- XVI)", en GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: *Religiosidad y sociedad en el País Vasco*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1994, pp. 17-24. El tema ha sido también tratado de forma breve y concisa en una introducción al estudio del retablo del País Vasco elaborado recientemente: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Geografía diocesana moderna del País Vasco. Las Constituciones Sinodales", en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/Retablos. Euskadi I. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001, pp. 82-91. Obras de carácter más general, pero de consulta obligada son: GARCÍA VILLOSLADA, R.: *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, Editorial Católica, 1979. GOÑI GALARRAGA, J. M.: "Seis diócesis en el triángulo Pirineo occidental - mar Cantábrico - río Ebro: Calahorra (I), Pamplona (II), Santander (III), Vitoria (IV), Bilbao (V) y San Sebastián (VI)", en *Memoria ecclesiae*, n.º 28, 2006, pp. 619-694. MANSILLA REOYO, D.: "Panorama histórico-geográfico de la Iglesia española en los siglos XV y XVI", en GARCÍA VILLOSLADA, R.: *Historia de la Iglesia en España*. Vol. 3, t. 1, 1979, pp. 3-24.

2 CAMPIÓN, A.: "La lengua vasca", en CARRERAS CANDI, F.: *Geografía general del País Vasco-Navarro*. Barcelona, Alberto Martín, 1918, p. 197.



metrópoli, dependía directamente de la Santa Sede. Desde esta fecha, las diócesis de Calahorra-La Calzada y Pamplona se convirtieron en sufragáneas del arzobispado burgalés.

En cuanto al obispado de Calahorra-La Calzada³, a lo largo de su historia se vio incrementada con los actuales territorios de Álava, Bizkaia, parte de Navarra (Viana) y de Gipuzkoa (valle del Deba) y zonas de Burgos y Soria⁴. La diócesis calagurritana se dividía en tres arcedianatos: Álava, Nájera y Berberigo, y estos a su vez en arciprestazgos. El arcedianato de Álava contaba con once arciprestazgos, entre ellos, el guipuzcoano del valle de Leniz⁵.

Dos terceras partes de Gipuzkoa, junto a la casi totalidad de Navarra y la Valdosella pertenecieron a la diócesis de Pamplona. Esta situación pudo cambiar en 1405, cuando Carlos III presentó un proyecto para constituir una diócesis metropolitana en Pamplona con tres nuevos obispados en Irache, Tudela y Roncesvalles, a los que se incorporarían los pueblos navarros pertenecientes a Tarazona, Baiona y Calahorra. A cambio se perdería el Arciprestazgo Mayor (Gipuzkoa), que sería cedido a Calahorra. Finalmente, esta reestructuración no prosperó. Posteriormente, en tiempos de Felipe II, se propuso de nuevo que la diócesis navarra fuera elevada a arzobispado, ya que poseía grandes extensiones y rentas. Aprobada la propuesta por las Cortes de Navarra reunidas en 1567, la idea no convenció a Felipe II, quien había conseguido ese mismo año arrebatarse el Arciprestazgo Menor a la diócesis labortana⁶.

La diócesis francesa de Baiona poseía a principios del siglo XVI, entre otras tierras, las cuencas de los ríos guipuzcoanos Oiartzun y Bidasoa, que luego se convertirían en el Arciprestazgo Menor del obispado navarro. Los límites diocesanos entre Baiona y Pamplona

-
- 3 Sobre la diócesis de Álava pueden consultarse: MANSILLA REOYO, D.: "El obispado de Álava en la Edad Media", en *Vitoria en la Edad Media*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1982. PÉREZ DE ARRILUCEA, D.: "El obispado alavés ¿en qué época fue creado?", en *Euskalerrriaren-Alde*, n.º 17, 1927, pp. 123-147. UBIETO ARTETA, A.: "Episcopologio de Álava (siglos IX-X)", en *Hispania Sacra*, 1953, pp. 37-44. MANSILLA REOYO, D.: "Antecedentes históricos de la diócesis de Vitoria", en *Victoriensia*, n.º 19, 1964, pp. 185-238.
 - 4 ÁLAMO, M.: "Calahorra", en *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastique*. T. 11. París, Letouzey et Ané, 1949. SOLANO ANTOÑANZAS, J. M.^a: *El gobierno de la vasta diócesis de Calahorra. Sus obispos durante XX siglos*. Calahorra, 1967. IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S.: "La diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de visita del licenciado Martín Gil", en *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n.º 21, 1997, pp. 135-184. SAINZ RIPA, E.: *Sedes episcopales de La Rioja*. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada, 1994. ARENZANA Y JUBERO, J.: *Mapa de las diócesis de Calahorra y La Calzada*. Logroño, 1897. MORGA IRUZUBIETA, C.: "La normativa del Concilio de Trento sobre predicación y su aplicación en la Diócesis de Calahorra: Sínodo de 1698", en *Cuadernos doctorales: derecho canónico, derecho eclesiástico del Estado*, n.º 8, 1990, pp. 79-129.
 - 5 El arcedianato de Álava se dividía en los arciprestazgos de Eguilaz, Gamboa, Zigoitia, Vitoria, Leniz, Cibarrutia, Cuartango, Orduña, Ayala, La Ribera y Treviño. El arcedianato de Nájera incluía el arciprestazgo de Laguardia, y el arcedianato de Berberigo los arciprestazgos de Viana, Bernedo y Arana-Arraya. GAZTAÑAZPI SAN SEBASTIÁN, E.: *Op. cit.*, p. 19. UBIETO ARTETA, A.: "Un mapa de la diócesis de Calahorra en 1257", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 60, 1954, p. 392.
 - 6 Sobre la diócesis de Pamplona consultar: ZUNZUNEGUI, J.: *El reino de Navarra y su obispado de Pamplona durante la primera época del cisma de Occidente*. Donostia-San Sebastián, 1942-43. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "Diócesis de Pamplona", en *Príncipe de Viana*, año 69, n.º 245, 2008, pp. 543-551. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "La Diócesis de Pamplona en 1814, vista por su Obispo", en *Príncipe de Viana*, año 33, n.º 128-129, 1972, pp. 293-423.



quedaron establecidos a finales del XII, poseyendo Baiona jurisdicción sobre el Bidasoa (Oiartzun, Errenteria, Lezo, Pasaia, Hondarribia e Irun) y una pequeña zona de Navarra (Cinco Villas, San Esteban de Lerín y el valle de Baztán). Sin embargo, estas zonas fueron objeto de disputa entre ambas diócesis. Por petición de Carlos V, León X en 1524 instituyó en abadía el Bidasoa. Este fue el primer paso en la desvinculación labortana, ya que dos años después, el emperador solicitó a Clemente VII que suprimiera la abadía para incorporar el arciprestazgo a la diócesis navarra, petición a la cual se accedió⁷. Sin embargo, poco después, otra bula papal ordenaba la restitución del Bidasoa a Baiona. La disculpa de Carlos V para exigir la anexión a Pamplona era la defensa de la fe católica, debido al impulso que en territorio galo estaban tomando protestantes, luteranos y calvinistas. La situación quedó estancada durante tres décadas. Finalizado el Concilio de Trento y debido a la insistencia de las Juntas Generales de Gipuzkoa al monarca castellano, Felipe II convenció al papa Pío V para que expidiera una bula (1566) en la que se ordenaba instituir un vicario eclesiástico para Hondarribia, perdiendo la jurisdicción de no cumplir tal mandato en un plazo de seis meses. El obispado francés no cumplió lo dispuesto, por lo que en 1567 se produjo la desmembración del Bidasoa y el Baztán, que se incorporaron definitivamente a Pamplona, racionalizando así los límites diocesanos con los administrativos⁸. Así pues, estos territorios guipuzcoanos limítrofes con Francia, desvinculados de la diócesis de Baiona en la segunda mitad del siglo XVI, pertenecieron en la cronología del romanismo a la diócesis iruñesa.

El obispado de Pamplona, para su mejor administración, se dividía en dieciséis circunscripciones menores denominadas arciprestazgos⁹, que a su vez se dividían en corriedos. Al frente de cada arciprestazgo había un arcipreste, enlace entre el obispo y los procuradores de los corriedos, que se reunía con ellos anualmente en dos ocasiones, en Tolosa y en Azpeitia¹⁰. Los arciprestes debían residir en el arciprestazgo¹¹ y tenían como función informar sobre el estado de las iglesias, visitando templos y ermitas, reunir y

7 "El rey, rectores, vicarios, beneficiados y clérigos de las iglesias de Fuenterrabía, Irún, Uranzu, Oyarzun y el Pasaje, y de otras cualesquier ermitas é iglesias de la provincia de Guipúzcoa, que sean de la Diócesis del Obispado de Bayona (...) Seyendo informado que algunos lugares de esa provincia entraban en la Diócesis del dicho Obispado de Bayona, y que de ello, en especial en tiempo de guerra, se seguía mucha vejación y daño a los naturales de esa dicha provincia, enviamos a suplicar a nuestro muy Santo Padre mandase desmembrar los dichos lugares del dicho Obispado de Bayona y unirlos con el Obispado de Pamplona; é Su Santidad a nuestra suplicación lo ha habido por bien é mandado expedir sus bulas de ello (...). Sevilla a 6 días del mes de Mayo de 1525 años. -Yo el rey (Carlos V).-" GOROSÁBEL, P.: *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*. Tolosa, E. López, 1899-1909, p. 139.

8 ESPARZA AGUINAGA, E.: "El Concilio de Trento y los arciprestazgos navarros de la Diócesis de Bayona", en *Príncipe de Viana*, año 7, n.º 22, 1946, pp. 127-130. REGUERA, Y.: "La jurisdicción del obispado de Bayona en Guipúzcoa y Navarra", en *Estudios de Deusto*, 1982, pp. 208-211. GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 138-144.

9 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*. Pamplona, Tomás Porrals, 1591. Libro I, f. 30v: "Otro sí, por quanto en este nuestro Obispado ay diez y seys districtos, y territorios, en que esta repartido, los quales comunmente llaman Arciprestazgos, que los mas de ellos son de poca renta". CURIEL YARZA, I.: *Op. cit.*, pp. 49-53.

10 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, p. 158.

11 Sobre la residencia del arcipreste: ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.* Libro I, f. 29: "DE OFFICIO ARCHIPRESBYTERI." "Por dar contento a nuestra clerezia ordenamos, que de aquí adelante los Arciprestes residan en sus Arciprestazgos, sino tuuieren causa de estar ausentes, y que en tal caso se prouueera por Nos, o nuestro vicario general, que en cada Arciprestazgo aya vn teniente idoneo, y sufficiente, que resida en el, para el buen gouierno de nuestra clerezia."

controlar a los clérigos para que siguieran una vida ejemplar alejada de escándalos¹², así como distribuir en el arciprestazgo las publicaciones diocesanas¹³. Al ser un cargo vitalicio, el arcipreste que se ocupará durante las décadas de nuestro estudio del gobierno del Arciprestazgo Mayor es Lorenzo de Altuna. Tras la muerte de Juan López de Zandategui, aproximadamente en los años setenta del siglo XVI, toma el cargo Lorenzo de Altuna, hasta su fallecimiento en la década de 1620¹⁴. El arcipreste de Hondarribia de finales del XVI es Gabriel de Abendaño¹⁵, que además de arcipreste del Arciprestazgo Menor también ocupaba el cargo de oficial foráneo¹⁶, y es que una diócesis tan extensa como la de Pamplona necesitaba además delegados diocesanos para asegurar un control y administración adecuados. Por ello el obispo nombraba tres oficiales foráneos que residían en los Arciprestazgos Mayor (San Sebastián), Menor (Hondarribia) y de la Valdonsella¹⁷. Estos clérigos eran los encargados de los asuntos menores, siendo jueces eclesiásticos de lo civil y criminal. El oficial foráneo donostiarra debía ser natural de la villa y beneficiado de una de sus dos iglesias parroquiales intramuros, bien de Santa María o de San Vicente¹⁸. Como acabamos de comentar, el cargo de arcipreste y oficial foráneo coincidía en la misma persona en el Arciprestazgo Menor. Esta pequeña circunscripción diocesana contaba también con una cofradía que reunía a sacerdotes y clérigos de la misma, que se dotaron de constituciones en el siglo XVII¹⁹.

12 Sobre las funciones del arcipreste: ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.* Libro I, f. 29v: "Estatuyamos, y ordenamos, que todos los Arciprestes de nuestro Obispado sean obligados a venir ante Nos, o nuestro Vicario general, quinze dias despues de Pascua de Resurreccion, a dar cuenta, y razon de todas las cosas, que hallaron en sus Arciprestazgos, ansi en lo tocante al estado de las yglesias, como de la vida, y honestidad de los clerigos y legos." Libro I, f. 17: "Al oficio pastoral incumbe informar se los preladados del estado de sus subditos, especialmente de las personas ecclesiasticas, y de los beneficios, y cargos, que tienen en la Iglesia, y como los cumplen. Por ende S. S. A. estatuyamos, y ordenamos, que de aquí adelante el Arcipreste, y personas diputadas por el Clero, para venir a la Synodo, sean obligados, quando a ella vegan, cada año a traer relacion a Nos, o a nuestro Vicario general, de quantos beneficios, curados, y simples, y hermitas, y Iglesias rurales, ay en sus Arciprestazgos, y quienes son os poseedores dellos y quales residen en ellos, y quales no."

13 *Ibid.*, f. 30: "Estatuyamos, y ordenamos, que de aquí adelante todos los mandatos, y prouisiones, que le ouieren de publicar por nuestro Obispado, se embien a los Arciprestes de cada Arciprestazgo, los quales sean obligados a los embiar por las Iglesias de sus districtos."

14 Archivo Diocesano de Pamplona, en adelante ADP, Secr. Mazo, caj. 486, n.º 17, 580 ff. ADP, Secr. Ibarrola, caj. 72, n.º 6, 10 ff. ADP, Secr. Olló, caj. 663, n.º 27, 83 ff. Lorenzo de Altuna pidió ser enterrado en Ibarra para ser más tarde trasladado hasta Urretxu, donde deseaba descansar eternamente.

15 ADP, Secr. Olló, caj. 677, n.º 35, 200 ff.

16 Una bula papal ordenaba que el cargo de oficial foráneo y arcipreste de Hondarribia debían de recaer en el vicario del citado lugar o en el beneficiado más antiguo. ADP, Secr. Mazo, caj. 1233, n.º 8, 11 ff.

17 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, p. 141.

18 *Ibid.*, p. 152.

19 Constituciones de la cofradía del Patrocinio de Nuestra Señora en ADP, Secr. Olló, caj. 863, n.º 17, 64 ff.



Centrándonos en Gipuzkoa, esta quedaba dividida en tres arciprestazgos²⁰. Dos eran navarros, pertenecientes eclesiásticamente a Pamplona: el Arciprestazgo Mayor, que ocupaba los dos tercios de la provincia y el Menor, que agrupaba los pueblos del extremo noreste de la costa. La diócesis de Calahorra-La Calzada, a su vez, contaba entre sus dominios con el Arciprestazgo de Leniz, del que formaba parte el oeste de Gipuzkoa. En 1587, el obispado de Pamplona remitió al rey una relación de los vecinos que componían su diócesis. Entre ellas contabilizó el número de familias existentes en el Arciprestazgo Mayor (8724 familias) y en el Menor (1680). En el Arciprestazgo de Leniz debía haber unas 2500 familias. Por lo tanto, estimando una proporción de cinco miembros de cada familia por casa, en Gipuzkoa había a finales de siglo unos 64560 habitantes²¹.

El Arciprestazgo Mayor o “de la Prouincia de Guipuzcoa” limitaba al oeste con el Menor y al este con la vecina diócesis calagurritana. Se ocupaba por lo tanto los pueblos y villas aglutinadas en torno a los ríos Urola, Oria y Urumea. A su vez, estos enclaves de población se subdividían en corriedos, diecisiete para el Arciprestazgo Mayor, que podían ser enteros, medios, y cuartos, por lo que a nivel fiscal sumaban diez corriedos y cuarto. Debido a la extensión que ocupaban las tierras bajo jurisdicción de la villa de Tolosa, esta se dividía en los corriedos de Tolosa, Bozue, Herniobeia y Zumabazarrea, Albiztur y Berastegi. Tolosa era también el lugar de reunión al que acudían los preladados de los corriedos al ser convocados por el arcipreste²². Los dos primeros puestos en asiento y votos eran para San Sebastián y Tolosa, mientras que el resto se distribuían por sorteo²³. El Arciprestazgo de Fuenterrabía o Menor comprendía las tierras bañadas por el Bidasoa y el Oiartzun, desde la frontera francesa por el este hasta el límite con el Arciprestazgo Mayor por el oeste. Esta zona, como hemos visto más arriba, perteneció anteriormente a la diócesis de Baiona y fue incorporada en 1567 al obispado de Pamplona. Por lo tanto, para la época de la que nos vamos a ocupar, los pueblos que como Hondarribia cuentan con obra escultórica del taller tolosarra están englobados en el obispado navarro.

Debido a sus reducidas dimensiones y a su reciente anexión, el Arciprestazgo Menor no era una zona de gran importancia, como se puede ver en la distribución de asientos para los asistentes al sínodo de Pamplona en 1590, donde “la Provincia” (Arciprestazgo Mayor) ocupaba un lugar preeminente a la diestra del obispo: “El arciprestazgo de la Provincia de Guipuzcoa en la primera hilera despues del Cauildo a la mano derecha”, mientras que el Arciprestazgo de Fuenterrabía “no tiene hasta ahora señalado lugar en el Synodo”²⁴, reflejo

20 MAÑARICÚA, A. E. de: *Las nuevas diócesis de Bilbao y San Sebastián y sus antecedentes históricos*. Salamanca, 1951. OSTOLAZA, I.: “La organización eclesiástica guipuzcoana durante la Edad Media”, en *El fuero de San Sebastián y su época*. Donostia-San Sebastián, 1982, pp. 149-192.

21 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, p. 62.

22 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.* Libro I, cap. 2, p. 26: “Y mandamos, que el Arcipreste de la Prouincia de Guipuzcoa lleue, o haga leuar los sanctos oleos, conforme la constitucion, a la villa de Tolosa, y le ponga en la Iglesia parrochial, y alli vengan los procuradores de los diez corriedos de la dicha Prouincia, y cada procurador lo lleue a la Iglesia, donde se junta el corriedo, y de alli lo lleuen los clerigos del tal corriedo a sus Iglesias.”

23 ADP, Secr. Ibarrola, caj. 63, n.º 16, 20 ff. Este trato preferente hacia Tolosa y San Sebastián dio lugar a pleitos por parte del resto de localidades por no estar de acuerdo con los privilegios que suponía. Los vicarios y clerecía del corriedo de Segura y Ordizia apelan un acuerdo de la junta general del clero de Gipuzkoa, celebrada en Bidania sobre la precedencia en asientos y votos.

24 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.*: “Convocatoria para la synodo”, s/f. Este estatus interior sentaba muy mal en el Arciprestazgo Menor, por lo que llegaron a falsificar documentos para asegurarse una posición más influyente: ADP, Secr. Olló, caj. 677, n.º 35, 200 ff.



de la importancia tan dispar de estas dos divisiones eclesiásticas. El historiador tolosarra Pablo de Gorosábel detalla que “pertenecen al Arciprestazgo menor las parroquias de los pueblos de Fuenterrabía, Irún, Lezo, Oyarzun, Pasaje de la banda de Este y Rentería”²⁵.

CUADRO 1. **Corriedos del Arciprestazgo Mayor de la diócesis de Pamplona**

TIPO DE CORRIEDO	VILLAS Y PUEBLOS QUE LO COMPONENTEN
Corriedo entero	Bozue, compuesto por Amezketa, Abaltzizketa, Orendain, Baliarrain; Gaintza, Zaldibia, Arama, Altzaga, Itsasondo, Legorreta, Ikaztegieta, Alegia, Altzo, Ugarte y Bedaio.
Corriedo entero	Herniobeia, incluyendo las iglesias de Asteasu, Urnieta, Andoain, Amasa, Zizurkil, Alkiza, Larraul, Aduna, Irura y Sorabila.
Corriedo entero	La zona montañosa de Errezil, Albiztur, Bidania, Beizama y Goiaz.
Corriedo entero	Gaztañaga, que se compone de las iglesias de Gabiria, Zumarraga, Ezkio, Urretxu, Itsaso, Mutiloa, Ormaiztegi, Legazpi, Zerain, Arriaran, Astigarreta y Santa Engracia.
Medio corriedo	San Sebastián, Altza, Igeldo y Pasai Antxo.
Medio corriedo	Tolosa, Hernialde, Anoeta y Leaburu.
Medio corriedo	Deba, Itziar, Arrona y Garagarza del valle de Mendaro.
Medio corriedo	Segura, Idiazabal y Zegama.
Medio corriedo	Mutriku.
Medio corriedo	Getaria, Azpiazu, Zestoa y Aizarna.
Medio corriedo	Elkano, que se compone de las iglesias de Aia, Zarautz, Zumaia, Aizarnazabal Oikina, Urdaneta, Artadi, Laurgain y Altzola.
Medio corriedo	Zumabazarrea, englobando las iglesias de Ibarra, Belauntza, Berrobi, Gaztelu, Orea y Lizartza.
Medio corriedo	Azkoitia.
Medio corriedo	Hernani, Usurbil, Orio (ADP, Secr. Garro, caj. 195, n.º 8, 247 ff. El rector, beneficiados y clerecía de Hernani, Usurbil, Orio y Murgia piden en 1605 que en las congregaciones del clero de Gipuzkoa sean admitidos como medio corriedo y tengan el medio voto correspondiente) y Astigarraga.
Medio corriedo	Azpeitia, Urrestila.
Medio corriedo	Ordizia, Ataun, Beasain, Garin, Lazkano y Olaberria.
Un cuarto de corriedo	Berastegi y Eldua.

FUENTE: GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 162-163.

25 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, p. 149.



1.2. Trento y las *Constituciones Sinodales*. Los veedores

El siguiente capítulo analiza el papel que el Concilio de Trento tuvo en cuanto a su repercusión en materia artística, su aplicación local mediante las *Constituciones Sinodales* y la figura de los veedores. Don Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de la diócesis de Pamplona, imbuido del espíritu trentino, plasmó en las *Sinodales* de 1591 una serie de normas en cuanto a la representación de imágenes. Como es propio en la Contrarreforma, se potenció el culto a la eucaristía, la Virgen y los santos y estableció una serie de visitas obligatorias anuales a las iglesias para controlar el estado de las mismas en sus aspectos artístico, moral y económico, entre otros. En esta línea, se fijó como obligatoria la licencia del obispado para realizar cualquier tipo de obra y evitar de esta manera endeudamientos y gastos innecesarios. Por otra parte hablaremos de los veedores, que potenciaron el éxito de este nuevo arte en su papel de tracistas y tasadores de obras, juntos con los propios obispos de la sede pamplonesa que, imbuidos del nuevo espíritu trentino, impulsaron la creación de empresas artísticas totalmente innovadoras.

El Concilio de Trento comenzó en 1545 y culminó bajo el papado de Pío IV en 1563²⁶. Fue convocado en un momento de crisis para la Iglesia y confirmó la postura y los dogmas de la doctrina católica en oposición a los protestantes. En Trento se ratificaron los sacramentos, en especial la eucaristía y la penitencia²⁷, se insistió en el valor de la fe con obras y en la devoción a la Virgen y a los santos como intermediarios entre lo humano y lo divino. En estas sesiones estuvieron presentes personalidades importantes; entre otros preladados de nuestras tierras, como, el obispo de Pamplona Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal²⁸ y el obispo de Calahorra Juan Bernal Díaz de Luco, "natural de Luco, lugar de Guipuzcoa, sabio escritor"²⁹.

Durante las mismas se elaboraron algunos decretos de gran repercusión, como el de las imágenes, en la sesión XXV, que se llevó a cabo a principios de diciembre de 1563, de importantes consecuencias para el desarrollo del arte durante los siglos XVI y XVII en los territorios bajo mandato espiritual del Papa, como en el Imperio forjado por los Austrias, bajo la atenta mirada de Felipe II³⁰. Porque aunque en Trento no se hablara expresamente

26 JEDIN, H.: *Historia del Concilio de Trento*. 5 vols. Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.

27 Para poder cumplir lo establecido en Trento con respecto al sacramento de la reconciliación, las *Constituciones Sinodales* mandan la construcción de confesionarios: "Que en las Iglesias se hagan confesionarios publicos, porque los penitentes estan mas honestamente (...) de manera que la parte donde estuuiere el penitente, o ouiere de estar este publico sin tener puerta, ni ante puerta, ni otra cosa, con que se pueda cerrar: y en la ventanilla de medio aya vna hoja de lata clavada, por que tenga honestidad, como a tal sacramento se requiere". ROJAS Y SANDOVAL, B. de.: *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*. Pamplona, Tomás Porrallis, 1591, libro V, f. 146.

28 LLORCA, B.: "Españoles en Trento" en *Estudios eclesiásticos*. Vol. 26, n.º 102, 1952, pp. 379-394.

29 QUADRA SALCEDO, F. de la: *Los vascos del Renacimiento: trátase de lo que hicieron en el sacrosanto y ecuménico concilio tridentino*. Bilbao, Oficina de la Santa Casa de Misericordia, 1915. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Los navarros en el Concilio de Trento y la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona*. Pamplona, Imprenta diocesana, 1947. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los Obispos de Pamplona*. Tomo IV, s. XVI. Pamplona, Eúnsa y Gobierno de Navarra, 1985, pp. 23-73.

30 Felipe II tuvo especial interés en que se cumplieran los preceptos trentinos: "Don Felipe, por la gracia de Dios Rey de Castilla (...) Sabed que cierta y notoria es la obligación que los Reyes y príncipes cristianos tienen a obedecer, guardar y cumplir, y que en sus reinos, estados y señoríos, se obedezcan, guarden y cumplan los decretos y mandamientos de la santa madre Iglesia, y asistir,



de un estilo artístico ni por lo tanto se definiera un arte trentino, sí que se dieron unas recomendaciones que tuvieron gran repercusión en las obras creadas a partir de este momento³¹. La principal función del arte debía ser instruir a los fieles católicos en la historia de la redención, ya que "expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe"³². Se debía fomentar también el culto a los santos, así como la veneración de sus reliquias. De la misma manera, se dan una serie de normas a seguir a la hora de presentar las imágenes al pueblo, insistiendo en "que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa" y se ordena la eliminación de cualquier elemento de carácter mundano o mitológico, "nada profano y nada deshonesto", que tan comunes eran en el arte renacentista precedente a Trento. Para asegurar el cumplimiento de estas determinaciones se establece la obligación de pedir licencia episcopal antes de emprender ninguna empresa artística: "(...) que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo"³³.

El Concilio de Trento subrayó y reafirmó aquellos temas teológicos que los protestantes negaban o ponían en duda. Uno de los más importantes es la eucaristía. Frente a los protestantes, para quienes el pan y el vino son solamente símbolo de Jesucristo, la doctrina católica asegura la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas. En relación a la importancia que se concede a la Eucaristía cobran gran importancia los sagrarios, que debían ser los "mas honrados y ricos que se pudieren hazer". Situados en el centro del altar mayor, en ellos se guardaba celosamente bajo llave el "sanctissimo Sacramento" en "una caja de plata"³⁴. Al ser el contenedor de las formas sagradas, su mantenimiento en buen

y ayudar, y favorecer al efecto y ejecución, y a la conservación de ellos, como hijos obedientes, y protectores, y defensores de ella." *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, Imprenta Real, 1785, Apéndice IV.

31 La influencia del Concilio de Trento en el arte ha sido un tema del que se han ocupado muchos historiadores del arte. Entre ellos destacamos a: SARAVIA, C.: "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. 26, 1960, pp. 129-143. CAMÓN AZNAR, J.: "El estilo trentino", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 9, 1982, pp. 121-128. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. III, Madrid, 1991, pp. 43-52. CANTERA MONTENEGRO, J.: "El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento" en RUIBAL RODRÍGUEZ, A.; PIQUERO LÓPEZ, B.; AGUEDA VILLAR, M.: *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, 2001, pp. 117-163. FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: "Primeros momentos de la Contrarreforma en la Monarquía Hispánica: recepción y aplicación del Concilio de Trento por Felipe II (1564-65)", en PEREIRA IGLESIAS, J. L.; BERNARDO ARES, J.M.; GONZÁLEZ BELTRÁN, J. M.: *V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Vol. I, 1999, pp. 455-462. IRIGOYEN LÓPEZ, A.: "El concilio de Trento y el catolicismo en la España de Felipe II: apuntes historiográficos", en *Revista de historiografía*, n.º 2, 2005, pp. 90-101.

32 *El sacrosanto...* Sesión XXV: "De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes". Del 3 al 4 de diciembre de 1563, pp. 355-360.

33 *Ibid.*

34 "DE CVSTODIA EVCHARISTIAE. Que en todas las Iglesias (...) de nuestro obispado aya sagrarios los mas honrados, y ricos, que se pudieren hazer, según que las rentas de las Iglesias lo sufrieren: los quales tengan sus puertas, y cerraduras con llaue, y entro el sagrario aya otra arca pequeña, ansi mismo con su llaue, dentro de la qual en vna caja de plata este el sanctissimo Sacramento. Y en las yglesias, donde no se pudieren hazer los tales sagrarios, los mayordomos hagan vnas arcas medianas, que esten fixadas encima del altar mayor, de manera que no se puedan mudar de alli: dentro de las quales ponga la otra arquilla: y donde se pudiere hazer se ponga el sagrario en

estado preocupaba a la parroquia y a los visitantes. Ello ha provocado que numerosos sagrarios romanistas hayan desaparecido, siendo sustituidos por otros más modernos.

En los años que nos ocupa el estudio de los retablos contrarreformistas, los obispos navarros fueron el mencionado Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal (1561-1573), al que hemos visto presente en Trento, Antonio Manrique (1575-77), Pedro de Lafuente (1578-87), Bernardo Rojas y Sandoval (1588-95) y Antonio Zapata (1596-1600), introductor e impulsor del clasicismo escurialense en Navarra³⁵. Durante los primeros años del siglo XVII se ocuparon de la diócesis Fray Mateo de Burgos (1600-1606), Antonio Venegas de Figueroa (1606-1612), Prudencio de Sandoval (1612-20) y Francisco de Mendoza 1621-22³⁶.

Para que las disposiciones emanadas de Trento pudieran llegar a cada diócesis y mediante ellas a cada arciprestazgo y pueblo, los obispos se hicieron valer de los sínodos diocesanos y de las *Constituciones Sinodales*, escritos emanados de las reuniones episcopales con el clero diocesano, en las que se buscaba adaptar las reformas trentinas a la realidad de cada obispado. Las *Constituciones Sinodales* que afectarán a las obras de nuestro estudio fueron promulgadas por Rojas y Sandoval en 1590 e impresas por Tomás Porrallis un año más tarde³⁷. En la mencionada reunión estuvieron presentes “por la Provincia de Guypuzcoa el licenciado Ibarra, Rector de Alegria y Don Garcia de Atodo” y “por el Arciprestazgo de Fuenterrabia, el bachiller don Pedro de Zuloaga Vicario de Fuenterrabia”³⁸. En este ambiente de renovación se convocaron sínodos con frecuencia, se promovió la predicación, se reformaron los libros litúrgicos y se intentó conseguir un clero más moral e instruido³⁹, para lo cual se proyectó la creación de un seminario en el Arciprestazgo Mayor, que se pensó ubicar en Tolosa:

“El Clero del Arciprestazgo mayor por medio de sus Diputados trató de hacer ver la conveniencia de establecer dentro de su mismo territorio un Seminario especial para sus habitantes (...) Los unos querían que se fijase en la villa de Tolosa; otros daban la preferencia a la ciudad de San Sebastián”⁴⁰.

medio del altar mayor.” ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.* Libro III, f. 117v.

35 GARCÍA GAINZA, M.^a C.: “Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona”, en *Lecturas de Historia del Arte*, III, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 111-124.

36 Obra fundamental para profundizar en la figura de los obispos navarros durante la Edad Moderna son las publicaciones de Goñi Gaztambide: GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los Obispos de Pamplona*. Tomo IV, s. XVI. Pamplona, Eúnsa y Gobierno de Navarra, 1985, pp. 22-73. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Op. cit.* Tomo V, s. XVII. Pamplona, Eúnsa y Gobierno de Navarra, 1987. TELLECHEA IDÍGORAS, J. I.: *La reforma tridentina en San Sebastián: el libro de “Mandatos de Visita” de la Parroquia de San Vicente (1540-1670)*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1972, p. 16.

37 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.*

38 *Ibid.*, s/f.

39 FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio de Trento*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

40 GOROSÁBEL, P.: *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*. Tolosa, E. López, 1899-1900, pp. 180-181.



De la misma forma, la visita pastoral será uno de los instrumentos más eficaces de la reforma⁴¹. El Concilio manda que sean los propios obispos quienes visiten personalmente las iglesias, y que, de no poder ser así, lo haga el vicario general o visitador, provisor del obispado, una vez al año o cada dos años.

“El objeto principal de todas estas visitas ha de ser introducir la doctrina sana y católica, y expeler las heregías; promover las buenas costumbres y corregir las malas; inflamar al pueblo con exhortaciones y consejos á la religion, paz é inocencia, y arreglar todas las demas cosas en utilidad de los fieles, según la prudencia de los Visitadores, y como proporcionen el lugar, el tiempo y las circunstancias”⁴².

Las visitas pastorales son importantes para el arte, ya que en ellas se mandan construir nuevas obras, se revisan las ya existentes y se controla que los pagos que se adeudan a los artistas se realicen de manera adecuada⁴³. De igual manera, se establece necesaria la licencia de obras: “Mandamos a nuestros visitadores no den licencia para hazer obras algunas en las yglesias de sus partidos, cuyo gasto exceda de veynte ducados, sin nuestra expresa licencia, o de nuestro Vicario general”⁴⁴, aunque se especifica que el requisito para emprender nuevas empresas constructivas o artísticas será tener fondos con los que pagar a los artistas, de manera que “no se den a hazer las obras de las Iglesias, sin que tengan renta para ello”⁴⁵. Sin embargo, estas disposiciones no se cumplieron siempre de manera estricta, y aludiendo desconocimiento de las nuevas normas, se apalabraron retablos con determinados artistas antes de haber pedido y obtenido licencia alguna. Los visitadores debían encargarse también de examinar las pinturas e imágenes, eliminando las apócrifas, las poco decentes y las que se encontraran en mal estado. En las *Sinodales* se manda que las imágenes se hagan, a ser posible, de bulto, doradas y estofadas:

“Que en ninguna yglesia deste nuestro Obispado (...) ni en otro lugar pio, o religioso, pinten ni puedan pintar imagenes, ni historias, sin que primero se haga relacion a Nos, o a nuestro Vicario general, para que veamos, y examinemos, y proueamos como conuiene que se haga la pintura de las tales imagenes, o historias: y si hallaren, que estan indecentemente pintadas, las hagan borrar, para que se pongan en cada lugar otras, que les conuengan a la reuerencia, y culto de ellas”⁴⁶.

41 TELLECHEA IDÍGORAS, J. I.: “La visita “ad limina” del obispo de Pamplona, Don Bernardo de Rojas y Sandoval (1594)”, en *Revista española de Derecho Canónico*. Vol. 21, n.º 63, 1966, pp. 591-617. TELLECHEA IDÍGORAS, J. I.: *La reforma tridentina en San Sebastián: el libro de “Mandatos de Visita” de la Parroquia de San Vicente (1540-1670)*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1972, p. 16. ARANA BILBAO, M.: “Panorámica de visitas pastorales en los siglos XVI y XVII en tres parroquias de la Diócesis de Calahorra y Pamplona”, en *Memoria ecclesiae*, n.º 15, 1999, pp. 487-540.

42 *El sacrosanto...* pp. 318-319. Sesión XXIV, Capítulo III.

43 Era relativamente habitual que las iglesias no pudiesen hacer frente a los pagos de las obras encargadas para el ornato de los templos. Un ejemplo serían los pagos adeudados a los pintores-doradores del clan de los Brevilla, en INZAGARAY, R.; AROCENA, F.: *Historia eclesiástica de San Sebastián*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1951, pp. 119-122, 288-290.

44 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.* Libro III, f. 104v.-105r.

45 *Ibid.*, Libro III, f. 122r.

46 *Ibid.*, Libro III, f. 120v.



“Item, en las Iglesias, y lugares pios, que visitaren, vean, y examinen las historias, que estan pintadas (...) y las que hallaren apocryphas, o indecentemente pintadas, o muy viejas, las quiten, y pongan en su lugar aquellas, o otras, como conuenga a la deuocion de los fieles: y las que hallaren, que no estan decentemente atauizadas, especialmente en los altares, y las que se sacan en processiones, las hagan poner con toda decencia, y honestidad: y donde hallaren aparejo, procuren que se hagan de vulto, para que puedan estar sin otras vestiduras: y quiten de las tabernas mesones, y bodegones los paramentos, donde estuuieren pintadas historias sagradas”⁴⁷.

Sin embargo, a veces, las parroquias se resistían a las visitas pastorales, aludiendo a la posesión de privilegios que impedían la visita en sede vacante⁴⁸. En 1651 el cabildo de la catedral de Pamplona quería visitar, en sede vacante, el Arciprestazgo Menor por medio de un delegado suyo. En esta ocasión, los hondarribitarras se escudan en los derechos y obligaciones que tenían cuando fueron segregados del obispado de Bayona en 1566, entre los cuales figuraba el de no ser visitados en sede vacante⁴⁹. Gipuzkoa poseía además una determinada frecuencia de visita más amplia que otros lugares del obispado, debiendo ser visitada cada tres años, y solo por los obispos⁵⁰. Las *Constituciones Sinodales* también buscaron un mayor control de su feligresía mediante el registro por escrito de los nacimientos, matrimonios y defunciones en los libros sacramentales⁵¹ y los libros de fábrica, donde se llevan las cuentas de la iglesia que permiten documentar los pagos periódicos por las obras realizadas en ellas. Estas escrituras debían guardarse bajo llave en un archivo parroquial⁵². De la misma forma, se normaliza tras Trento la documentación a presentar para cualquier pleito ante la audiencia eclesiástica⁵³.

Los pasos del proceso de contratación en el caso de una obra religiosa eran largos y se realizaban siempre ante notario. Primeramente se realizaba la petición de licencia al obispado, por escrito, donde se debían incluir los motivos de la empresa, la economía actual de la fábrica, el coste aproximado de la nueva obra así como el modo de pago, e indicar si el templo estaba “surtido de ornamentos”, es decir, si poseía ropas sagradas, cálices, etc. Posteriormente se realiza el proyecto, donde se dan las condiciones y la traza. Las condiciones detallan con minuciosidad el material a emplear y su estado, el programa iconográfico o el plazo, entre otras cuestiones. La traza que se adjuntaba a este proyecto, que se repartía entre el contratante y el contratado, concretaba aspectos de la obra y permitía hacerse una idea de la futura intervención y que en el caso de los retablos permitía saber la ubicación de cada tema iconográfico. Después, una vez acabado el retablo, las trazas permitían comparar la obra ejecutada y la proyectada para ver si se habían cumplido las condiciones especificadas. Sin embargo, muy pocas trazas han llegado hasta nosotros, por lo que las conservadas hasta la actualidad poseen una gran importancia para nosotros.

47 *Ibid.*, Libro III, f. 105v.

48 ADP, Secr. Ollo, caj. 644, n.º 5, 36 ff. El canónigo Eraso, al visitar Gipuzkoa, en sede vacante, se encontró al llegar a Irun las puertas de la iglesia cerradas. El alcalde de Hondarribia le advirtió que la Provincia, en Junta General, había acordado no aceptar la visita.

49 ADP, Secr. Ollo, caj. 790, n.º 26, 460 ff.

50 ADP, Secr. Huarte, caj. 450, n.º 38, 128 ff.

51 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.*, Libro I, f. 26.

52 *Ibid.*, Libro II, f. 55v.

53 *Ibid.*, Libro II, f. 43v.



Para la contratación de un artista, en cuanto el obispado concedía el permiso de obras se colocaban edictos en lugares públicos bien visibles para informar a todos los maestros de una nueva obra, convocando una reunión a la que deberían asistir los interesados. En ella, un notario leía las condiciones de la obra y posteriormente, en el tiempo que marcaba la duración de la mecha de una vela, comenzaba una puja a la baja, hasta que un artista ofreciera realizar la obra por menos dinero que la última puja. Una vez elegido el artista y dada una fecha de entrega se firmaban los documentos por parte del artista y de los clientes y comenzaba el trabajo.

Meses o años después, al finalizarse la obra, se tasaba, para cerciorarse del cumplimiento de todas las condiciones estipuladas y de la calidad y buena factura del trabajo. Para ello se contrataba a peritos por ambas partes, tanto por parte de la iglesia como del artista. El notario leía las condiciones y enseñaba la traza a los dos peritos, que revisaban el conjunto llegando a un veredicto, en el que a veces se indican las mejoras que deben realizarse y fijando el importe a pagar. Al artista se le iba pagando a plazos, y cada cantidad entregada se documentaba mediante una carta de pago que el contratado debía firmar como importe recibido, hasta que se abonaba la totalidad de la cantidad establecida. Muchas veces los artistas no llegaban a ver finalizados los pagos de sus obras y vivieron en situaciones de pobreza y penuria, declarándose en sus testamentos como "pobres de solemnidad", y fueron sus hijos y sus viudas quienes reclamaron a las parroquias el dinero adeudado a su difunto marido o padre.

Antes de pasar al siguiente punto queremos remarcar el importante papel que tuvieron las *Constituciones Sinodales* por su carácter uniformador y por su repercusión en el proceso de contratación de la obra de arte, desde la petición de licencia hasta el examen y el control de pagos a los artistas, y también en la normalización de la documentación sacramental, con la riqueza de información que ello conlleva para nuestro estudio.

Otro tema interesante a destacar es el papel de los obispos en cuanto a su identificación con el espíritu de la Contrarreforma y la relación con los estilos artísticos que mejor plasmaban esos contenidos y mensajes. Los obispos navarros de los años que nos ocupan⁵⁴, de origen castellano muchos de ellos, llegaron a estar en el Concilio de Trento, como es en el caso de Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal (1561-1573). Les sustituyeron Antonio Manrique (1575-77), Pedro de Lafuente (1578-87), el verdadero inspirador de las *Constituciones* en el sínodo que convocó en 1586, Bernardo Rojas y Sandoval (1588-95) y Antonio Zapata (1596-1600). Durante los primeros años del siglo XVII la diócesis estuvo regida por Fray Mateo de Burgos (1600-1606), Antonio Venegas de Figueroa (1606-1612), Prudencio de Sandoval (1612-20) y Francisco de Mendoza (1621-22). Concienciados contrarreformistas, estos obispos exigieron mediante las visitas pastorales que se retiraran las tallas viejas y en mal estado y que en su lugar se erigieran nuevas obras acordes a la imagen triunfal de la Iglesia. Pese a que no se definió ningún estilo ni en el Concilio de Trento ni en las *Sinodales*, los retablos manieristas, repletos de personajes heroicos y triunfantes, conectaban muy bien con el espíritu trentino de la Contrarreforma que presentaba a una Iglesia reforzada y victoriosa.

54 GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los Obispos de Pamplona*. Tomo IV (s. XVI) y tomo V (s. XVII). Pamplona, Eunsa, Gobierno de Navarra, 1985.



Algunos obispos sí que tuvieron una decisiva influencia en la aplicación de los principios trentinos al arte navarro y guipuzcoano. Es el caso del obispo Zapata y el retablo de la catedral de Pamplona, donde el prelado se hace eco de las novedades escurialenses y decide incorporarlas al nuevo altar de su catedral⁵⁵. Estas novedades pronto llaman la atención de los artistas guipuzcoanos. A modo de ejemplo, poco tiempo después, siguiendo las líneas depuradas de Herrera, Jerónimo de Larrea contrata los retablos de Andoain y Oiartzun, en los que sigue una traza completamente escurialense que nada tenía que ver con las obras de años anteriores.

Otra figura importante en la adopción y el desarrollo del nuevo estilo es la del veedor, un cargo eclesiástico vitalicio cuya función consiste en controlar la producción de cada especialidad artística y que es desempeñada por profesionales de las mismas materias. Los cometidos principales del veedor eran dar y examinar trazas y realizar tasaciones, y al ser los retablos obras mixtas arquitectónico-escultóricas, suelen ser los veedores de obras eclesiásticas, frecuentemente canteros, los encargados de diseñarlas y posteriormente de evaluarlas. El veedor era, al fin y al cabo, el mayor responsable del estado de las obras. En el Libro III de las *Constituciones Sinodales* de Pamplona, titulado *De Ecclesiis Aedificandis*, se especifica que la labor del veedor tenía que ser desempeñada por diferentes maestros expertos en cada una de las materias.

Este puesto los dotaba de un gran poder de actuación, por lo que los veedores tenían prohibida la contratación de obras para ellos mismos, aunque a veces se incumple la norma y son ellos los adjudicatarios de los nuevos proyectos. En su papel de tracistas introducen fórmulas innovadoras mediante sus diseños arquitectónicos. Hay que destacar el carácter uniformador que imprime un veedor durante su mandato, con lo que ello supone para el mantenimiento y evolución de un estilo artístico determinado. En los años que nos ocupan, en la diócesis de Pamplona, en la que Tolosa se englobaba, se sucedieron tres veedores: Juan de Altuna, Miguel de Altuna y Francisco Palear Fratin⁵⁶, que vieron cómo el romanismo surgió, se desarrolló y evolucionó hacia otro estilo.

La mayor parte de las obras de cantería que se ejecutan entre los años 60 y 80 del XVI se elaboraron a partir de las trazas del veedor Juan de Villarreal⁵⁷, que llegó a ocupar el cargo más alto que el obispado concedía en materia artística. En realidad se llamaba San Juan de Altuna (h. 1517-1584) y era natural de Urretxu, de donde tomó su apellido (Villarreal de Urretxu)⁵⁸. Contrajo matrimonio hacia 1542 y fue cantero, entallador y artillero. En su trabajo como veedor dio las trazas de numerosos edificios religiosos que se levantaron en estos momentos, de capillas de nueva planta, aprobó planes y proyectos, actuó como tasador habitual por parte de las iglesias y tuvo que litigar en pleitos. Además de trabajar en obras puramente arquitectónicas, también estaban entre sus quehaceres la traza de los

55 GARCÍA GAINZA, M.^a C.: "Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona", en *Lecturas de Historia del Arte*. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 111-124.

56 AZANZA LÓPEZ, J. J.: "La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)", en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 277-291. (Para Francisco Palear Fratin pp. 278-287).

57 TARIFA CASTILLA, M.^a J.: "Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI", en *Príncipe de Viana*, año 61, n.º 221, 2000, pp. 617-656.

58 Durante mucho tiempo se pensó que era natural de Tolosa, aunque los últimos estudios sitúan su nacimiento en Urretxu. *Ibid.*, p. 618.



retablos, obras en las que arquitectura y escultura son indivisibles, como los altares mayores de Aniz y Sarriguren. En 1574 dio las trazas y condiciones del retablo de Sarriá, así como del sagrario de Ciga y el retablo mayor de la parroquia de San Vicente de San Sebastián, obra ejecutada por Ambrosio de Bengoechea y Juan de Iriarte. También tasó junto con otros escultores romanistas los retablos de Piedramillera, San Blas de Olza, Igal, Urdánoz, Ochagavía, Arteaga, Oscáriz, Munárriz, Sansomáin, Sansoáin o Legaria; y examinó en Gipuzkoa los retablos de Asteasu y Azkoitia, y finalmente llegó a tasar el sagrario del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Tafalla. Destacamos una de sus actuaciones que acabamos de comentar: en 1575 lo vemos tasando el retablo de San Pedro, en Asteasu⁵⁹. Interesante es la orden del veedor Juan de Villarreal para que se quiten cuatro columnas jónicas del altar de esta localidad para poner “dos figuras junto al sagrario, donde están las cuatro columnas jónicas, y mas dos serafines en los frontispicios (...) y las dichas cuatro columnas y los bultos de San Miguel y San Gabriel queden y sean para el dicho maestro Joanes de Anchieta para disponer de ellas a su voluntad⁶⁰. Con el retablo de Asteasu, primera obra romanista de Gipuzkoa, el escultor de Azpeitia introduce el nuevo estilo contrarreformista, que no fue del todo comprendido en estas fechas tan tempranas (1572). La muerte del veedor dista pocos años de la del gran maestro, por lo que se corresponde con la que podríamos delimitar como la primera etapa del romanismo en Gipuzkoa, de la que el taller de Tolosa no participa.

Su hijo, Miguel de Altuna (1572-1601), le sustituyó en el cargo de veedor eclesiástico del obispado de Pamplona hasta su muerte 1601, ya que era un puesto vitalicio. Su mandato coincidió con los años más fecundos de Pedro de Goicoechea y con los inicios de Jerónimo de Larrea y Goizueta en las artes de la madera. A la falta de un estudio monográfico, la indagación en sus intervenciones sería de gran importancia para comprender la obra de estos artistas que componen la segunda generación. Tras su muerte fue nombrado por la diócesis Francisco Palarín Fratin, (1602-1637), “maestro mayor, tasador, traçador de las dichas obras de las yglesias y fabricas deste obispado y por veedor dellas, es a favor de las de cantería, yesería y carpintería y las demas que pertenecen a su facultad de arquitecto”⁶¹. Su mandato finaliza con un romanismo fuertemente enraizado que en los años treinta todavía sobrevivía en estructuras arquitectónicas barrocas que cobijaban relieves y tallas de marcado carácter romanista.

59 INSAUSTI, S. “El escultor Juan de Anchieta en Asteasu”, en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XIII, p. 418.

60 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, pp. 158-159.

61 AZANZA LÓPEZ, J. J.: *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 90.



2. LA VILLA DE TOLOSA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVII. SU PUJANZA EN LAS ARTES

La villa de Tolosa disfrutó a lo largo de los siglos modernos y, particularmente en la cronología que nos ocupa, a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, de un relevante papel desde los puntos de vista jurisdiccional, administrativo y económico. Así lo acredita en primer lugar su elección como sede del Corregimiento de Gipuzkoa, lo que se suma a su importancia como alcaldía con amplia jurisdicción criminal, sede frecuente de las Juntas Generales de Gipuzkoa y, junto a Azpeitia, una de las dos cabezas del Arciprestazgo Mayor de la diócesis de Pamplona. Si a ello añadimos su condición de nudo de comunicaciones de los caminos entre Francia, Álava y Castilla y Navarra, activo mercado y plaza comercial, se comprenderá su elección como centro de residencia y taller de diversos artistas relacionados con la retablistica policromada. Por ello en la villa de Tolosa, a finales del XVI, se reunía un gran número de artistas que conformaban un panorama artístico rico y variado.

Entre los siglos X y XIII, Gipuzkoa osciló alternativamente entre las coronas de Castilla y Navarra, hasta que finalmente en 1200 quedó incorporada definitivamente a Castilla⁶². Durante los siguientes siglos surgieron en ella una veintena de villas, entre ellas Tolosa, fundada en 1256 por el rey castellano Alfonso X el Sabio. Este asentamiento, situado en el valle del río Oria, se convertiría en una de las villas más poderosas de la provincia. Su situación estratégica cumplía dos funciones: política, al situarse en la frontera con Navarra, lugar ideal para formar un enclave fronterizo fortificado, y comercial, ya que estaba enclavada en el camino natural de Navarra y Castilla hacia la costa⁶³. En el fuero dado a nuestra villa se concedía a los habitantes unos privilegios fiscales con los que no contaban los habitantes de otras aldeas cercanas: liberaba a las personas y bienes de la sumisión señorial añadiendo libertad de comercio y exenciones militares y económicas que favorecían las actividades comerciales y artesanales. Durante los siglos siguientes, Tolosa va a conseguir un mayor número de importantes ventajas fiscales gracias a los reyes Alfonso X, Sancho IV y Enrique II, con la finalidad de promover el aumento de población autóctona⁶⁴.

En cuanto a su urbanismo, el núcleo urbano inicial del siglo XIII tuvo como eje la calle Mayor, enlazando los puentes de Navarra, al sur, y de Arranbele, al norte, con el río como defensa natural al formar una isla amurallada⁶⁵. A finales del XVI contaba con cinco

62 MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Guipúzcoa en los albores de su historia (siglos X-XIII)*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1975.

63 TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Tolosa en la Edad Moderna. Organización y gobierno de una villa guipuzcoana (siglos XVI-XVII)*. Tolosa, Lizardi Kultur Elkarte, 2006, pp. 26-27.

64 La Carta puebla fue concedida a Tolosa el 13 del 9 de 1256 por Alfonso X. Tres años después, el monarca le concede la exención de portazgo en todo el reino menos en Toledo, Sevilla y Murcia. En 1290, Sancho IV le exime de fonsadera y demás pechos. En 1326, consiguen de otro rey, Alfonso XI, la exención de pecho y pedido. Finalmente, en 1374, Enrique II le otorga la exención de yantar, de pecho, de pedido, de fonsadera y de servicios. En TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Op. cit.*, p. 28.

65 ARÍZAGA BOLUMBURU, B.: *Urbanística medieval (Guipúzcoa)*. Donostia-San Sebastián, Kriselu, 1990, p. 31. ARÍZAGA BOLUMBURU, B.: *El nacimiento de las villas guipuzcoanas en los siglos XIII y XIV: morfología y funciones urbanas*. Donostia-San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1978, pp. 30-32. GOROSÁBEL, P.: *Bosquejo de las antigüedades, gobierno, administración y otras cosas notables de la villa de Tolosa*. Tolosa, Ayuntamiento de



puertas de entrada: Laskoain, Navarra, Arramele, Matadero y Rondilla. La población creció intramuros, donde existía mayor seguridad frente a posibles ataques navarros. Durante la primera mitad del siglo XIV, la expansión urbana se dio hacia el suroeste, creándose las calles de Laskoain, Herreros y Arostegieta, mientras la mitad noroccidental continuaba ocupada por huertas. Debido al constante crecimiento demográfico que se dio a lo largo del siglo XVI, la expansión se hizo en los espacios libres del recinto amurallado.

La villa tenía bien atendidas sus necesidades espirituales. Para ello se levantó el actual templo de Santa María⁶⁶, emplazado en la parte oriental de la población, que, destruido en 1501 por un incendio, fue reconstruido, aunque con interrupciones en el tiempo debido a numerosos pleitos. Entre 1587 y 1580 se construyó la cabecera y el primer tramo del edificio actual. En esta parroquia se estableció el archivo de las Juntas Generales, tal y como se decidió en la reunión celebrada en Zumaia en 1530. Aquí se guardó celosamente toda la documentación provincial hasta que esta fue trasladada al nuevo edificio construido en el paseo de San Francisco, a comienzos del siglo XX. Para el archivo primitivo se encargó al escultor tolosarra Jerónimo de Larrea y Goizueta la talla de cuatro relieves de grandes dimensiones de temática bélica, que elaboró junto a unas alegorías femeninas y unos escudos que analizaremos más adelante. A finales del siglo XVI, en 1587, se levantó extramuros el convento e iglesia de San Francisco, presidiendo el altar mayor un gran retablo romanista de la gubia de Ambrosio de Bengoechea, discípulo directo de Juan de Anchieta⁶⁷. La villa contaba también con un convento dedicado a Santa Clara, así como con numerosas ermitas.

A principios del siglo XVII se vio la necesidad de una casa consistorial, motivada por la prohibición diocesana que impedía la realización de las juntas en el interior de las iglesias⁶⁸. En 1618 se decretó su construcción, pero el proyecto no se llevó a cabo y se aplazó casi medio siglo, hasta que entre 1658 y 1672 el cantero Juan de Arburola Artabe y el carpintero Pedro de Sarasti levantaron el edificio. Frente al consistorio se realizó una plaza, ya a finales de siglo⁶⁹. La villa contaba también con cárceles para los presos de la alcaldía y del Corregimiento de la provincia, para cuando éste, por tanda, residía en esta villa. Otras instalaciones al servicio del vecindario eran la alhóndiga, para el depósito y venta de trigo, el matadero y un hospital para asistencia a enfermos y hospedaje de peregrinos, situado junto a la parroquia de Santa María⁷⁰. La asistencia médica estaba garantizada gracias a la presencia continua de un médico, un cirujano y un boticario⁷¹. La educación básica para los niños, es decir, aprender a leer, escribir y contar, podía recibirse de manos del maestro de

Tolosa, 1853, p. 303. JIMENO JURÍO, J. M.; GORROTXATEGI PIKASARRI, J. M.; HERNÁNDEZ DEL CAÑO, M. J.; RODRÍGUEZ PÉREZ, A. I.: *Tolosa Bordon-dantzaren ikuspegitik*. Tolosa, Lizardi Kultur Elkarte, 2004, pp. 186-189. LINAZASORO, I.: *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

66 LINAZASORO MATÉ, I.: *Historia y guía de Tolosa*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial, 1980.

67 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 139, 149-150, 357. GOROSÁBEL, P.: *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*. Tolosa, E. López, 1899-1900, pp. 220-221.

68 "Ordenamos que de aquí a adelante ninguno pueda jugar en las dichas Iglesias, y cimiterios: ni comer, ni beber, ni en tiempo de enterrorios, ni el dar de los responsos, ni hazer conejos, ni juntas dentro dellos." ROJAS Y SANDOVAL, B.: *Op. cit.* Libro III, cap. 5, f. 64v.

69 GOROSÁBEL, P.: *Bosquejo de las antigüedades...* pp. 305-307, 335-337.

70 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 339, 340, 342, 343, 350.

71 TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Op. cit.*, p. 93.



escuela. Los que quisieran aprender lengua clásica contaban con un preceptor de latín, establecido tras las memorias fundadas en el año de 1583 con los bienes y herencia del bachiller Juan Martínez de Zaldívar⁷². En el convento de San Francisco existió además el colegio de San José, para el estudio de artes y teología, tanto para los religiosos de la orden de San Francisco como para los seglares que lo desearan. Estos estudios superiores tenían una duración de tres años⁷³. En cuanto a los servicios destinados a la alimentación y la industria se constata la existencia de varios molinos y hornos, además de una tejería y ferrerías para la transformación de productos sidero-metalúrgicos. Incluso existía en la localidad una armería, la Real Fábrica de Armas, que se trasladó desde Eugui (Navarra) a Tolosa tras largas negociaciones llevadas a cabo a comienzos del siglo XVII. En 1630 la fábrica ya estaba en funcionamiento con armeros venidos de la vecina localidad navarra⁷⁴.

Pero Tolosa no solo se componía de un núcleo urbano y amurallado con barrios rurales extramuros, sino que además poseía jurisdicción sobre extensas tierras, englobando aldeas y universidades del contorno. A finales del siglo XIV, las aldeas rurales comenzaron a cobijarse bajo la protección del marco jurídico privilegiado de Tolosa mediante escrituras de concordia o de avecindamiento colectivo, siendo sus principales razones para unirse a la villa la defensa ante los Parientes Mayores y ante las guerras de bandos, concretamente en el caso de Tolosa de los oñacinos, que seguían una política protonavarra en el valle medio y alto del Oria, así como las ventajas fiscales emanadas por el fuero y los privilegios, extensibles a toda la jurisdicción⁷⁵. A finales del XVI pertenecían a Tolosa las siguientes localidades: Abaltzizketa, Albiztur, Alegia, Altzo Muino, Altzo Azpi, Amasa, Amezketeta, Andoain, Anoeta, Baliarrain, Belauntza, Berastegi, Elduain, Gaztelu, Hernialde, Ibarra, Ikaztegieta, Irura, Leaburu, Lizartza, Orexa, Orendain y Zizurkil⁷⁶, aldeas de interior bastante distantes entre sí que se cobijaron bajo la protección de Tolosa.

72 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 352-355.

73 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 139, 149-150, 357. GOROSÁBEL, P.: *Noticias...* pp. 220-221.

74 GOROSÁBEL, P.: *Bosquejo...* pp. 360-362, 375-380. Sobre la Real Armería de Tolosa puede consultarse: CARRIÓN ARREGUI, I.: "El nacimiento de una manufactura estatal en el siglo XVII: La Real Armería de Tolosa", en *VII Congreso de la Sociedad Española de Historia de la Ciencia y de la Técnica*. Pontevedra, Universidad de Vigo, 14-18 de septiembre de 1999. CARRIÓN ARREGUI, I.: "La crisis del siglo XVII y la producción de armamento en Gipuzkoa" en *Revista de Dirección y Administración de Empresas*, n.º 7, 1998, pp. 21-32. CARRIÓN ARREGUI, I.: "Precios y manufacturas en Gipuzkoa en el siglo XVI: la fabricación de armas de fuego" en DÍAZ DE DURANA, J. R.: *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la hidalguía universal. Guipúzcoa, de los bandos a la Provincia (siglos XIV a XVI)*. Bilbao, UPV/EHU, 1998, pp. 493-522. GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 82, 92.

75 TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Op. cit.*, pp. 31-32. La autora apunta la coincidencia cronológica entre la confirmación de la hidalguía universal en Tolosa en 1374 y la anexión generalizada. Tolosa consiguió el reconocimiento de la hidalguía universal y logró que esta se extrapolara a todos los pobladores.

76 Tolosa llegó a ampliar su jurisdicción a veintisiete lugares en diferentes momentos: Asteasu (1348-finales del siglo XIV), Alkiza (1348-1450), Abaltzizketa (1374-1615), Altzo Muino (1374-1615), Altzo Azpi (1374-1615), Amezketeta (1374-1615), Anoeta (1374-1615), Baliarrain (1374-1615), Belauntza (1374-1802), Berastegi (1374-1615), Berrobi (1374), Elduain (1374-1615), Gaztelu (1374-1845), Hernialde (1374-1802), Ibarra (1374-1845), Ikaztegieta (1374-1615), Leaburu (1374-1845), Lizartza (1374-1802), Orexa (1374-1845), Orendain (1374-1615), Albiztur (1384-1615), Irura (1385-1845), Amasa (1385-1615), Aduna (1386-h. 1450), Zizurkil (1391-1615), Alegia (1391-1615) y Andoain (1475-1479-1615). TRUCHUELO GARCÍA, S.: *La representación de las corporaciones locales guipuzcoanas en el entramado político provincial (siglos XVI-XVII)*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 32.

Tolosa cumplía también un importante papel en las Juntas Generales de Gipuzkoa, debido a los numerosos territorios sobre los que extendía su jurisdicción, a los que representaba en las reuniones provinciales, que se celebraban de forma rotatoria en diversas villas de la Hermandad, entre ellas, la propia villa. En estas reuniones tenía Tolosa la mayor representación, y por consiguiente el primer asiento a mano derecha del corregidor, votando con 356 y medio fuegos o votos de los 2333 del total de la provincia. Después de la separación de quince aldeas en 1615 quedó con 155 y medio votos, pasando a ocupar el segundo puesto tras San Sebastián en número de votos⁷⁷. Otras villas de amplia jurisdicción y por tanto gran peso a la hora de tomar decisiones eran San Sebastián, Segura y Azpeitia. Los moradores de las aldeas anexionadas pasaron a ser considerados vecinos de la villa y perdieron algunas de sus competencias, que se centralizaron en Tolosa.

En el ámbito judicial todas las personas, haberes, bienes muebles y raíces tenían que ser juzgados ante el alcalde de Tolosa, encargado de la aplicación de la jurisdicción civil y criminal. Por el contrario la villa podía convocar en el ámbito militar a los habitantes de las aldeas a la defensa de la provincia, y las aldeas tenían la obligación de contribuir pagando los gastos de las Juntas y otros impuestos. También debían responder a llamamientos de la villa: el recibimiento de un monarca o personaje importante, fiestas, enterramientos, o acudir a las celebraciones del Corpus, San Juan y a los mercados semanales. En la villa se hacían igualmente los repartos de artículos de consumo, por lo que los pueblos de la jurisdicción tenían que surtirse en ella. Sin embargo, aunque Tolosa no controlara la administración del patrimonio de cada aldea, consiguió que estas no pudieran representar y defender directa y personalmente sus intereses en Juntas, por lo que a finales del siglo comenzaron a surgir conflictos entre la villa y las aldeas, principalmente por temas fiscales y de justicia, y porque ya no sentían el peligro de la lucha de bandos que les obligó en su momento a anexionarse. En esta nueva situación pesaban más las desventajas que las ventajas, así que en 1614 quince aldeas compraron el villazgo para eludir la dependencia de Tolosa⁷⁸.

Podemos conocer el número de habitantes que había a finales del siglo XVI en la provincia gracias a un censo celebrado en 1587⁷⁹. Gipuzkoa contaba con un total 65000 habitantes. Para Tolosa se estimó una población de 1900 personas en la villa y sus términos, repartidas en 386 casas. Medio siglo después, en 1649, se había elevado el número a 2370 habitantes⁸⁰, gracias a las mejoras que se dieron en la agricultura, tales como la ampliación de tierras roturadas de comienzos del XVI y la introducción del maíz a principios de la centuria siguiente⁸¹, lo que propició un ascenso demográfico. Sin embargo, los vecinos, los

77 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, p. 13.

78 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 25, 27-28, 37-42. TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Tolosa...* pp. 33-34, 82, 148.

79 GOROSÁBEL, P.: *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*. Tolosa, E. López, 1899-1900, p. 62.

80 TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Tolosa...*, p. 21.

81 BILBAO BILBAO, L. M.; FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.: "La producción agrícola en el País Vasco (1537-1850)" en *Cuadernos de sección de Geografía e Historia de Eusko Ikaskuntza*, n.º 2, 1984, pp. 83-196. BILBAO BILBAO, L. M.: "La introducción y expansión del maíz y su incidencia en la economía del País Vasco", en CARO BAROJA, J.: *Historia general del País Vasco*, n.º 6, pp. 9-44. PIQUERO ZARAUZ, S; CARRIÓN ARREGUI, I. y MUGARTEGUI EGUIA, I.: "La revolución de los precios en la Guipúzcoa del siglo XVI: los precios del trigo" en DÍAZ DE DURANA, J. R.: *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la hidalguía universal. Guipúzcoa, de los*

únicos que podían acudir y participar en los concejos generales, constituían más o menos el 15% de la población. De ellos, los que participaban en los concejos abiertos oscilaban entre los veinte y ochenta vecinos, una proporción muy baja respecto al total de habitantes⁸².

Hemos visto que Tolosa comprendía unos asentamientos de población dispersos que contaban con ventajas fiscales y con gran poder de decisión en las Juntas Generales. Sin embargo, además de estos factores, hay otros puntos a tener en cuenta, entre ellos, el más importante, el geográfico. Tolosa estaba situada en un cruce de caminos, desde donde dominaba las comunicaciones de Castilla, Navarra y Aragón hacia los puertos marítimos. Por ello, era un centro comercial y mercantil. Los caminos reales, vías de tránsito general, eran calzadas de piedra dura de unos diez o doce pies de ancho que surcaban Gipuzkoa con parada en Tolosa. Eran tres las calzadas que atravesaban Tolosa: el primer itinerario venía de tierras alavesas. Entrando por el puerto de San Adrián, continuaba por Zegama, Segura, Ordizia, Tolosa, Hernani, San Sebastián, Errenteria, desde donde pasaba a Hondarribia o Irun para llegar a Francia. Este camino era uno de los que podían seguir los peregrinos compostelanos que, desde Francia, tenían como meta llegar hasta las tierras del santo compostelano. El segundo camino también venía de Álava, surcando Leintz-Gatzaga, Arrasate-Mondragón, Oñati, Legazpi, Urretxu y Beasain, donde se incorporaba al primer camino camino hacia la costa. La tercera vía procedía de Pamplona y atravesaba Lecumberri, Leizta, entraba a Gipuzkoa por Berastegi, seguía por Berrobi y a continuación llegaba a Tolosa, donde se unía con los dos anteriores⁸³.

La villa tolosarra contaba con un privilegio que ordenaba el paso obligado de mercancías por la villa desde Navarra hacia los puertos cantábricos. En 1570, Berastegi solicitó licencia para abrir un nuevo camino por Belauriate o por el valle de Leitzarán que sirviera de tránsito entre Navarra y San Sebastián. Este cambio perjudicaba a Tolosa, por lo que se suscitó un pleito monumental entre ambas localidades⁸⁴. La aduana de Tolosa también era importante en relación a la importación de hierro navarro y otros productos hacia las herrerías guipuzcoanas⁸⁵. Por ella se canalizaba el comercio del trigo, producto alimentario indispensable en una región tradicionalmente deficitaria en cereales⁸⁶. La extensa jurisdicción de Tolosa representaba la sexta parte de Gipuzkoa y el monopolio del comercio con Navarra y Aragón. Estas circunstancias hacían que su mercado fuera el mejor abastecido y el más importante de la provincia. Los precios que se fijaban en él eran considerados precios oficiales y hacían prueba en juicio.

A finales de siglo XIV surgió la figura del corregidor, representante del rey en la provincia⁸⁷. Su cometido no era nada sencillo, ya que debía gobernar sobre los diferentes

bandos a la Provincia (siglos XIV a XVI). Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 439-464.

82 TELLECHEA IDÍGORAS, J. I.: "Datos demográficos sobre Guipúzcoa (1773)", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (RSBAP)*, n.º 27, cuadernos 1-2, 1971, pp. 173-176.

GONZÁLEZ, T.: *Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1982.

83 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, p. 155.

84 GOROSÁBEL, P.: *Bosquejo...*, p. 33.

85 DÍEZ DE SALAZAR, L. M.: *Ferrerías de Guipúzcoa (siglos XIV y XVI)*. Vol. II. Donostia-San Sebastián, Haranburu, 1983.

86 TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Op. cit.*, pp. 21-22.

87 ORELLA Y UNZUÉ, J. L.: "Estudio histórico-jurídico del corregidor guipuzcoano durante el reinado de Enrique IV (1454-1474)", en LALINDE ABADÍA, J.: *Centralismo y autonomismo en los siglos XVI*



municipios que conformaban la Hermandad y que poseían leyes y ordenanzas particulares, englobadas a su vez en el entramado político de la corona castellana. Los concejos y villas veían recortadas sus atribuciones judiciales por parte del corregidor, causando gran recelo debido a que los poderes del representante real se entrometían en el gobierno de la Hermandad⁸⁸.

Tolosa era residencia del corregidor durante los meses de mayo, junio y julio, alternativamente con San Sebastián, Azkoitia y Azpeitia, en las que anualmente pasaba tres meses en cada una de ellas. El establecimiento de villas de tanda, dividiendo el espacio provincial de los tres valles guipuzcoanos, buscaba facilitar el acceso de la población a la justicia administrada por el corregidor. Sin embargo, siglos atrás, el juez real no mantenía rotación alguna y se observa una tendencia al afincamiento en una única villa. Los Reyes Católicos ordenaron que el corregidor residiera permanentemente en Tolosa⁸⁹ y la villa obtuvo una provisión y sobrecarta para que el corregidor estableciera la audiencia de manera continua en ella. Debido a la preeminencia que suponía para Tolosa, el resto de villas, celosas de este privilegio, apelaron y en 1505 se consiguió ampliar la movilidad del representante real, aunque se seguía favoreciendo a Tolosa. A pesar de la provisión de 1505, durante los primeros años del siglo XVI se fue convirtiendo en habitual que el corregidor trasladara su audiencia por las cuatro villas de tanda, aunque la periodicidad trimestral no se estableció hasta los años 1536-1550, al reglamentarse el nombramiento de dos diputados para las Juntas Generales, que debían hacer cumplir, con la ayuda del regimiento y el corregidor, las decisiones de las Juntas. Sin embargo, debido al incumplimiento por parte del corregidor de la orden y periodicidad de las tandas por su estancia más extensa en Tolosa, la Hermandad decidió nombrar cuatro diputados, uno para cada villa de tanda, para que al trasladarse la Audiencia Real se pudiera formar la Diputación. A finales del siglo XVI, Tolosa seguía intentando monopolizar la residencia del corregidor, debatiendo en las Juntas la legitimidad y periodicidad de las tandas, problema originado por la petición en 1581 de Tolosa para establecer la audiencia en la villa y establecer de la misma manera allí el "Archivo del Corregimiento", propuesta que fue apoyada ampliamente por San Sebastián, Segura, Ordizia, Errenteria, Hondarribia, Hernani, Aleria y la propia Tolosa. Finalmente, en 1585 se estableció la trimestralidad de la estancia de la Audiencia, aunque continuaron los pleitos entre Azkoitia y Azpeitia para asegurar la estancia compartida, que Tolosa por su parte buscaba ampliar siempre a su favor⁹⁰.

y XVII. Universidad de Barcelona, 1989, pp. 295-318. ORELLA Y UNZUE, J. L.: *El delegado del gobierno central en Guipúzcoa. Estudio Histórico-Jurídico del corregidor guipuzcoano durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)*. Donostia-San Sebastián, Mundaiz, 1987. INSAUSTI TREVIÑO, S.: "El Corregidor castellano en Guipúzcoa (siglos XV-XVI)", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, n.º 21, 1975, pp. 4-32. ORELLA UNZUÉ, J. L.: *Régimen municipal en Guipúzcoa en el siglo XV*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1982, pp. 79-89.

88 ECHEGARAY, C.: *Compendio de las instituciones forales de Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián, 1924.

89 TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Op. cit.*, p. 20; GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 12, 18; TRUCHUELO GARCÍA, S.: "La fijación de la Audiencia del Corregimiento de Gipuzkoa en el entramado corporativo provincial (siglos XVI y XVII)", en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P.: *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*. Tomo I. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Universidad de Alicante y AEHM, 1997, pp. 353-363.

90 Un interesante estudio pormenorizado de la lucha de las localidades por fijar la residencia del corregidor durante los siglos XVI y XVII en ellas lo podemos encontrar en: TRUCHUELO GARCÍA, S.: "La fijación de la Audiencia del Corregimiento de Gipuzkoa en el entramado corporativo



La villa tolosarra y Azpeitia eran los dos emplazamientos en donde el clero del Arciprestazgo Mayor solía reunirse:

“El clero del Arciprestazgo mayor debe celebrar dos congregaciones cada año con asistencia de los procuradores nombrados por los corriedos. Una de ellas debe verificarse algunos pocos días después de la Pascua de Resurrección en la villa de Tolosa; la otra a principios de Agosto en la de Azpeitia, todo mientras fuere la voluntad del mismo clero, o no disponga otra cosa”⁹¹.

Las aspiraciones de Tolosa llevaron a pedir al monarca castellano la creación de un obispado con sede en Tolosa. Se vio el momento oportuno para ello tras la ascensión del obispo navarro Antonio Zapata al arzobispado de Burgos, en 1600. Pese a no haber conseguido su propuesta, la Provincia volvió a insistir en 1616 y 1625. El clero del Arciprestazgo Mayor apeló en las juntas celebradas en Getaria para que se estableciera en el arciprestazgo un seminario, apostando por situarlo bien en San Sebastián o bien en Tolosa⁹².

Hay que resaltar también, muy importantes para el arte, los recursos forestales con los que contaba Tolosa, que consistían una de sus principales fuentes de riqueza. La demanda de carbón vegetal para la industria del hierro y de madera para las nuevas edificaciones del municipio, para el mobiliario de uso cotidiano y de carácter religioso (retablos, cajonerías, bancos para iglesias, etc) y para la construcción naval hicieron de sus bosques una opción económica importante⁹³. Tolosa, durante las centurias posteriores a su fundación, se había ido convirtiendo en una villa de amplia jurisdicción. Dotada de buenas comunicaciones y situada en un lugar céntrico de la provincia y del Arciprestazgo Mayor, era poseedora de numerosos bosques de robles que abastecían las necesidades de madera, especialmente importantes para nuestros artistas para la realización de tallas y mazonerías de los retablos. Esta consolidación como centro mercantil y nudo de comunicaciones fue determinante para la producción artística de la villa de Tolosa. Todo ello, junto a las razones anteriormente expuestas, hicieron de Tolosa el lugar ideal para nuestros artistas donde establecer el taller y consolidarse como escultores, entalladores o pintores.

En la villa de Tolosa a finales del XVI se reunía un gran número de artistas, algunos nacidos allí, otros avecindados o “moradores” y otros con residencia temporal, condicionados a la terminación de una obra contratada en la villa, convivían en esta localidad. Esta multitud de artistas de todas las especialidades conforman un panorama artístico rico y variado. Los más afortunados eran maestros, poseedores de un taller que conseguían abrir tras contraer matrimonio gracias a la dote aportada por su esposa. Contaban con la ayuda de oficiales, profesionales cualificados que trabajaban para el maestro, así como de aprendices a su cargo, a los que debían enseñar el oficio durante una serie de años hasta dominar la técnica y ser capaces de aprobar el examen del rango medio, es decir, el de la oficialía.

provincial (siglos XVI y XVII)” en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P.: *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*. Tomo I. Alicante, 1997, pp. 353-363.

91 GOROSÁBEL, P.: *Noticias...*, p. 158.

92 GOROSÁBEL, P.: *Op. cit.*, pp. 145-146, 180-181.

93 ARAGÓN RUANO, A.: *El bosque guipuzcoano en la Edad Moderna: aprovechamiento, ordenamiento legal y conflictividad*. Donostia-San Sebastián, Sociedad de Ciencias Aranzadi, 2001. URIARTE AYO, R.: “Economías campesinas y explotación forestal en el País Vasco durante el Antiguo Régimen”, en *Zainak*, n.º 17, 1998, pp. 101-110.



CUADRO 2. **Artistas en Tolosa a finales del siglo XVI**

NOMBRE	PROFESIÓN	OBRAS MÁS IMPORTANTES
Martín de Aguirre	Cantero	Tolosa, Belauntza, Ibarra, Lizartza
Andrés de Albisu	Cantero	
Francisco de Ayerza	Cantero	
Domingo de Eceiza	Cantero	El Escorial, Legorreta, Toledo
Juan López de Eceiza y Urrutume	Cantero	Albiztur, Urkizu
Román de Eizaguirre	Cantero	Ikaztegieta, Tolosa, Zarautz
Francisco de Landa	Cantero	Hernialde, Cañatazor, Zarautz, Alegia, Ikaztegieta, Tolosa, Leaburu
Miguel de Landa	Cantero	Cañatazor, Hernialde, Alegia, Ikaztegieta, Leaburu, Zizurkil
Pedro de Landa	Cantero	
Pedro de Mendiola	Cantero	Zarautz, Laurgain, Tolosa, Zestoa
Manuel de Recalde	Cantero	Tolosa, Leaburu
Juan de Ayerdi	Ensamblador	Ibarra, Gaintza, Hernialde, Urnieta, Gaztelu
Bartolomé de Luzuriaga	Ensamblador	Tolosa
Juan de Basayaz	Ensamblador	Alegia, Altzo-Muino, Altzo-Azpi, Belauntza, Tolosa, Gaztelu, Hernialde, Oresa, Tolosa, Urnieta, Urkizu
Juan de Echeverría	Ensamblador	Altzo-Muino
Pedro de Goicoechea	Ensamblador	Altzo-Azpi, Amasa, Ataun, Beasain, Beizama, Eldua, Ibarra, Irura, Itsasondo, Legorreta, Ordizia, Tolosa
Jerónimo de Larrea	Escultor	Albiztur, Altzo-Muño, Altzaga, Andoain, Antzuola, Azpeitia, Beasain, Goizueta, Hondarribia, Irura, Lizartza, Oiartzun, Oriamendi, Pasai Donibane, San Sebastián, Soraluze-Placencia de las Armas, Zaldibia
Martín de Larrea	Escultor	Albiztur, Hernialde, San Sebastián
Luis de Espinosa	Pintor-dorador	Tolosa, Getaria
Mateo de Gárate	Platero	Elduain, Ikaztegieta, Ibarra
Francisco de Iturbide	Platero	Tolosa
Juan de Noguez	Platero	Orendain
Juan Domínguez	Platero	

Estos artistas afincados en Tolosa realizaron un gran número de obras para su mercado natural, que como es lógico se encontraba en los pueblos más cercanos, pertenecientes a los corriedos del Arciprestazgo Mayor. La vida artística de Tolosa fue muy productiva a finales del XVI al amparo de su importancia política, administrativa, económica y religiosa. Por ello en los años finales del siglo XVI y principios del XVII encontramos en Tolosa diversos oficios: canteros⁹⁴, escultores, entalladores, pintores-doradores o plateros⁹⁵. Veamos a algunos de ellos y especialmente las obras que realizaron para la propia villa.

Francisco de Landa, natural de Bidania, trazó numerosas iglesias y conventos, y no solo edificó dentro de los límites del obispado navarro, sino que el trabajo le llevó hasta la diócesis de Cuenca, donde encontramos obras suyas. En los pueblos cercanos a Tolosa lo vemos en Hernialde, Zarautz, Alegia, Ikaztegieta y Leaburu. Para Tolosa dio las trazas de la iglesia parroquial y levantó las columnas, pilares y casi la totalidad de las bóvedas, así como el coro. Hizo también obras civiles y para particulares: reparó puertas y torres, las murallas de la villa de Tolosa y trabajó en el Palacio de los Idiáquez. Tuvo dos hijos, Miguel y Pedro, que trabajaron junto a él en las obras que contrataba su padre. Miguel, además de trabajar con su padre, también se dedicó a examinar y tasar obras de cantería. Su hermano Pedro, pese a que murió joven, llegó a ser veedor de obras de cantería del obispado de Sigüenza y fue maestro mayor de su catedral.

Otros fueron importantes canteros que trabajaron en las obras más importantes del momento. Un ejemplo de ello es Domingo de Eceiza, quien participó en las obras construcción de El Escorial y en otras edificaciones de Toledo. Contamos con obras suyas también en Gipuzkoa: trabajó en la parroquia de Legorreta y en 1586 lo vemos en la subasta de obras de Santa María de Tolosa, iglesia que no le es adjudicada finalmente. Falleció lejos de su tierra, en Alcaraz (Albacete).

Martín de Aguirre, nacido en Lizartza, marchó de joven a trabajar a Navarra. A su vuelta a Gipuzkoa examinó en Tolosa en 1559 la obra de Santa María, en la que había intervenido Francisco de Ayerza como oficial al mando de Pedro de Echaburu en Tolosa. En 1561, Martín de Aguirre contrató la fábrica de esta parroquia, levantando la cabecera y las tres bóvedas. Trabajó también en Belauntza, Ibarra y Lizartza, muriendo en 1599. Casado dos veces, tuvo dos hijas. Una de ellas, Catalina de Aguirre y Zaldibia contrajo matrimonio con Nicolás de Ibarrolaburu, cantero que continuó con las obras de su suegro en Navarra. Como veremos más adelante, estos matrimonios de conveniencia que buscaban la continuidad del taller eran muy habituales en la época.

94 Para los canteros y escultores guipuzcoanos del Renacimiento, contamos también con la importante obra de Arrázola, que constituyó su tesis doctoral, publicada por la Diputación Foral de Gipuzkoa en dos tomos, uno para arquitectura y otro para escultura: ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Arquitectura*. Vol. I. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, así como el libro del profesor Barrio Loza, quien en colaboración con Moya Valgañón publicó: BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico*. Bilbao, Kobre, 1981.

95 Es de gran interés el capítulo "Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, Escultura, pintura, etc.) en Tolosa", de Sebastián Insausti, quien hace un recorrido a lo largo de los artistas que ha tenido la villa desde su fundación hasta la actualidad, en *Libro homenaje a Tolosa. VII centenario (1256-1956)*. Tolosa, Ayuntamiento, 1956, pp. 145-166.



Otros arquitectos coetáneos fueron Andrés de Albisu, Juan López de Eceiza y Urrutume (Albiztur, Urkizu) o Román de Eizaguirre, quien continuará las obras de la parroquia tolosarra. Otro cantero de Errezil fue Pedro de Mendiola, quien se encargó de construir sobre la sacristía de Tolosa el cuarto del Archivo Provincial así como de la iglesia de la orden franciscana de la villa hasta la llegada de fray Miguel de Aramburu y Zerain. Manuel de Recalde, natural de Ibarra, contrató en Tolosa el colegio de San José para el citado convento y realizó la portada y paredes laterales de la casa franciscana, encargándose también del nuevo convento de Santa Clara.

Los escultores, entalladores y ensambladores se dedicaban a hacer retablos, tallas, cajonerías, púlpitos, escudos y obras menores como puertas, ventanas o bancos. Solían trabajar en colaboración (escultor-entallador), ya que los gremios controlaban con celo que nadie hiciera trabajos que no fueran de su competencia. Pedro de Goicoechea, Jerónimo de Larrea y su hijo Martín, Juan de Ayerdi, Juan de Basayaz, Bartolomé de Luzuriaga y Juan de Echeverría, ensambladores y escultores que vivieron y desarrollaron su obra en los años finales del siglo XVI y comienzos del XVII, fueron los que expandieron el romanismo en el valle del río Oria. Algunos murieron antes de la llegada del barroco, por lo que toda su vida se mantuvieron fieles a la estética miguelangelesca. A estos artistas les dedicamos el apartado de "Los retablistas de Tolosa" donde estudiaremos sus vidas y su obra.



3. LOS MAESTROS DE LA TALLA. ASPECTOS SOCIO-PROFESIONALES

Este capítulo pretende abarcar el marco social y laboral en el que se desenvolvían nuestros artistas. Por ello, se estudiará en primer lugar la cofradía de San José de San Sebastián, que agrupaba no solo a los oficios relacionados con la madera, sino a diversos profesionales. Después nos centraremos en la documentación generada por la contratación de una obra y, finalmente, en la formación de los artistas y en la jerarquizada escala laboral compuesta por aprendices, oficiales y maestros. Las relaciones familiares y la habitual endogamia profesional serán el resto de puntos que trataremos en este apartado.

3.1. La cofradía de San José y los oficios del retablo

De los diferentes tipos de cofradías existentes en las postrimerías del siglo XVI en Gipuzkoa nos interesan las cofradías gremiales, unas agrupaciones de origen medieval con carácter de asociación laboral que combinaban la piedad cristiana y la defensa de los intereses profesionales, creando una conciencia de unidad entre los trabajadores de una misma profesión⁹⁶. Sin embargo, hay que señalar la ausencia de un gremio específico que agrupe por separado a cada uno de los profesionales que intervienen en la elaboración del retablo. Nuestros artistas contaban con la posibilidad de ser cofrades San José, una asociación de tipo profesional que agrupaba diferentes oficios relacionadas con el trabajo de la madera. No es casualidad que el santo patrón de los trabajadores de la madera sea San José, ya que en la tradición literaria cristiana, San José era de profesión carpintero. Su figura, poco destacada en el Nuevo Testamento, fue vigorizada por textos apócrifos como la "Historia de José, el carpintero", y durante los siglos XVII y XVIII la devoción josefina fue creciendo positivamente. Volviendo a las cofradías, estas hermandades, propias del Antiguo Régimen, mezclaban en su seno de forma indisoluble el factor familiar, la amistad, el compañerismo, la profesión, la devoción, la religiosidad, la piedad, el socorro hacia los iguales y la hermandad. La cofradía josefina, como otras, se regía por reglamentos, ordenanzas y decretos, y su vida quedaba registrada documentalmente. Algunas cofradías son además mecenas y promotoras artísticas, ya que construyen su propio retablo para el culto y se encargan de su ornamentación⁹⁷.

A través de la cofradía se relacionan los ámbitos profesional y familiar, extendiendo sus beneficios a todos los demás miembros de la casa y del obrador, ya que los artistas no eran cofrades a título individual, sino en calidad de maestro de taller, por lo que conseguían otorgar la protección tutelar de la cofradía tanto a la familia más directa, mujer e hijos, a través del cabeza de familia, como a los oficiales y aprendices. Por ello sus miembros tenían que acudir a los sepelios de cualquiera de la cofradía y asistir a las viudas y a los hijos

96 CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico artístico*. Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1995, p. 17.

97 Un acercamiento al mundo gremial de Gipuzkoa podemos encontrarlo en: GARMENDIA LARRAÑAGA, J.: *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979. MATEO PÉREZ, A.: "El marco socio-profesional. La cofradía de San José", en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/Retablos. Euskadi I*. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001, pp. 93-115.



huérfanos para que pudieran sustentarse a pesar de la falta del cabeza de familia. Podemos afirmar que estas comunidades garantizaban el bienestar material y espiritual de los cofrades, proporcionándoles ayuda en momentos de gran necesidad, tales como muerte, ruina o enfermedad. Pero la cofradía no solo tiene competencia en estos ámbitos, sino que de igual manera actúa a modo de justicia en el ámbito municipal, dentro claro está de la autoridad civil y eclesiástica que le corresponde por su jurisdicción. Es esta capacidad legislativa la que le permitirá redactar las leyes y ordenanzas que van a constituir la base de su funcionamiento, pudiendo juzgar y sancionar todo aquello contrario a los estatutos.

Las cofradías de San José, que nacieron a finales del siglo XVI tanto en las tres provincias vascas como en Navarra, donde contaba con una antigüedad mayor, aglutinaban a entalladores, escultores, arquitectos, pintores y doradores. En Vitoria y Bilbao nacieron hacia 1581 y 1604 respectivamente, en plena época romanista. Son cofradías de tipo profesional, en las que lo más importante es la pertenencia a un oficio concreto. La cofradía donostiarra josefina fue aprobada el 1 de septiembre de 1588 por el obispo de la diócesis de Pamplona Bernardo de Rojas y Sandoval, y fue fundada por siete maestros carpinteros y entalladores. Sin embargo, su crecimiento fue muy rápido, y doce años más tarde ya eran unos treinta cofrades⁹⁸.

En 1588 comenzaba la documentación escrita de la cofradía donostiarra de San José, dedicando las primeras páginas a incluir los diez capítulos de las constituciones. Aunque la hermandad guipuzcoana de carpinteros está por estudiar, hay que destacar el proceso hallado por Pedro Echeverría Goñi en el Archivo Diocesano de Pamplona⁹⁹, dado a conocer en el trascurso de una charla sobre policromía barroca impartido en 1999. Sin embargo, aunque solo se conserva parte de la documentación de esta asociación guipuzcoana, las ordenanzas de otras cofradías de carpinteros del Estado, algunas de ellas muy estudiadas, muestran gran similitud, por lo que las conclusiones extraídas para aquellas podemos aplicarlas a nuestro contexto. Gracias al pleito al que aludíamos unas líneas más arriba podemos rescatar algunos datos de los comienzos de la hermandad guipuzcoana, tales como la cuota de ingreso, que quedó establecida en cuatro reales y medio y los primeros mayordomos, que fueron el escultor Juan de Iriarte, coautor del retablo mayor de San Vicente de San Sebastián junto a Ambrosio de Bengoechea, y Juan Zozaya. Unos años más tarde, en 1600, tras solicitar licencia al regimiento de la ciudad, a quien correspondía el patronato de la parroquia de San Vicente, la cofradía levantó a sus expensas un retablo dedicado a San José, su santo patrón, junto a la sacristía de dicha iglesia.

El gremio donostiarra de San José reunía a un variopinto elenco de profesiones, todos relacionados o asociados con el trabajo de la madera: carpinteros, ensambladores, entalladores, arquitectos y escultores, y otros menos artísticos como toneleros¹⁰⁰, cuberos, poleros, maestros de navío, constructores de barcos y remeros. Además, bajo su amparo se cobijaban otros oficios artísticos relacionados con el acabado final de las obras, los pintores doradores, entre los que destaca Lorenzo de Brevilla, perteneciente a una importante familia de artistas del pincel. Los canteros no se incorporarán hasta el pleno siglo XVIII, en torno a 1713. Finalmente, la compañía acabó por admitir a cualquier persona sin importar su oficio, siempre que contaran con el consentimiento de mayordomos y cofrades.

98 MATEO PÉREZ, A: *Op. cit.*, p. 101.

99 ADP, Secr. Vilanueva, caj. 1191, n.º 22, 1698, en MATEO PÉREZ, A: *Op. cit.*, p. 101.

100 Con la incorporación de los toneleros, la cofradía pasó a titularse de San José y San Andrés.



Precisamente, la pertenencia a la cofradía de San José va a ser el único nexo de unión entre estos artifices diversos. La convivencia generada al calor de este tipo de comunidades explica las fianzas, compañías y colaboraciones en las que participan uno o varios maestros de forma repetitiva, así como el fenómeno de la endogamia profesional. En el seno de estas hermandades se fraguan las relaciones de parentesco, amistad y las derivadas de la profesión, propiciadas por un número pequeño de socios que permite el conocimiento y la relación cercana entre todos, gracias a las reuniones periódicas y la asistencia obligatoria de todos los cofrades a los actos organizados por la hermandad. Además, la pertenencia al gremio permitía a los maestros denunciar a quienes trabajaran fuera de él sin licencia, por lo que se protegía a los maestros examinados y con permiso para abrir taller de la competencia de otros artistas “sin papeles”.

Los retablos dejan a su paso numerosos documentos, que van desde la licencia de obra hasta las cartas de pago. Toda esta documentación generada es muy interesante, ya que nos aporta datos como los artistas contratantes, las materias primas empleadas y su calidad, la iconografía a desarrollar, los plazos de ejecución y cuestiones de tipo económico, como el presupuesto y cuestiones acerca del pago. El primer paso del proceso consistía en pedir licencia al obispado para cualquier nueva obra de cierto coste económico, tal y como indicaban las *Constituciones Sinodales*: “no den licencia para hazer obras algunas en las yglesias de sus partidos, cuyo gasto exceda de veynte ducados, sin nuestra expresa licencia”¹⁰¹. Este requerimiento se debía a la necesidad de cerciorarse de que las cuentas de la parroquia no estuvieran endeudadas, para que posteriormente se pudiera hacer frente a los pagos al artista sin problemas, ya que a veces el entusiasmo por tener obras nuevas y más grandiosas que las de los pueblos vecinos hacía olvidar la falta de recursos, “a cuya causa muchas yglesias han andado, y andan muy alcançadas, y empeñadas”¹⁰². Otras veces era el veedor quien indicaba que se debían hacer ciertas obras de mejora en la iglesia, por encontrarse las existentes en mal estado.

El siguiente paso consistía en elegir al artista. El retablo solía rematarse “a candela”, al mejor postor, en una subasta a la baja en la que las ofertas se hacían de modo descendente mientras durara la mecha de una vela. Una vez elegida la mejor oferta, el retablista y los patronos de la iglesia firmaban un contrato ante notario, donde se incluía la traza, se especificaba el material, insistiendo en que la madera fuera seca y cortada en “buena luna”, los plazos que debía cumplir el artista para acabar la obra y la manera de pagarle o cuestiones relativas a la iconografía. Una vez acabado el retablo, llegaba el momento de tasar la obra. Para ello se daban cita dos maestros, uno por parte de los patronos y otro por parte del artista. Estos eran los encargados de evaluar si la obra había cumplido con las condiciones que exigía el contrato, así como de otras cuestiones relativas a la técnica, los elementos decorativos empleados o la calidad y el buen estado de la madera, para finalmente fijar un precio de satisficiera tanto al cliente como al artista. Los pagos se justificaban mediante cartas de pago que nos aseguran, gracias a la documentación, la realización de obras que ya han desaparecido, y todo pago finalizaba con el finiquito, aunque muchas veces las obras no acababan de pagarse en vida del artista y eran sus descendientes quienes se encargaban de cobrar lo adeudado.

101 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Op. cit.* Libro III, *De censibus*, ff. 104v-105.

102 *Ibid.*, Libro III, *De Ecclesiis aedificandis*, f. 122.



La construcción de un retablo era una tarea compleja en la que participaban diversos profesionales. Desde los arquitectos, los primeros que daban forma a la obra sobre un papel, a ensambladores, entalladores, fusteros, carpinteros, escultores, y finalmente, pintores-doradores, que con su paleta aportaban vida a relieves y tallas y daban por finalizada la obra. Cada profesión tenía sus competencias bien delimitadas. Veamos a continuación a qué se dedicaba cada especialista de la madera:

Los arquitectos eran los primeros que debían intervenir, en una labor más intelectual que material, ya que eran los encargados del diseño de los retablos, mediante la ejecución de una traza, previa a toda obra y necesaria para su aprobación por el obispado. Lejos de las reivindicaciones de los artistas italianos, que destacaban el trabajo intelectual y despreciaban el carácter manual, nuestros arquitectos además de nociones de dibujo debían “saber así bien de exambador y fustero”¹⁰³. A veces eran los escultores quienes dibujaban la traza: en el caso del taller de Tolosa, Juan de Goicoechea, escultor y ensamblador, es quien firma la traza del retablo de Irura y el genial Juan de Anchieta es llamado por la provincia de Gipuzkoa para que realizara unas trazas para el futuro archivo de Tolosa.

El ensamblador se encargaba de la unión de las piezas del retablo, ajustándolas perfectamente. Tal y como declara el escultor navarro Juan de Ayuca, el ensamblador “es el que hace el fundamento del retablo, porque hace la distribución de la madera y da la altura y medida del ser que a de tener un retablo”. El entallador, por otra parte, hace y adorna con su talla “sientos, frisos y capiteles y otras cosas nezesarias como nyños y serafines y hojas que llevan los retablos”, por lo que a él le corresponde la obra esculpida de carácter decorativo. Una vez hecha la estructura, el escultor “va ynchiendo las cajas que a echo el exambador, con figuras e historias”¹⁰⁴. Los relieves solían ocupar el banco y las entrecalles, mientras que la calle central se completaba con tallas de bulto. En la documentación se sigue denominando a algunos de nuestros escultores “ymagineros”, término utilizado en el segundo tercio del siglo XVI, en desuso para la época de la que nos ocupamos, aunque se sigue utilizando en casos puntuales. Finalmente los pintores-doradores se encargaban de policromar el retablo, disimulando las posibles faltas de la talla y potenciando mediante el color el mensaje iconográfico del retablo para que fuera fácilmente visible y distinguible para el pueblo.

Aunque los oficios tenían en teoría bien delimitado su ámbito de actuación, en la práctica algunos artistas interferían en campos que no eran de su competencia, por lo que otros especialistas llegaban a pleitear contra ellos. Otros retablistas tenían dos o tres títulos de la cadena profesional: eran ensambladores y escultores o ensambladores y entalladores. Como rezaba el séptimo punto de las ordenanzas del gremio de la madera de la capital navarra, era frecuente en el Antiguo Régimen la existencia de examinados en dos o tres especialidades, teniendo que estar examinados de todos aquellos oficios en los que se quisiera trabajar. Y, por supuesto, no se podía dar trabajo en el obrador a oficiales no examinados y aprobados.

103 PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, p. 34.

104 *Ibid.* (Citas del escultor Juan de Ayuca).



3.2. Jerarquía laboral, clanes y endogamia

El camino para llegar a ser maestro no era fácil, iniciándose invariablemente con un periodo de aprendizaje, que solía ser de unos cinco o seis años, en los que debía permanecer en el taller de un maestro. Después, con estatus de oficial, podía permanecer con el artista con el que había aprendido o bien trabajar bajo las órdenes de otro maestro, hasta que, una vez aprobado el examen de maestría y tras haber contraído matrimonio, recibía permiso para poder abrir tienda y contratar oficiales a su servicio.

Comenzando por el estrato inferior, el del aprendizaje, este tenía una duración variable en torno a cinco años. Es de gran importancia, por ser el único contrato de aprendizaje hallado hasta el momento referido a los artistas de nuestro taller, la escritura que firmaron Juan de Basayaz y uno de sus aprendices, aunque no ha sido valorado correctamente debido a un error de transcripción que lo situaba en el siglo XVIII. En esta escritura, fechada en 1628¹⁰⁵, el ensamblador Juan de Basayaz se compromete a enseñarle los secretos de su oficio a Juan de Olaondo durante un periodo de cinco años, incluyendo las habituales obligaciones y compromisos por ambas partes. Acompaña a Juan su tío, Martín de Olaondo, vecino de Elduain, quien aclara que el aprendiz tenía dieciséis años y que llevaba con este maestro “cuatro o cinco meses para efecto de enseñarle el dicho oficio de ensamblador”.

Aprendiz de Juan de Basayaz, Juan Olaondo Azcue fue el segundo de tres hermanos y nació en 1612 en Gaztelu¹⁰⁶. Cuando contaba con un año, su madre, María, murió en el parto de su siguiente hermano, por lo que quedó huérfano de madre¹⁰⁷, y poco más tarde también murió su padre, Pedro Olaondo. Fue su tío, Martín Olaondo, vecino de Elduain, quien se hizo cargo de su hermana Mariana¹⁰⁸ y de él. Por ello lleva a Juan a Tolosa, donde firma como tutor del único contrato de aprendizaje hallado hasta el momento referido a los artistas de nuestro taller. En esta escritura, fechada en 1628¹⁰⁹, el ensamblador Juan de Basayaz se compromete a enseñarle los secretos de su oficio a Juan de Olaondo durante un periodo de cinco años, incluyendo las habituales obligaciones y compromisos por ambas partes. El aprendiz era un adolescente de dieciséis años, que llevaba ya con este maestro “cuatro o cinco meses para efecto de enseñarle el dicho oficio de ensamblador”. La opción de meter a los menores en el taller de algún maestro aseguraba el futuro laboral de los jóvenes, sin tener que hacer ningún desembolso extra de dinero por parte del padre o tutor.

Otros casos en los que conocemos la relación entre maestros y aprendices de este taller son Juan de Ayerdi, que aprendió el oficio de ensamblador con Bartolomé de Luzuriaga, y el pintor dorador Diego de Arteaga, que se formó con el guipuzcoano Pedro Ochoa de Arín¹¹⁰.

105 GARMENDIA LARRAÑAGA, J.: *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p. 174. Error de transcripción, no es 1728, sino 1628.

106 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, en adelante DEAH, Gaztelu, Ntra. Sra. Asunción, 1.º Bautismos, f. 8v. 1612/02/26.

107 DEAH, Gaztelu, Ntra. Sra. Asunción, 1.º Defunciones, s/f. 1613/12/06.

108 DEAH, Lizartza, Sta. Catalina, 1.º Bautismos, f. 33v. 1604/02/29.

109 GARMENDIA LARRAÑAGA, J.: *Ibid.* CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *Op. cit.*, pp. 68-69.

110 HERNÁNDEZ DETTOMA, M. V.: “El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateros, bordadores”, en *Príncipe de Viana*, año 50, n.º 188, 1989, p. 500.



Las escrituras de aprendizaje tienen una estructura más o menos fija: comienzan con la fecha y la población donde se firma. A continuación aparece el nombre del aprendiz, acompañado por su procedencia o vecindad y, en ocasiones, de su edad. Tras ello, al ser menor de edad, se menciona al padre, madre o curador, que solía ser un pariente. La edad del aprendiz solía rondar entre los dieciséis y los dieciocho años, esto es, solían ser menores de edad a veces huérfanos. Esta relación de aprendizaje beneficiaba a ambas partes, pues si por un lado era un modo de proporcionar mano de obra barata a los talleres, aunque menos cualificada que la de los oficiales, por otro el padre se aseguraba el futuro laboral de su hijo, sin tener que hacer ningún desembolso extra de dinero. A veces en un mismo taller había varios aprendices a la vez, lo que disminuirá la intervención directa del maestro en la obra, permitiendo contratar un mayor número de ellas.

Otro aspecto a tener en cuenta es el período de prueba, ya que como en el caso de Juan de Olaondo, el aprendizaje comenzaba meses o años antes de firmar ningún contrato. Una vez pasados estos meses, el contrato de aprendizaje se hacía imprescindible para fijar por escrito los compromisos que adquirirían aprendiz y maestro. El aprendiz debía residir en casa del amo y no ausentarse, mientras que el maestro debía enseñar el oficio sin ocultar cosa alguna, ya que era frecuente que estos no mostraran algunos detalles técnicos, que eran guardados con especial secreto y que solo transmitían a sus hijos o a sus ayudantes predilectos. Por ello se incide en que, además de que “el dicho maestro le haya de sustentar y darle cama y limpieza de la ropa y zapatos necesarios” haya de “enseñarle el dicho oficio lo mejor que pudiese”.

Había un gran control en las ausencias físicas del aprendiz así como en sus bajas, debiendo recuperar el tiempo de convalecencia mediante días extra: “Item el dicho Joanes de Olaondo le haya de servir bien y sin hacer ausencia, pena de que si lo hiciera le haya de traer el dicho Martín de Olaondo a su costa, y si no lo trajera que el dicho maese Joan pueda tomar en su lugar un oficial a costa suya o en defecto le hayan de pagar lo que dos oficiales puestos por ambas partes dijeren. Item asimismo si por causa de ventura cayere malo durante los dichos cinco años, que por un día que estuviere enfermo le haya de servir dos”. La última obligación del maestro en este caso se refiere a la finalización del aprendizaje, con el compromiso de regalar algunas herramientas y “doscientos reales para un vestido”, el correspondiente al oficio de carpintero¹¹¹. Según las ordenanzas, no se podía dar herramientas a un mozo no examinado para que trabajara por su cuenta, pudiéndolas utilizar solo en el caso de que el maestro estuviera supervisando su labor. A veces, la confianza que los maestros depositaban en sus pupilos hacía que estos firmaran incluso en calidad de testigos del maestro en documentos oficiales, lo que permite reconstruir el entorno profesional del maestro.

Tras el aprendizaje llegaba el estatus de la oficialía, en el que el oficial era contratado por un maestro. Tras años de trabajo se podía intentar conseguir la maestría, que se conseguía al pasar una prueba de acceso que terminaba con la expedición del título de maestro. Para ello, los responsables del entorno gremial tenían que informarse acerca de la vida profesional y personal del futuro maestro, así como de sus orígenes familiares. Una vez recopilada la información, los veedores y el prior o sobreveedor, concedían o no la licencia que les daba derecho a presentarse al examen de maestría. Este contaba con una parte

111 Como se especifica en las nuevas ordenanzas de 1586 del gremio de carpinteros de Pamplona. NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*. Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948.



teórica y otra práctica. Si el resultado era satisfactorio, el nuevo maestro tendría potestad para abrir un taller, contratar obras de acuerdo a su profesión y contar con oficiales y aprendices a su cargo. Además, el nuevo grado suponía un mayor rango social, unido a un ascenso en la jerarquía gremial.

Es habitual en el ámbito del Antiguo Régimen el aprendizaje de la misma profesión desempeñada por los padres. Por ello, surgen dos fenómenos que contribuyen a perpetuar la especialización de las familias en ciertos trabajos, entre ellos, los de escultor, entallador, ensamblador o pintor. El primero de ellos es la formación de clanes o dinastías. El seguimiento se puede hacer a través de los hijos varones, que generación tras generación se forman en la técnica de su padre, trabajan con ellos, y a su muerte heredan el taller, las herramientas, los papeles y trazas y la clientela, asegurándose un porvenir. Cuando la inexistencia de hijos impedía formar a la prole en el oficio del padre, se decidía casar a alguna de las hijas del maestro con el aprendiz u oficial más aventajado. De esta manera, se aseguraba la subsistencia de la descendencia y la continuidad de su profesión.

Sin embargo, en la práctica, en el taller de Tolosa nos ha sido muy difícil hallar este tipo de relaciones entre nuestros artistas. Las dinastías de escultores o ensambladores no llegan a formarse, ya que pese a que los hijos de nuestros maestros aprenden la profesión de su padre, no nos consta que este fenómeno se siguiera dando a partir de la segunda generación. Martín, uno de los dos hijos de Jerónimo de Larrea se dedicó a la escultura a la muerte de su padre, finalizando los trabajos de este y contratando alguna obra nueva con Juan de Basayaz, pero no hay noticias de que su descendencia adoptara la gubia como profesión.

Donde mejor se ve esta relación familiar es en el caso de los pintores doradores que se encargan de policromar las obras producidas por el taller de Tolosa. Son dos clanes, los Ochoa de Arín y los Brevilla. Los Ochoa de Arín provenían de Ataun¹¹², pero por trabajo su residencia alternó entre diferentes localidades guipuzcoanas y navarras. Pedro Ochoa de Arín (h. 1570-1651), el patriarca, maestro de Diego de Arteaga¹¹³, confió a su hijo Miguel el taller a su muerte. Los Brevilla a su vez, originarios de Francia según parece, se asentaron en Mutriku y más tarde en Ondarroa¹¹⁴. Juan, el patriarca, tuvo dos hijos que siguieron la tradición familiar, llamados Lorenzo y Nicolás¹¹⁵. Juntos policromaron el imponente retablo de la parroquia de San Vicente¹¹⁶, en San Sebastián. Más tarde, Lorenzo¹¹⁷ trabajó, entre otros lugares, en Amasa en 1613 dorando el sagrario; Nicolás empleó sus pinceles en Hondarribia, estofando las tallas de Jerónimo de Larrea.

112 Las escasas noticias que poseemos referidas a los Ochoa de Arín, aún por estudiar, se encuentran en: ARÍN DORRONSORO, J. de: *Monografía del clero y religiosos de Ataun: con una breve historia de sus tres parroquias*. Vitoria, Montepío Diocesano, 1964. Sobre Juan Ochoa de Arín se puede consultar un reciente artículo: BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.; CALVO GARCÍA, L.: "El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa". En *Príncipe de Viana*, n.º 257, 2012. En prensa.

113 HERNÁNDEZ DETTOMA, M. V.: *Op. cit.*, p. 500. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", en *Ondare*, n.º 19, 2000, p. 461.

114 CASTAÑER LÓPEZ, X.: *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2003, p. 97.

115 DEAH, Mutriku, Ntra. Sra. Asunción. 1.º A Defunciones, f. 1r. 1593/06/08.

116 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 340-342.

117 Lorenzo se casó en San Sebastián con Simona Zubia y tuvo un hijo varón y tres hijas.



La endogamia profesional tampoco es fácilmente constatable en el seno de estas familias de artistas tolosarras, siendo el caso de Juan de Basayaz el único ejemplo que podemos documentar. Este artista tuvo tres hijos, fruto de su matrimonio con Magdalena Iriarte Legarra. Curiosamente, pese a tener dos varones (Francisco e Ignacio), a quienes podía haber instruido en el arte de la escultura, dio el taller en herencia a otro ensamblador, ajeno a la familia, concertando el matrimonio de su única hija, María, con Juan de Ayerdi, quien había aprendido la profesión con Bartolomé de Luzuriaga. Este matrimonio, que como era habitual en esta época y hasta hace bien poco sustituía el amor por la conveniencia, se basaba en la aportación por parte de la mujer del taller de su padre y por parte del marido de sus conocimientos y aptitudes técnicas, por lo que ambos cónyuges salían ganando con la unión. De este prolífico matrimonio nacieron hasta once hijos, respaldados por la seguridad económica que le proporcionaría a Juan de Ayerdi la posesión de un trabajo estable y los numerosos encargos a los que atendió.



4. LAS ARTES DEL RETABLO EN EL TALLER DE TOLOSA

En el siguiente capítulo abordamos diferentes cuestiones relacionadas con el estilo romanista. Primeramente trataremos el origen de este arte en este taller de Tolosa de la mano de Juan de Anchieta y otros artistas de la talla de Lope de Larrea. En un segundo punto trataremos el retablo prestando atención a las diferentes artes que lo conforman: desde la arquitectura, manierista, heredera de Miguel Ángel, hasta la escultura, ahondando en las fuentes gráficas e iconográficas; sin olvidar la policromía, el revestimiento pictórico con el que nuestras obras se daban por terminadas.

4.1. Juan de Anchieta y los orígenes del romanismo

En el siguiente apartado estudiaremos la influencia de Juan de Anchieta en el surgimiento, la consolidación y la evolución del nuevo estilo contrarreformista en el taller de Tolosa. Tanto el escultor azpeitiarra como su discípulo, Ambrosio de Bengoechea, y Lope de Larrea, la mejor gubia alavesa del momento, fueron los impulsores de este nuevo arte mediante los exámenes que realizaron de las obras de nuestros artistas tolosarras y las trazas, sagrarios y retablos en los que ellos mismos trabajaron en Tolosa y sus alrededores.

El romanismo no surge sin unos precedentes que preparan el camino hacia las nuevas formas. Poco a poco las mazonerías de los retablos guipuzcoanos se muestran cada vez más limpias de elementos fantásticos; los grutescos desaparecen y las conchas de los nichos se cambian por frontones clásicos. Pero no solo es cuestión de decoración; los apoyos del retablo también cambian y los balaustres se sustituyen por columnas clásicas de fuste estriado con el tercio inferior decorado. Los dos estilos, el viejo y el nuevo, conviven en las mismas fechas. En 1572, mientras Juan de Anchieta realizaba el primer retablo de escultura romanista de Gipuzkoa, el altar mayor de Asteasu¹¹⁸, en Errezil continuaba presente todavía el estilo anterior en el retablo lateral de San Pedro, donde las figuras, muy expresivas, se cubren con vestiduras de pequeños pliegues¹¹⁹.

La primera obra que podemos calificar de romanista en el taller de Tolosa se data en 1580. Esta fecha, relativamente tardía, se compensa con una larga vida en cuanto a la escultura se refiere, ya que la talla romanista siguió perviviendo en mazonerías barrocas hasta el primer cuarto del siglo XVII aproximadamente. Nuestra primera obra documentada es el altar de la capilla de Santiago en Ordizia, realizada por el ensamblador Pedro de Goicoechea. En este conjunto se aprecia la influencia determinante de las formas y modelos del manierismo italiano, como se observa en la estampa miguelangelesca que inspira el relieve de la Piedad.

El primer artista que introdujo estas nuevas formas en Gipuzkoa fue Juan de Anchieta, quien está muy presente en los inicios del romanismo en Tolosa a través de sus propias obras y

118 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, p. 152.

119 *Ibid.*, pp. 121-123.



a su labor como tasador. La formación vallisoletana que tuvo el escultor, de manos del "imaginario" Antonio Martínez de Medina de Rioseco¹²⁰, le permitió aprender el oficio y participar junto a su maestro en numerosas obras. En torno a 1557 conoció a Juan de Juni, como se prueba en el testamento de este, que lo consideraba "persona muy perita, hábil y suficiente y de los más peritos que ay en todo este reino de Castilla". Ese mismo año llega a Valladolid, procedente de una larga estancia en Roma, Gaspar Becerra¹²¹. Su llegada supuso la introducción en España del arte manierista italiano de estos momentos; un estilo innovador, mucho más monumental y heroico que las anhelantes tallas de Juan de Juni. Pronto contrató su gran obra, el retablo mayor de la Catedral de Astorga, para lo que elegiría a los mejores oficiales, entre otros a Juan de Anchieta. Una vez acabado el retablo, el escultor azpeitiarra, entre 1565 y 1569, estuvo trabajando en Briviesca, esta vez a las órdenes de Pedro López de Gámiz en el monumental retablo del monasterio de Santa Clara, cuya actuación se confirma en palabras de Juan de Salamanca, que indica que las tallas del retablo "pareszen ser de la mano del dicho Ancheta"¹²². A punto de cumplir los cuarenta, en torno a 1572¹²³, Juan de Anchieta, muy estimado en su profesión, regresa a Gipuzkoa para contraer matrimonio con Ana de Aguirre y formar un taller. Entre 1570 y 1575 compagina su trabajo en Aragón con otros encargos en Gipuzkoa: para Asteasu (1572) creó el primer conjunto romanista de la provincia y a este siguieron los de Zumaia y Azkoitia¹²⁴. En Álava, el proyecto fallido de San Miguel de Vitoria pudo haber sido un espectacular retablo de haberse completado, aunque finalmente solo se realizaron algunas tallas.

De la misma manera que la presencia de Juan de Anchieta en Tolosa propició la adopción de este nuevo estilo entre los escultores, este mismo proceso se dio en otros lugares. Aragón es un caso representativo: tras los grandes talleres escultóricos de Gil de Morlanes, Damián Forment o Gabriel Joli y la marcha de Arnao de Bruselas, hacia el último tercio del siglo XVI no había ningún maestro que trajera nuevos aires y que sirviera de referencia a otros artistas. Por ello, en 1570 se llamó a Juan de Anchieta¹²⁵, quien estuvo trabajando en estas tierras durante unos cinco años, prendiendo la llama del romanismo que, si bien no tuvo una pronta trascendencia artística, ayudó a la renovación de la escultura en la década posterior de la que son representantes, entre otros, Pedro Martínez de Calatayud y Juan Miguel Orliens¹²⁶. Juan de Anchieta es, por lo tanto, el padre de la escultura romanista, no solo en Aragón, sino también en el País Vasco, Navarra o la Rioja.

120 GARCÍA GAINZA, M.^a C.: *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, Gobierno de Navarra, 2008, p. 24. REDONDO CANTERA, M.^a J.: "El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta", en *Memoria in Artis*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 482-495.

121 Un conciso estudio acerca del origen y figuras más importantes del romanismo se puede consultar en: VÉLEZ CHAURRI, J. J.: *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid, Historia 16, 1992.

122 Los últimos hallazgos documentales en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid confirman la actuación del escultor azpeitiarra en el retablo de Briviesca. VASALLO TORANZO, L.: "Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca", en *Archivo Español de Arte*, T. 82, n.º 328, 2009, pp. 355-366.

123 *Ibid.*, p. 364.

124 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, pp. 147-179.

125 La primera obra que realizó fue para la Seo de la capital aragonesa; esta obra le valió de carta de presentación para una serie de actuaciones posteriores por la comarca. SAN VICENTE, A.: "La capilla de San Miguel del patronato Zaporta, en la Seo de Zaragoza", en *Archivo Español de Arte*, n.º 36, 1963, pp. 99-118.

126 MORTE GARCÍA, C.: "Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al renacimiento", en *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia, Grupo Español del IIC, 2006, pp. 15-17.



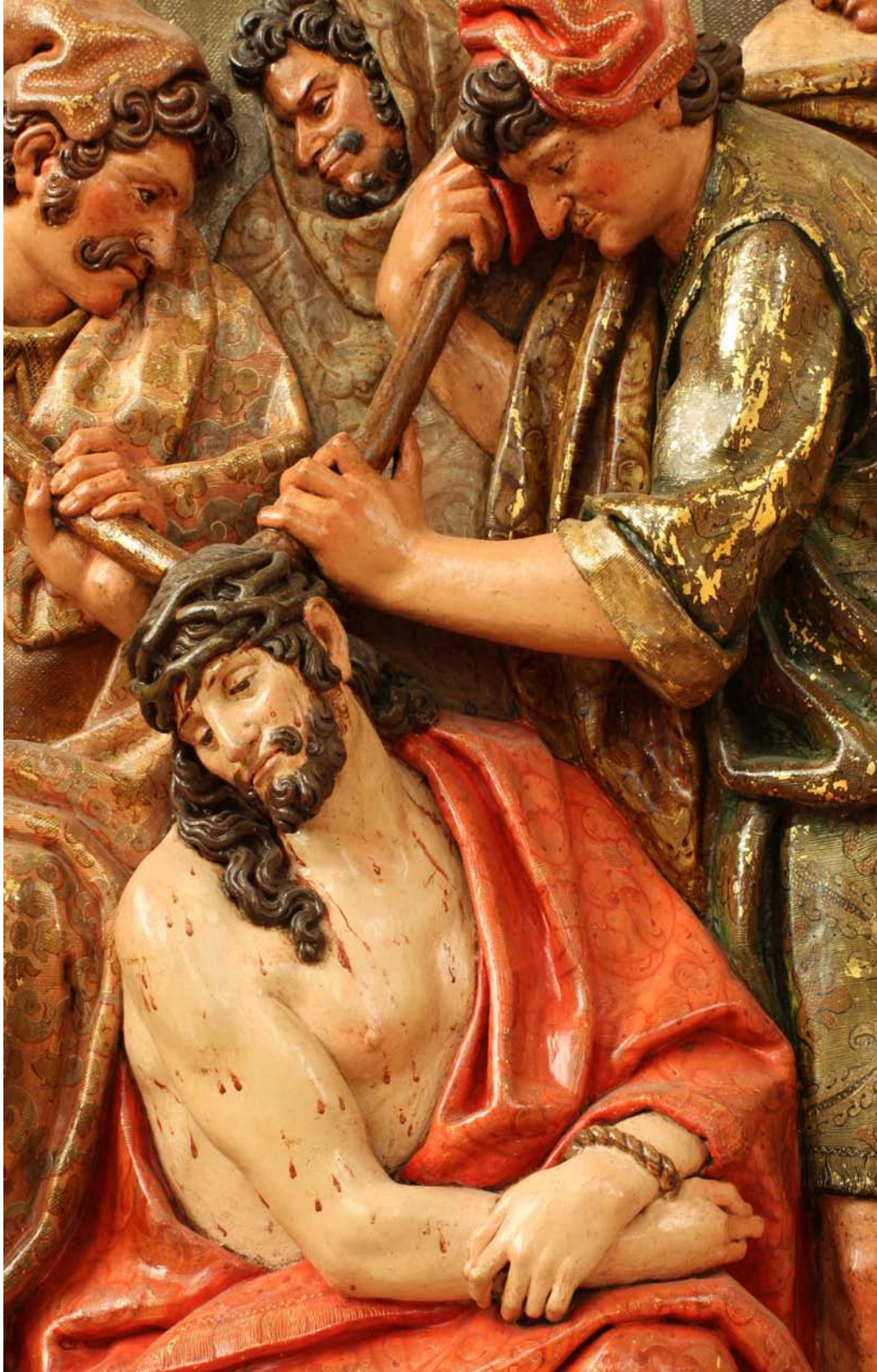


FIGURA 1. Detalle de la *Coronación de espinas*, procedente del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Vitoria), Juan de Anchieta y Diego Pérez de Cisneros. En depósito en el Museo Diocesano de Arte Sacro (Vitoria)

El matrimonio de Juan de Anchieta no supone el asentamiento definitivo del escultor en su tierra natal, sino que adopta una vida itinerante: reside durante varios meses al año en Pamplona, alternando con Azpeitia y otros pueblos guipuzcoanos, hasta que nueve años más tarde, en 1579, se asienta definitivamente en la capital del viejo reino. Pamplona le permitía estar al tanto de los nuevos trabajos, porque en la ciudad navarra era donde se encontraba la sede de la diócesis y en la que por lo tanto se adjudicaban algunas de las mejores empresas¹²⁷. Además, la situación céntrica de Pamplona respecto a otras regiones le permitía seguir contratando obra en otros lugares, así como ausentarse varios días para examinar los trabajos de otros escultores¹²⁸. Juan de Anchieta, en la década de los ochenta, hizo numerosos viajes a Gipuzkoa con el objeto de tasar las obras de artistas como Pedro de Goicoechea y Jerónimo de Larrea, con los que mantenía una buena relación. Es por ello que su presencia en Tolosa y sus alrededores como tasador es constante. El genial escultor guipuzcoano también dejó muestras materiales de su buen hacer en lugares muy cercanos a Tolosa, como en Asteasu, para donde hizo el retablo principal. Además dio las trazas para el archivo de las Juntas Generales, que finalmente esculpió Jerónimo de Larrea, y al final de su vida contrató la que iba a ser una gran obra, el retablo de la iglesia de Santa María de Tolosa. Hoy conservamos el sagrario, tasado por Jerónimo de Larrea, y aunque estaba proyectado que hiciera el retablo completo, finalmente no pudo ser debido a su fallecimiento en 1588, por lo que la obra no llegó a realizarse.

Las tasaciones son, por otro lado, intervenciones decisivas, y debemos valorarlas, ya que permitían el intercambio de impresiones artísticas con otros artistas así como la creación de lazos profesionales y de amistad entre los diferentes maestros, dándose a conocer en su entorno profesional más cercano. Como hemos indicado más arriba, Jerónimo de Larrea participó como tasador en el sagrario que hizo Juan de Anchieta para la parroquia tolosarra. Esto prueba la estima de la que gozó durante su vida, ya que el hecho de ser elegido para valorar las obras del gran escultor guipuzcoano no estaba al alcance de cualquiera. No es la única tasación importante que realizó, sino que también examinó el retablo que para los franciscanos de Tolosa hizo el que fuera discípulo de Juan de Anchieta, Ambrosio de Bengoechea, residente en San Sebastián, así como otras obras de artistas con los que habitualmente colaboraba, como Pedro de Goicoechea (Irura). Su hijo, Martín de Larrea también realizó numerosas tasaciones, entre otras las de Alegia, Oresa o Gaztelu.

Otro de los tasadores que habitualmente se documenta en el taller de Tolosa es Lope de Larrea y Ercilla¹²⁹, insigne escultor alavés que habitualmente evalúa la obra de Pedro de Goicoechea junto con Juan de Anchieta. Puede que esta relación tan estrecha se deba a que su hermano, Juan de Goicoechea, escultor y ensamblador, habría trabajado durante unos años en el taller del gran maestro de Salvatierra¹³⁰. A su vuelta a Tolosa, Juan trabajó con su

127 Sobre las obras romanistas en Navarra: GARCÍA GAINZA, M.^a C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. 2.^a ed., Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1982.

128 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño", en *Príncipe de Viana*, año 49, n.º 185, 1988, pp. 477- 534. El artículo contiene las actuaciones como escultor y tasador de Juan de Anchieta ordenadas cronológicamente, así como datos relevantes referidos a su vida personal.

129 ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, Diputación Doral de Alava, 1976, pp. 63-71.

130 Así lo indica su presencia como testigo en varios documentos y los identificativos de "criado" u oficial, que confirman su pertenencia al taller del escultor de Salvatierra. *Ibid.*, p. 73.

hermano Pedro como escultor y ensamblador. Lope de Larrea actuó como tasador en Altzo Azpi, Beizama o Irura, entre otros.

Sin embargo, en las obras del taller de Tolosa más cercanas a la costa participan en la tasación otros maestros diferentes, más relacionados con Navarra, tales como Bernabé de Imberto, Domingo de Bidarte (Hondarribia) o Juan de Iriarte (Oriamendi), de los talleres de Estella, Pamplona y San Sebastián respectivamente, lo que nos habla de las estrechas relaciones de esta zona con los artistas navarros del momento, pertenecientes en definitiva a una misma demarcación eclesiástica, el obispado de Pamplona.

4.2. El retablo manierista. Traza, estructura y decoración

En este punto estudiaremos los retablos manieristas miguelangelescos, la aparición del modelo vigolesco por la influencia del retablo de El Escorial y el tránsito, ya en el siglo XVII a unos conjuntos híbridos, mezcla de los dos precedentes. Nos detendremos en los elementos que lo articulan, en los esquemas empleados y en los motivos ornamentales.

En primer lugar vamos a abordar la arquitectura de los retablos, es decir, la mazonería manierista miguelangelesca, que alberga tallas y relieves romanistas, y que adopta la forma de una fachada o edificio de arquitectura, por lo que son llamados retablo fachada. La arquitectura que sirve de marco a los completos programas contrarreformistas recoge las soluciones que arquitectos y tratadistas italianos del momento propusieron en sus obras, y que en forma de tratados, estampas o dibujos se difundieron por Europa y América. Vitrubio, Alberti¹³¹, Serlio o los novedosos diseños de Miguel Ángel, Jacopo Sansovino y más tarde, Vignola y Palladio sirvieron para inspirar a los maestros guipuzcoanos a la hora de trazar sus obras.

El tratado del boloñés Sebastiano Serlio, para algunos el teórico más importante del Cinquecento por su influencia en la arquitectura española, buscaba crear un repertorio de modelos basados en la Antigüedad para formar un lenguaje arquitectónico moderno conseguido mediante la reinterpretación de los clásicos¹³². Su influencia en España fue muy importante por las traducciones al español de Francisco de Villalpando (Toledo, 1552, 1563 y 1573). De los nueve libros de Serlio solo se publicaron siete. Primero el Libro IV (que incluía un repertorio de puertas y ventanas, algo muy práctico para los arquitectos) y el III, que vieron la luz en Italia. Después, en París, el I y II. Tras el V, se publicó el *Extraordinario libro di architettura*, un conjunto de diseños que encontramos repetidamente como inspiración para la arquitectura de nuestros retablos, y a su muerte, el Libro VII. Para la publicación de la obra completa hubo que esperar hasta 1584, cuando Giovanni Domenico Scamozzi publicó los siete libros de Serlio, que fueron reeditados a lo largo del siglo XVII. Estos tratados fueron comunes en las bibliotecas de los mejores arquitectos del Renacimiento y comienzos del Barroco. Entre otros, consta que Juan Gómez de Mora lo poseía entre sus papeles. Serlio presentaba el modelo clásico, de hecho codificó los órdenes de la Antigüedad, pero permitió al arquitecto cierta libertad en cuanto a la mezcla de órdenes, por ejemplo. En sus libros recogió monumentos antiguos y contemporáneos, algunos copiados fielmente y otros reelaborados por él.

131 El tratado de Alberti fue traducido al español en la edición de 1582 de Francisco Lozano.

132 LOSADA VAREA, C.: *La arquitectura en el otoño del renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, pp. 60-61.



Pedro López de Gámiz, ejecutor de la magnífica empresa del retablo de Briviesca, con quien colaboró Juan de Anchieta, poseía la obra de Serlio, en concreto los libros III y IV de su tratado *De Architectura*, que sin duda consultó el escultor azpeitiarra a la vista de su obra. El retablo burgalés, junto con el de Astorga, obra de Gaspar Becerra, establecieron las pautas de un nuevo estilo en la arquitectura retablística, concibiendo los retablos como estructuras arquitrabadas con portadillas individualizadas, coronadas por frontones triangulares y curvos en los que los “chicotes” o “muchachos”, descansan recostados a la manera de las alegorías de las tumbas de los Médici.

Estos conjuntos se subdividen en cuerpos en sentido horizontal y calles y entrecalles en el vertical, creando una estructura articulada que se ajusta a los ábsides ochavados de nuestras iglesias. En las calles, más anchas, suelen ir situados los relieves narrativos. Las entrecalles se reservan para imágenes de bulto redondo, que también se disponen en la calle central. Sin embargo hay que destacar la preferencia por la talla devocional en vez de por el relieve narrativo en la mayoría de nuestros retablos, quizás por el tamaño de estos, sin entrecalles, por lo que para las calles laterales, a veces demasiado estrechas, se adapta mejor el bulto redondo que el relieve. Se completa la estructura con un banco horizontal que sustenta el retablo, ocupado por relieves apaisados que flanquean el sagrario. Las calles se separan mediante columnas, superponiendo los órdenes habituales en orden ascendente, reservando las pilastras para el ático, si bien en muchas ocasiones se producen algunas inversiones manieristas.



FIGURA 2. Último cuerpo del retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Zumaia), Juan de Anchieta

Los retablos de traza manierista responden a la tipología de retablo fachada y se convierten en muebles litúrgicos en los que prima la arquitectura sobre la escultura, adquiriendo un nuevo protagonismo la figura del ensamblador. La adaptación de estos modelos por los tracistas de los retablos del taller de Tolosa y de Gipuzkoa supuso algunos cambios, como la introducción del arco para crear nichos que debían cobijar a las tallas exentas así como la ruptura de las líneas arquitrabadas de Astorga o Briviesca con la adopción de la serliana, un arco entre dos dinteles, creando de esta forma una estructura de arco de triunfo en la que cobijar a la Asunción en su ascenso a los cielos, dotándola de mayor protagonismo. Esta solución, popularizada por Serlio y empleada en la traza de Irura, fue introducida en Gipuzkoa mediante el retablo de Zumaia.

En cuanto a los elementos sustentantes, las protagonistas son las columnas de fuste estriado, aunque el ensamblador y entallador Pedro de Goicoechea, al igual que Gaspar Becerra, Pedro López de Gámiz y Juan de Anchieta utiliza las de tercio inferior decorado en el primer cuerpo. En Irura e Itsasondo, niños desnudos juegan entre tallos vegetales, el "follamen" que se cita en el contrato de Astorga, elevados por las clásicas veneras renacentistas o por manieristas cartelas de cueros recortados, tal y como se especifica en la traza de la localidad natural de Pedro de Goicoechea.



FIGURA 3. Tercio inferior de columna decorado, retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea



FIGURA 4. Entablamento del primer cuerpo del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

Los cuerpos del retablo se diferencian por el tipo de columnas empleadas. Mientras que para el primer cuerpo, destinado a los santos, se elige el capitel de orden jónico, para el segundo cuerpo, el de la Virgen, se prefiere el corintio, más delicado y femenino. Los retablos de más cuerpos continúan con el compuesto, una de las aportaciones romanas a los órdenes clásicos, compuesto por hojas de acanto y volutas, creando la superposición de órdenes que aconsejaba Vitrubio. El ático se articula con pilastras, al igual que algunas de las portadillas de las calles centrales. También hallamos pilastras acanaladas tras las columnas

de cada cuerpo. Estos encasamientos individualizados van sobriamente ornamentados con molduras en forma de orejas que adornan los ángulos superiores, detalle que suele incluir Miguel Ángel en los marcos de los diseños de puertas que realiza. El interior de las cajas se decora con motivos geométricos encadenados, siendo una marca de estilo de Goicoechea las flores cuatrilobuladas y las cruces enlazadas, además de los habituales círculos y cuadrados enlazados.

Es destacable la profusión de frontones que albergan estos altares: triangulares, curvos, mixtilíneos y partidos en voluta, todos ellos combinados en un mismo retablo. Sobre ellos se apoyan niños desnudos que recuerdan a las alegorías de las tumbas medicéas. Algunos poseen un frontón, que a su vez engloba otra portada coronada por un frontón secundario de menores dimensiones, que contribuye a individualizar estas unidades como se puede ver, por ejemplo, en uno de los diseños de la mano de Miguel Ángel para la Puerta Pia de Roma. Una lámina con este diseño fue incluida desde fechas tempranas en las ediciones del tratado de Vignola.

El ensamblador iruratarra creó un entablamento un tanto peculiar que se convirtió en su marca de estilo. Este no se dispone de forma continua por encima de nichos y columnas, sino que cada elemento vertical posee el suyo propio, interrumpiéndose de forma vertical. Por ello, sobre los capiteles se crean a la altura del friso unos dados moldurados presentes en todas las obras de este autor, que permiten reconocer la mazonería original. Esto es de gran ayuda, ya que muchos de los retablos que poseemos en la actualidad han sido reensamblados o rehechos por completo durante el siglo XIX, aunque inspirándose en el estilo original. Nuestros artistas suelen disminuir el tamaño de los cuerpos más altos, a veces eliminando el frontón de los encasamientos para ganar ese espacio. De igual forma, la perspectiva jerárquica enfatiza la calle central: las tallas y por tanto los nichos que albergan a estas son de mayor tamaño que las de las calles laterales, más reducidas.

La ornamentación de los retablos de finales del XVI es muy variada, desterrando el repertorio pagano y fantástico que recomienda el Concilio de Trento y dando paso a otro de carácter más naturalista. Además de los ya citados encadenados manieristas de estirpe serliana, hay que destacar la influencia de Lorenz Stoer y su tratado de 1567 *Geometria et perspectiva*, en el que encontramos una decoración a modo de figuras enlazadas que es tan habitual en estas obras¹³³. Los niños, presentes en los frontones, también se convierten en atlantes y telamones que, encajados en las ménsulas de las zonas inferiores, parecen sostener el peso del retablo a la manera de los esclavos miguelangelescos. Son muy habituales también en otros retablistas, como en el escultor Lope de Larrea, habitual tasador de obras guipuzcoanas, que los utiliza profusamente en sus obras. Motivos romanos como cabecitas de querubines alados, simbolizando el alma y la eternidad, decoraciones del Primer Renacimiento tales como conchas, *draperies* y otras del momento como festones, jarrones con frutos y cartelas correiformes se tallan en innumerables ocasiones. Las ménsulas foliáceas se engalanan con una hoja vegetal enrollada de la que penden guirnaldas. Pese a las prohibiciones emanadas de las Sinodales, la decoración fantástica se encuentra a salvo en lugares de difícil acceso o visibilidad, como los últimos cuerpos. En Itsasondo, los frisos más altos se decoran con tallos en los que se entremezclan máscaras foliáceas y figuras vegetalizadas. No podían faltar los rameados contrarreformistas en los que niños y diversas

133 FORSSMANN, E.: *Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Estocolmo, Almqvist & Wilsell, 1956, lám. XII.



aves se funden entre roleos, presentes en los frisos y en el intradós de las cajas, tanto tallados como realizados a punta de pincel.

Pese a que no ha llegado a nuestros días casi ningún sagrario de los conjuntos estudiados, a excepción del de Eldua y Orexa, sabemos que estos se trabajaban a modo de microarquitecturas que a veces sirven de ensayo a pequeña escala y trasladan las construcciones italianas más novedosas de planta central. Estos templos en miniatura tenían varios cuerpos decrecientes y se componían de esculturas de pequeño tamaño y relieves alusivos a la eucaristía.

En 1579 se documenta el primer retablo romanista del taller de Tolosa, fecha algo tardía, por lo que podríamos suponer que su duración en el tiempo se extiende hasta bien entrado el siglo XVII. Pues bien, sin embargo, desde fechas tempranas la influencia escurialense se dejó ver en los remates del ático, en los que habitualmente se sitúan en los extremos pirámides rematadas en bolas, como sucede en Itsasondo. Estas breves incursiones en la decoración de Felipe II, junto a la evolución de los fustes estriados hacia las primeras columnas entorchadas (Oiartzun) nos habla de la llegada del retablo herreriano de manos de Martín de Ostiza, ensamblador donostiarra y habitual colaborador de Jerónimo de Larrea en sus obras más cercanas a la costa.

El retablo escurialense, diseñado por Herrera y difundido a través de las estampas de Pierres Perret (1587-1598) se afianza gracias a la llegada al País Vasco de artistas del taller de Gregorio Fernández, que permitieron la rápida puesta al día de algunos de nuestros artistas. Sin embargo en muchos lugares seguía gustando más el retablo romanista, por lo que el cambio general tardó en darse. Paulatinamente se fue reduciendo el empleo de la ornamentación del período anterior, creando una superficie limpia y sin decoración, a la vez que desaparecieron de igual forma los frontones y se genera un banco que separa cada cuerpo del anterior. Los aletones enlazan la calle central con las laterales, dotando al retablo de mayor sentido ascensional. En el retablo del Hospital de San Juan Bautista de Oiartzun vemos claros los aires del retablo cortesano, ya que se eliminaron los frontones y la decoración dejó lugar a una arquitectura de carácter planista, que separa los cuerpos por bancos, en este caso con escenas bíblicas. En Andoain¹³⁴ (1599), en el contrato para el nuevo retablo mayor, que hoy no existe, se especifica que este se deba adaptar a las nuevas modas para que se haga "como se acostumbra en los reynos de España". Aunque finalmente parece que no llegó a realizarse, es Jerónimo de Larrea quien está detrás de estas dos obras. Por otro lado, el relieve narrativo, típico del romanismo, va perdiendo importancia para centrarse en devociones concretas. Sin embargo hay que matizar que son muchos los retablos de la década de los ochenta y los noventa del siglo XVI que, al no poseer entrecalles, destinan para las calles laterales tallas de bulto redondo en vez de escenas narrativas.

Además de la estampa del retablo trazado por Juan de Herrera¹³⁵, otros factores fueron clave para el cambio de estilo artístico, como son el tratado de Vignola y el impulso

134 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 241 (Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra, en adelante AGG-GAO, PT917, s/f).

135 CERVERA VERA, L.: *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, 1954. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987, pp. 203-220.



del obispo Zapata¹³⁶. El clasicismo escurialense en Navarra y Gipuzkoa, zonas que se encontraban reunidos en una única diócesis, fue promovido e impulsado por el obispo Antonio Zapata a través de la obra del retablo y el sagrario/custodia de la catedral de la sede diocesana. El prelado, cuyas estrechas relaciones con los monarcas Felipe II, III y IV le permitieron conocer de forma temprana las novedades artísticas que se iban dando en la corte, fue presentado como obispo sucesor de Bernardo de Rojas y Sandoval en 1596. Aunque su gobierno no duró más que tres años, por su marcha a la sede metropolitana de Burgos, tuvo tiempo de intentar erigir un seminario en 1598 y de encargar la gran empresa artística de construir a sus expensas un espléndido retablo mayor y su correspondiente templete en plata.

El retablo, que actualmente se conserva en la parroquia de San Miguel de Pamplona, fue realizado por el ensamblador Domingo de Bidarte y el escultor Pedro González de San Pedro, con policromía de Juan Claver. La traza fue dada por el platero José Velázquez de Medrano, a quien seguramente el obispo facilitaría los diseños de Juan de Herrera para El Escorial, difundidos gracias a las estampas que grabó Pierres Perret, en concreto la titulada *Ortographia del Retablo que esta en la Capilla Mayor de S. Lorentio el Real de Escorial*, impresa en 1589. En ella se observan unos cambios fundamentales, como el predominio de la línea recta, la ausencia del arco de medio punto, la desaparición de los frontones y la depuración de la decoración. Es por lo tanto un retablo innovador desde el punto de vista tipológico y estético. La obra se debía hacer conforme a la traza, empleando el orden corintio y "guardando la orden de Viñola". La *Regola delli cinque ordini d'Architettura in 32 tavole* de Jacopo Barozzi da Vignola se publicó en Roma en 1562¹³⁷, pero fue a partir de la edición en castellano de Patricio Cajés, editada en Madrid en 1593, cuando causó furor entre los arquitectos, quienes la poseían entre sus libros y estampas. Juan de Arfe poseía un ejemplar de este libro, Francisco de Mora dos y Ribero Rada, tres. Su éxito se atisba por sus múltiples ediciones sucesivas: seis ediciones en el siglo XVI y veintiuna en el XVII, lo que da cuenta de su popularidad. Su gran éxito, superando a cualquier otro tratadista de arquitectura, se debe a su brevedad y a las grandes láminas de la publicación.

La edición de Cajés, además de los treinta y dos grabados en cobre de la edición original, incluía varias portadas atribuidas a Miguel Ángel, como la Porta Pia, en la que se superponen dos frontones curvos, una solución compositiva que se utilizará habitualmente en los retablos de los años noventa del siglo XVI. En este tratado los órdenes antiguos son reordenados según sus proporciones entre los distintos elementos que componen la arquitectura. La *Regla* es, al fin y al cabo, el "manual" de la arquitectura clasicista. Según Marías, el tratado de Vignola sirvió como unificador del estilo clasicista a partir de Herrera y El Escorial¹³⁸.

Además del tratado de Vignola y el retablo de Pamplona, otros hechos fomentaron la evolución arquitectónica de los retablos. Por ejemplo el viaje de Juan de Anchieta a la corte para realizar la tasación de la estatua de San Lorenzo y el escudo real que preside la fachada del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde se empaparía de las novedades de la corte, o la presencia de Gregorio Fernández o de los artistas vascos que, una vez formados

136 GARCÍA GAINZA, M.^a C.: "Actuaciones de un Obispo postridentino en la Catedral de Pamplona", en *Lecturas de Historia del Arte*. Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephiálte del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 111-124.

137 LOSADA VAREA, C.: *Op. cit.*, pp. 61-63.

138 MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*. Vol I. Toledo, 1983, p. 54.



en el taller del vallisoletano, volvieron a su tierra a trabajar. Estas son las bases sobre las que se sustenta la evolución del retablo en el País Vasco.

Obra clave para la fijación del retablo clasicista en Gipuzkoa es, sin duda, el retablo de Arriaran, una réplica del retablo escurialense, cuya ejecución se debió iniciar hacia 1624, casi veinte años después de que Jerónimo de Larrea contratara el retablo de Oiartzun, que supone la introducción del modelo vignolesco en Gipuzkoa. La traza del retablo escurialense crea un conjunto híbrido de arquitectura barroca y escultura romanista que se desarrolla durante el primer tercio del XVII, siendo continuado por Juan de Ayerdi y Juan de Basayaz, que emplean en sus inicios columnas acanaladas de tercio inferior entorchado, antes de pasar a trazas plenamente barrocas. Así pues, estas nuevas trazas van a albergar tallas y relieves que todavía son romanistas en las obras proyectadas durante las dos primeras décadas del siglo XVII. Esto se debe a que debido a fuerza con la que el romanismo había calado entre el gusto del pueblo, no fue fácil desterrar el recuerdo de lo miguelangelesco. En 1626, el retablo de Zerain del ensamblador tolosarra Juan de Ayerdi seguía manteniendo los niños sobre los frontones, en una arquitectura ya clasicista.

Finalmente vamos a señalar los nombres de los tracistas y ensambladores de este taller y de sus colaboradores, y la situación de los retablos conservados de este foco. Siguiendo una secuencia temporal, tenemos a Pedro de Goicoechea, ensamblador, y su hermano Juan de Goicoechea, tracista. Martín de Ostiza en los comienzos del clasicismo trabaja con Jerónimo de Larrea, haciendo las labores arquitectónicas el primero y las escultóricas el segundo. Juan de Basayaz, Bartolomé de Luzuriaga, Juan de Ayerdi y Juan de Echeverría son en sus inicios maestros del romanismo que dan el salto al nuevo estilo. Son pocos los retablos que nos han llegado completos hasta nuestros días tanto en arquitectura como en escultura, y muchos menos los que conservan intacta la policromía original. De algunos, la mayoría, solo nos queda noticia documental; de otros, tallas sueltas acomodadas en retablos posteriores o vendidas a otras iglesias y unos pocos han llegado, por fortuna, casi intactos hasta nosotros. Todas estas situaciones dificultan la localización de las piezas así como su estudio y puesta en valor.

4.3. La escultura romanista

Este apartado trata los aspectos relativos a la escultura, en cuanto al estilo, sus fuentes gráficas y los programas iconográficos, que son inseparables y complementarios en el arte de la Contrarreforma. El primero, el estilo, se centra en las características formales propias del romanismo y analiza las peculiaridades estilísticas del taller de Tolosa y su evolución en las formas. La indagación en las fuentes gráficas busca el origen de las composiciones de los relieves y tallas en ilustraciones de Biblias y estampas grabadas que poseían artistas y patronos, para demostrar la filiación de este arte trentino con el manierismo italiano. La fuente de inspiración más clara de nuestras obras es en origen la obra de Miguel Ángel y de los seguidores de la *maniera* romana, cuyas creaciones fueron difundidas por medio de estampas y dibujos.

Finalmente se aborda la iconografía, estudiando las fuentes literarias, el contexto histórico y religioso y la influencia del Concilio de Trento en los programas iconográficos, para comprender la razón de los motivos representados, cuya función primera era adoctrinar al fiel y mostrarle con imágenes la historia de la redención. Para ello se ha realizado una clasificación de las escenas en ciclos, atendiendo a los temas marianos, de Cristo y de los santos.



4.3.1. *El romanismo, un nuevo estilo*

El siguiente apartado versa sobre la escultura romanista, el estilo heroico y triunfante que corresponde a la Iglesia victoriosa salida de Trento, donde la grandiosidad se traduce en cuerpos musculosos e idealizados¹³⁹. En las siguientes líneas abordaremos el origen de este estilo, sus características generales, así como las peculiaridades del romanismo en el taller de Tolosa y su evolución en las formas. El romanismo, heredero del manierismo italiano de Miguel Ángel y sus seguidores, se impone en el norte peninsular en el último tercio del siglo XVI y principios del siglo XVII. Aunque es el lenguaje propio de los retablos de traza manierista miguelangelesca, en nuestros retablos también persiste en los de diseño escurialense e incluso entre los clasicistas del período barroco, como hemos visto en el capítulo anterior.

Las primeras manifestaciones de este arte en la Península se dieron bajo las nuevas ideas de Gaspar Becerra, que tras su vuelta de Roma en 1556 realizó los retablos de Astorga y de las Descalzas Reales, en Madrid, con unas imágenes corpulentas y grandiosas¹⁴⁰. Tal y como narra Arfe en su tratado, a Berruguete le “sucedió Gaspar Becerra (..) el cual traxo de Italia, é introduxo entre los artífices de España, otra nueva forma para las figuras, dándolas más carnes que á las de Berruguete, é hizo el retablo de la catedral de Astorga (...) que muestra muy bien su raro ingenio”¹⁴¹. Este retablo fue gran trabajo en equipo para el que se congregó a los mejores oficiales de este tiempo; contó con la participación de un joven Juan de Anchieta, que tras trabajar en Castilla en obras tan imponentes como el retablo de Santa Clara de Briviesca, volvió a su tierra natal, Azpeitia, donde contrajo matrimonio y vivió hasta su marcha a Pamplona.

Durante las décadas de los años setenta y ochenta y hasta su muerte, el gran escultor azpeitiarra realizó numerosos viajes para tasar las obras de nuestros artistas, especialmente de Jerónimo de Larrea y Pedro de Goicoechea. Su compañero de examen fue a menudo Lope de Larrea, otro de los grandes artistas de la madera de Salvatierra, Álava. Además de estos dos escultores de primera línea es frecuente la presencia en este taller de un tercer imaginero, Ambrosio de Bengoechea, heredero de las formas de Juan de Anchieta y el máximo representante tras su maestro del romanismo en tierras guipuzcoanas.

139 Entre la gran cantidad de estudios dedicados al romanismo, publicados por zonas geográficas, destacan los trabajos de los profesores García Gainza, Barrio Loza, Andrés Ordax o Polo Sánchez, entre otros. GARCÍA GAINZA, M.ª C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986. BARRIO LOZA, J. A.: *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. ANDRÉS ORDAX, S.: *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro. Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. Valladolid, Gráficas Andrés Martín, 1984. POLO SÁNCHEZ, J. J.: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Sautuola y López, 1994. CAMÓN AZNAR, J.: “El estilo trentino”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 9, 1982, pp. 121-128.

140 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: “Precisiones sobre Gaspar Becerra”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 168, 1969, pp. 327-356. VELEZ CHAURRI, J. J., *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid, Historia 16, 1992. CAPEL MARGARITO, M.: *Gaspar Becerra o el miguelangelismo español*. Jaen, 1998. ARIAS, M.: *El Retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*. Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001. REDÍN MICHAUS, G.: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid, CSIC, 2007. ARIAS MARTÍNEZ, M.: *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra: fortuna crítica y fascinación italiana*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2008.

141 ARFE Y VILLAFANE, J.: *Varia comensuración*. Madrid, Imprenta Real, 1806, p. 100.



Es el romanismo un estilo heroico y triunfante, un arte que glorifica a la Iglesia postrentina, un arte de vencedores. Las imágenes por lo tanto no se muestran sufrientes y sumidas en el dolor, sino con gran entereza, a pesar de los momentos angustiosos de muerte o martirio que están sufriendo sus protagonistas. Las tallas de los artistas del taller tolosarra se hacen eco de ello y nos muestran figuras idealizadas que superan con gran entereza los trágicos momentos que están viviendo; la Piedad de Ordizia presenta una Virgen que acepta la muerte de su único hijo; en el mismo retablo, Santiago apóstol a lomos de un caballo abate sin dudar los herejes que miran atemorizados su llegada.

La anatomía exaltada, de cuerpos corpulentos y trabajados, se adopta de igual manera, aunque es cierto que a medida que avanzan los años, las tallas van ganando en espiritualidad, por lo que su potente anatomía va menguando para convertirse en cuerpos más fibrosos que musculosos. Las anatomías, de gran fortaleza, relacionada con su entidad moral, no entienden de sexo ni de edad. Un buen ejemplo son las mujeres que atienden el Nacimiento de la Virgen (Itsasondo), que poseen unos brazos muy musculados, iguales que los de San Juan, el discípulo amado, a los pies de la cruz. Esta idealización anatómica crea cuerpos perfectos por los que parece, como en el caso de Cristo, que no ha pasado la Pasión. No hay más que detenerse en delicados momentos como la Flagelación, la Coronación o el Ecce Homo, en los que, ayudados por una policromía sin aparato de sangre, se muestra a un heroico Cristo que disimula su naturaleza humana para realzar la divina.



FIGURA 5. Detalle de San Juan, retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

Sin embargo, el cuerpo humano, tema predilecto de estudio de Miguel Ángel, rara vez se deja ver, ya que lo primero que hizo la Iglesia para cumplir las prescripciones emanadas de Trento fue prohibir el desnudo en el arte religioso, buscando guardar el decoro. Todos los libros sobre arte sacro que se escribieron tras el Concilio, como el de Molanus, el cardenal Paleotti, Borghini o Gilio prohíben la desnudez, porque en palabras del escultor Ammanati, "se puede cerrar un libro, pero las esculturas se muestran sin cesar a todas las miradas"¹⁴². Las *Constituciones Sinodales*, haciéndose eco de lo dispuesto en Trento, enfatizan que no se hagan imágenes indecentes. Los artistas, conscientes del desafío técnico que ofrece la representación de la anatomía al descubierto, se valieron de los momentos en los que la ausencia de vestiduras era una necesidad impuesta por las fuentes: crucificados, martirios de santos como San Bartolomé o San Sebastián, escenas de la Pasión como la Flagelación, el Santo Entierro, virtudes o niños eran la excusa perfecta para trabajar el cuerpo humano. San Bartolomé (Ordizia) a punto de ser desollado fue concebido para mostrarse completamente desnudo; la tela azul que le cubre actualmente es fruto de la policromía neoclásica.

Las otras imágenes suelen estar cubiertas por amplias vestiduras que ocultan todo el cuerpo, dejando ver solo las manos y la cabeza, aunque se insinúe el volumen anatómico de quienes las portan. Los mantos y túnicas poseen grandes pliegues redondeados y almidonados, y el exceso de tela es recogido o sostenido con una mano en múltiples ocasiones, dotando de más contorno a la figura. La túnica de las mujeres se frunce a la altura de la clavícula, creando pequeños pliegues. También se recogen en la cintura, de donde surgen plegados que se prolongan hasta el suelo. El caso de los hombres es diferente: las vestiduras son más sueltas ya que no van anudadas a la cintura. A veces se los viste con mangas cortas o mangas al hombro, que permiten mostrar unos potentes bíceps. Otras veces, como en Beasain, se insinúan las formas en los cuerpos de los Evangelistas, como si fueran los paños mojados de la Antigüedad. Esto contrasta con Amasa, donde las telas crean una artificiosa continuidad que sirve de elemento de unión de la escena.

La proporción ideal del cuerpo humano era la quintupla, utilizada por los griegos y por los grandes maestros del Renacimiento italiano como Miguel Ángel, entre otros. Es "la que tiene el dos con el diez, tomando por raíz el rostro; porque al ancho del cuerpo daban dos rostros, y al alto diez, los cinco al cuerpo, y cabeza, desde el primero cabello de la frente, hasta el nacimiento de las piernas, y otros cinco a las piernas, desde el nacimiento a la planta"¹⁴³. Sin embargo, este canon de diez rostros, que habitualmente siguen las tallas romanistas, salvo excepciones, no se cumple en los retablos del entorno de Tolosa. De hecho, el número de cabezas que se repite en nuestras obras varía significativamente. Mientras que en Beizama o Beasain el canon se alarga a once rostros, creando figuras muy estilizadas, en los relieves del archivo de Tolosa se reduce la proporción a ocho cabezas, adoptando un canon mucho más clásico. A veces, en un mismo retablo las proporciones son distintas; por ejemplo en Irura, donde los arcángeles tienen una proporción de uno a nueve, San Miguel, el arcángel titular, presenta una microcefalia más acusada. Además de ello, las tallas de la calle central suelen tener un mayor tamaño que las de las laterales, es decir, que su tamaño insinúa su jerarquía. Se constata asimismo que las figuras de los relieves, especialmente las situadas en los bancos, son de un canon más corto y achatado.

142 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 15-16.

143 ARFE Y VILLAFANE, J.: *Op. cit.* Libro II, p. 94.



Las imágenes con rostros pequeños dan lugar a una microcefalia, tan habitual en las obras manieristas. Los rostros responden a un perfil heleno clásico, heredado a través de Miguel Ángel: narices rectas en línea con la frente, mentones cortos, labios ligeramente apretados y ceños fruncidos. Sin embargo, las típicas “fieras expresiones” romanistas surgidas de la *terribilitá* miguelangelesca no son muy habituales y frecuentemente la apariencia de los personajes se dulcifica, dotándolas de una mirada mucho más amable. Todo ello es porque la escultura del taller de Tolosa corresponde a una fase avanzada del estilo romanista, en la que las formas se han suavizado. Para dar vida a las imágenes, los pintores doradores las dotaban de “frescos”, un color rosado difuminado que sonrosaba las mejillas, la punta de la nariz y la barbilla. Las orejas salen por entre los bucles del pelo, consiguiendo un rostro redondeado sostenido por un potente cuello cilíndrico.

El cabello suele ir tapado en el caso de las mujeres y al descubierto si se trata de hombres. Ellos suelen llevar un peinado en forma de grandes rizos bien marcados que se enrollan circularmente, mientras que las mujeres recogen su cabello ondulado hacia atrás, peinándose con una raya al medio que crea dos grandes matas de pelo abultadas y simétricas a ambos lados. Sin embargo, en las mujeres, el pelo queda oculto por un velo que se pliega justo en medio de la cabeza. Los hombres por su parte suelen estar provistos de largas y pobladas barbas que recuerdan a las esculturas de Giovanni Francesco Rustici para el baptisterio de Florencia. También es habitual la presencia de calvos barbados, como en Beasain, donde una abultada barba compensa la ausencia de cabellera; esta vez la inspiración es claramente miguelangelesca, siguiendo a un San Bartolomé para el Juicio Final de la Capilla Sixtina de idéntica apariencia que ejecutó el florentino.

Otro punto a comentar es la comunicación no verbal de las imágenes. A menudo, para enfatizar el mensaje que quieren transmitir, los escultores utilizan las manos y la postura corporal de sus tallas. El lenguaje de las manos, con dedos índices apuntando hacia lo alto para significar la presencia de Dios o argumentaciones a base de contar con los dedos de la mano, como la célebre creación de Durero en la que dos manos parecen enumerar razones en una discusión, dan idea de un código de comunicación no verbal muy relacionado con la expresión teatral, que también remarca, en aras de una mejor transmisión del mensaje, ciertos movimientos que dotan de mayor poder comunicativo a los hablantes. Son muy teatrales en el sentido de emotivas y comunicativas algunas expresiones: miradas, brazos abiertos, actitudes declamativas de algunos personajes como los judíos que discuten con Pilatos en Itsasondo o la conversación entre el rey y San Bartolomé en Ordizia.

La composición de las tallas suelen ser pausada y reposada. Para conseguir un movimiento leve pero efectivo se recurre al *contrapposto*, ligera desviación del eje corporal como resultado del apoyo del cuerpo sobre una pierna. Otras veces se enfatiza el desequilibrio añadiendo un desnivel en la peana, que permite apoyar una pierna en alto y con ello dotar de un mayor movimiento a la imagen. Pero no todo es calma y sosiego. En ocasiones se adoptan posturas en extremo forzadas. Un ejemplo sería la Santa Cena de Itsasondo, donde uno de los apóstoles gira completamente la cabeza para comunicarse con otro discípulo sentado a su lado, pero mantiene las piernas orientadas hacia el lado contrario, o San Bartolomé, que en el momento de su martirio se muestra con una compleja posición en equis.



4.3.2. Fuentes gráficas

Las obras de arte están relacionadas con la posesión de estampas, dibujos, así como de Biblias y libros ilustrados por parte de artistas y patronos. La filiación del arte romanista de Tolosa con el manierismo italiano se constata a partir de los modelos que proporcionan estos grabados, que permitieron difundir una nueva iconografía y unos tipos distintos al arte precedente. La fuente de inspiración más clara de nuestras obras es Miguel Ángel y los seguidores del manierismo romano como Parmigianino o Giulio Romano, entre otros. Sus obras llegaron bien a través de dibujos y estampas grabadas que reproducían sus diseños para escultura y pintura, bien por medio de otros artistas herederos de este arte, como Gaspar Becerra, cuya formación en Roma como pintor le permitió colaborar con Vasari y posteriormente con Volterra en la capilla de Lucrecia della Rovere de la iglesia de la Trinità dei Monti. Además de ello, el de Baeza se dedicó a copiar las grandes obras de Miguel Ángel, como el Juicio Final de la Capilla Sixtina. El contacto con estos y otros pintores manieristas así como el estudio de los dibujos del gran maestro florentino harán que, a la vuelta de Gaspar Becerra a Valladolid, su obra sienta las bases del romanismo en el norte peninsular. Juan de Anchieta, a través de su trabajo en Astorga con Gaspar Becerra se empapó de este nuevo arte. El hecho de no haber viajado nunca a Italia no fue impedimento para que nuestros artistas se pusieran al día en lo que a modelos gráficos se refiere, con cierto retraso como es lógico respecto a la cuna del arte italiano, y algunos de los dibujos de Miguel Ángel fueron trasladados en nuestras tierras de forma fiel a relieves y tallas¹⁴⁴. Tampoco se puede desdeñar la inspiración directa de muchos de nuestros escultores en la obra de maestros contemporáneos como Juan de Anchieta o Ambrosio de Bengoechea.

En primer lugar nos vamos a referir a algunas fuentes gráficas coincidentes con ciertos temas del ciclo de la pasión. Comenzando con la Flagelación de Eldua, la composición parece seguir a Juan de Anchieta, a partir de un dibujo de Miguel Ángel que fue reinterpretado y difundido gracias a los grabados de Giovanni Battista Raimondi (1540-1630)¹⁴⁵, que ilustraron biblias de la época. El nexo entre el dibujo del florentino y esta estampa grabada lo encontramos en el pintor veneciano Sebastiano Luciani, más conocido como Sebastiano del Piombo, quien llegó a Roma en 1531 para decorar la villa Farnesina por encargo del banquero Agostino Chigi. Su estilo, relacionado estrechamente con Giovanni Bellini y las obras de Giorgione se vio transformado por la monumentalidad de Miguel Ángel, con el que trabó amistad e incluso le prestó algunos de sus diseños para la decoración de la capilla de la iglesia romana de San Pietro in Montorio. Tal y como indica Vasari, Miguel Ángel recomendó al veneciano al banquero Pierfrancesco Borgherini para el trabajo, quien aceptó a sabiendas de que este proveería al pintor de modelos. El "piccolo disegno" al que alude Vasari, que Miguel Ángel mandó a del Piombo desde Florencia a Roma, no ha llegado a nuestros días, pero podemos hacernos una idea muy exacta de cómo sería gracias al dibujo que Giulio Clovio realizó de él, hoy conservado en la Colección Real de Windsor, la estampa con la que Adamo Ghisi difundió la composición y la propia obra de Sebastiano del Piombo, quien reprodujo fielmente en los muros de la capilla Borgherini el dibujo de Miguel Ángel¹⁴⁶.

144 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y de la copia", en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 1, 2006, pp. 167-188

145 Ilustración de un Nuevo Testamento de finales del XVI titulado *Evangelium sanctum Domini Nostri Iesu Christi conscriptum a quatuor Evangelistis sanctis idest, Mattheo, Marco, Luca, et Iohanne*.

146 CHAPMAN, H.: *Michelangelo. Drawings: Closer to the Master*. Barcelona, The British Museum Press, 2005, pp. 144-148.





FIGURA 6. Ático del retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Zumaia), Juan de Anchieta

Para las tallas también se disponía de diseños que ayudaran a la composición, ya que una estampa, en dos dimensiones, también podía servir de modelo a bultos redondos. En el caso de Cristo crucificado, su origen se remonta a dibujos de Miguel Ángel, en los que muestra a una figura monumental, de tres clavos, con las piernas arqueadas hacia un lado y los hombros hacia el contrario, adelantando uno de ellos para crear un expresivo *contrapposto* aéreo. El *perizonium*, ampuloso y triangular, se anuda en un lateral. Los Cristos guipuzcoanos suelen estar muertos, por lo que la cabeza, coronada de espinas, cae ladeada sobre el pecho. Son numerosos los dibujos de Miguel Ángel o los inspirados en él que estudian la anatomía de estos Cristos, como el custodiado en el Asmolean Museum, en Oxford o en el Courtauld Institute Art Gallery, en Londres¹⁴⁷. El Calvario frecuentemente

147 También el dibujo, copia de Miguel Ángel recogido en: PROSPERI, S.; RODINÒ, V.: *Disegni romani, toscani e napoletani*. Milán, Electa, 1989, p. 34.

repite la misma composición para Cristo, San Juan y María. El discípulo amado posee un cuerpo fuerte y musculoso, del que se dejan ver las extremidades superiores gracias a una túnica sin mangas. Recoge sus brazos en aspa sobre el pecho, siguiendo el modelo fijado por Miguel Ángel¹⁴⁸ a través de Nicolás Beatrizet que se repite en Zumaia por medio de la gubia de Juan de Anchieta. Las extremidades inferiores de San Juan son una copia exacta del *Esclavo Rebelde* que Miguel Ángel realizó para la tumba de Julio II, con uno de los pies sobre un desnivel del terreno y las dos rodillas flexionadas, creando de esta manera mayor movimiento que con un *contrapposto* al uso.

Para la Virgen sin embargo tenemos en Tolosa dos variantes. La primera, que siguen entre otros Jerónimo de Larrea o Ambrosio de Bengoechea, presenta a una Virgen basada en el modelo que difundieron las estampas de Georg Penz durante la segunda mitad del siglo XVI, en la que la Madre de Dios entrecruza sus brazos en aspa, en señal de oración, recoge un pliegue del manto en su pecho y presenta la cabeza ladeada hacia su hijo. La otra es la utilizada por Juan de Anchieta, que sigue fielmente el esquema compositivo de la estampa de Beatrizet, en la cual María eleva una mano hacia arriba y mantiene la otra extendida hacia el suelo.



FIGURA 7. Piedad, retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

148 CHAPMAN, H.: *Op. cit.*, p. 280. Miguel Ángel: Calvario, (1555-64). British Museum, Londres.

Otro caso muy significativo es el de la Piedad para Vittoria Colonna (h. 1545) custodiada en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, que Miguel Ángel le regaló a esta dama romana con quien compartía una gran amistad. En el dibujo, Cristo, tras haber sido descolgado de la cruz, descansa en el regazo de su madre, que alza los brazos al cielo. La composición muestra una estudiada simetría: madre e hijo adoptan una postura igual en sus brazos y orientación de la mirada. El eje se resalta gracias a la cruz que traza una línea desde la cabeza de María hasta los pies de Jesús. Dos ángeles, espíritus puros sin alas, sostienen el cuerpo muerto de Cristo y lo aseguran sobre las rodillas de su madre. La difusión gracias a los tempranos grabados de Giulio Bonasone (1546), Nicolás Beatrizet (1547), Giovanni Battista de Cavalieri (1564) y Agostino Carracci (1579) hizo que muchos artistas la tuvieran entre su repertorio de imágenes¹⁴⁹. Por ello encontramos una representación fiel en lugares tan distantes como Casas de Milán (Cáceres), Moscador y Navaridas (Álava), Pamplona u Ordizia, entre otros. En el caso del guipuzcoano, se ha eliminado cualquier alusión al espacio para centrar la atención en la Piedad, ayudada por dos angelitos alados, que varían su posición para adoptar una más frontal y adecuada, por el paso del dibujo a la talla de madera. Sin embargo la composición, aunque invertida, es idéntica a la italiana.

En cuanto a los temas relativos a la Virgen, destacan las idénticas composiciones de la Natividad de la Virgen. Basadas en una estampa de Cornelis Cort (1568), en Esteban Jordán o en Juan de Anchieta, reconocemos la adopción de este modelo que se propaga sin apenas variaciones por el norte peninsular: en León¹⁵⁰, Tafalla (Navarra), Durango¹⁵¹ (Bizkaia), Itsasondo o Azpeitia (Gipuzkoa), entre otros, podemos observar una gran semejanza entre los relieves dedicados este tema. En primer plano dos sirvientas atienden a la Virgen recién nacida y la bañan, secan y envuelven en pañales. La complicada torsión de la cintura de la criada de la derecha nos recuerda a las sibilas de la Capilla Sixtina, en concreto a la *Sibila Délfica*. Las mangas de la túnica se recogen a la altura del codo o de los hombros para mostrar la potente musculatura de los brazos de estas mujeres. Al fondo, atenta a los cuidados que prodigan a su hija, se halla Santa Ana, recostada en un lujoso lecho cubierto por dosel.

En la tumba de Julio II hay una interesante escultura en piedra, modelo para la Asunción: Raquel. Cuando el monumental proyecto funerario fue alterado para reducir su envergadura, Miguel Ángel decidió que los esclavos eran demasiado grandes para la versión final de la tumba y decidió sustituirlos por las figuras de Raquel y Lía, que simbolizan la vida contemplativa y activa, respectivamente. Raquel será elegida para convertirse en modelo para las asunciones guipuzcoanas. Entre los dos modelos existentes, el de manos abiertas derivado de la Trinitá y adoptado en Astorga y Briviesca y el orante, el taller de Tolosa adopta siempre la segunda composición, impuesta por Juan de Anchieta en Zumaia, que recuerda en gran manera a la mujer veterotestamental de la tumba papal. Con las piernas ligeramente flexionadas, a veces también sedente, apoyada en una compacta nube y con la mirada hacia lo alto, la Virgen en Asunción se dispone a ser elevada por unos angelitos que revolotean en torno a ella. El pequeño ángel que se cobija bajo su manto en Irura nos

149 TORRES PÉREZ, J. M.^a: "El eco de las "piedades" de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII", en *Lecturas de Historia del Arte*. Vitoria, Ephialte Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1994, pp. 263-269.

150 Esteban Jordán, 1577-85. Trascoro de la catedral de León.

151 ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya. Martín Ruiz de Zubiate en Ceberio", en *Ondare*, n.º 17, 1998, pp. 365-373



recuerda en gran medida al Cristo Juez de la Capilla Sixtina. Estos puttis, al igual que los que sostienen el peso del retablo en los bancos, como en Irura e Itsasondo, tienen su origen en los niños desnudos que sostienen las arquitecturas fingidas de la Capilla Sixtina a modo de atlantes, que fueron grabados en 1547 por Nicolás Beatrizet. Mayor similitud muestran los niños astorganos del sagrario, donde los pequeños atlantes sostienen la arquitectura con una mano, mientras el otro brazo, recogido, se apoya en la misma pierna.

Las grandes obras del artista florentino sirven de modelo, hasta el punto de que una misma obra sirve como modelo a varias iconografías diferentes. En el Moisés de la tumba de Julio II y en Giuliano de Médici (1526-33) de las Tumbas Mediceas se inspirarán nuestros artistas para representar a autoridades de la fe como San Pedro en cátedra o San Gregorio Magno, iconografías ambas muy abundantes tanto en este taller como en Gipuzkoa. Sin embargo es un modelo que se presta a otros personajes, como en el caso de Jaca, donde Juan de Anchieta representa a la Trinidad sedente como si de un Moisés se tratara.

Para representar a los papas sedentes, a través de la obra de Zumaia del escultor azpeitiarra, se introdujo en Gipuzkoa otro diseño semejante. En este caso nos referimos al esquema para el papa Clemente VII, creado a partir de un dibujo de Miguel Ángel que reproduce su nombre en la franja inferior. Este dibujo copiaría un estudio perdido para una escultura del proyecto de las tumbas de los papas León X y Clemente VII. Miguel Ángel trabajó en ellas desde 1520 hasta la muerte de Clemente, en 1533. No solo es un modelo empleado en nuestra geografía, sino que se pueden encontrar otras tallas inspiradas en la misma obra, por ejemplo en la producción de Bartolomé Hernández (San Pedro en cátedra, 1587, Robledo de la Valduerna)¹⁵². La monumentalidad que consiguen las obras inspiradas en ambos modelos es innegable. Las obras guipuzcoanas, idénticas en cuanto a su forma, apoyan su pie izquierdo sobre un pequeño escalón cuadrado, lo que permite dotar a los santos papas de un movimiento mayor a pesar de estar sentados. Ataviados de tiara y demás indumentarias papales que les son propias, en las manos portan un libro y las llaves. La otra mano se dispone en actitud de bendecir, igual que en el diseño para la escultura del papa renacentista Clemente VII.

4.3.3. *Iconografía*

En el siguiente apartado nos detendremos en las cuestiones relativas a la iconografía contrarreformista presente en los retablos del taller de Tolosa y en su significado catequético. Estudiaremos en primer lugar las fuentes literarias, el contexto histórico. Haremos énfasis en ciertas cuestiones de fe para comprender la razón de los motivos tratados así como su importancia según su situación espacial en el retablo y estudiaremos los programas iconográficos en los que, mediante una serie de escenas ordenadas y jerarquizadas, se busca adoctrinar al fiel y mostrarle con imágenes la historia de la redención. Clasificaremos las escenas en ciclos (de la Virgen, de Cristo, de los santos), y mostraremos algunas iconografías que, no siendo propias de estos años, se siguen representando por su popularidad y arraigo.

El romanismo siguió haciendo uso de los temas tradicionales de la iconografía religiosa, basados en fuentes literarias cristianas, principalmente los Evangelios canónicos,

152 ARIAS MARTÍNEZ, M.: *El retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*. Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, p. 25.



siguiendo las disposiciones trentinas, aunque también los apócrifos, el *Flos sanctorum*, la *Leyenda Dorada* y numerosos relatos hagiográficos. Entre los episodios narrados en ellos se entresacaron aquellos que permitían reflejar en imágenes, pintadas o esculpidas, las cuestiones de tipo dogmático exaltadas en Trento para adoctrinar a los fieles, tales como el valor de los sacramentos, en especial la presencia real de Cristo en la eucaristía, la afirmación de la figura de la Virgen María, la vida ejemplar de los santos y la obediencia espiritual al papa, todas ellas puestas en duda por los protestantes del norte de Europa y reforzadas por ello en el arte postrentino.

Las críticas a la Iglesia por parte de los seguidores de Lutero obligaron a los artistas a suprimir todo lo que pudiera prestarse a error, escándalo o superstición, por lo que la iconografía sufrió una depuración en sus temas más fantásticos y menos creíbles. Desaparecieron o disminuyeron drásticamente las representaciones de algunos santos muy comunes en la iconografía medieval y de comienzos del Renacimiento como Santa Bárbara, San Jorge y el dragón o las Once Mil Vírgenes. Algunas escenas, de origen bíblico, como el Árbol de Jesé también se desterraron, prefiriéndose otras formas para explicar la genealogía de Cristo. Los decretos tridentinos animaban al artista enseñar con imágenes. Por ello, estas se debían mostrar de manera directa y clara, guardando el decoro, y se adaptaban al carácter heroico y monumental propio de la Contrarreforma, que presenta a una Iglesia triunfante.

El retablo resultaba muy adecuado para instruir a los creyentes, pues mostraba episodios de la vida de Jesús y de los santos a una población iletrada, constituía el soporte gráfico de los sermones y era el escenario en el que se llevaba a cabo la eucaristía. Por ello, los programas iconográficos trentinos presentes en nuestros retablos presentan al fiel la historia de la redención, una historia que comienza con la concepción de María, la posterior encarnación de Jesús y culmina con la muerte de este en la cruz y la resurrección. Completan el programa santos, vírgenes, apóstoles, evangelistas y padres de la Iglesia. Cada uno tiene su lugar en el retablo, de forma ordenada, permitiendo una lectura cronológica de izquierda a derecha y de abajo a arriba, y predominando el lado del Evangelio frente al de la Epístola. La calle central cobijaba el sagrario, un templete de varios cuerpos que se organiza a modo de una microarquitectura independiente. Sobre él, en sentido ascendente, se solía disponer el titular del retablo, la Asunción y el Calvario en la parte más alta¹⁵³. Los temas que ocupan el resto del retablo los clasificaremos en tres ciclos: de la Virgen, de Cristo y de los santos.

Los retablos del taller de Tolosa suelen poseer un banco y dos cuerpos coronados por un ático. En el banco se disponen habitualmente la Santa Cena y la Oración en el Huerto. En el primer cuerpo, San Pablo y San Pedro flanquean al titular, y más arriba se suceden historias de la Pasión, de la vida de la Virgen o de santos. En la calle central, sobre el titular, la Virgen en Asunción asciende a los cielos, donde es coronada por ángeles. El ático suele contener el Calvario, que a veces es flanqueado a ambos lados por dos figuras, que suelen ser apóstoles, ángeles o arcángeles.

153 SARAVIA, C.: "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo XXVI, 1960, pp. 129-143. GARCÍA ARRANZ, J. J.: "El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)", en *Campo abierto: Revista de educación*, n.º 24, 2003, pp. 199-228. MONTANER LÓPEZ, E.: "Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco", en *Criticón*, n.º 55, 1992, pp. 5-14.





FIGURA 8. Asunción, retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Jerónimo de Larrea

Las escenas que narran episodios de la vida de María son más bien escasas en nuestros conjuntos. Las fuentes canónicas no dan demasiados detalles sobre ella, así que los artistas buscaron otros libros, además de los Evangelios, que ofrecieran más información para representar estas iconografías marianas. Las historias más habituales en nuestros retablos son el Abrazo ante la Puerta Dorada, el Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, el Nacimiento de Cristo y la Asunción-Coronación.

El Abrazo ante la Puerta Dorada, momento del encuentro entre San Joaquín y Santa Ana, no se relata en la Biblia, ya que la primera aparición de María en los textos evangélicos es en la Anunciación. Sí que se habla de ello en varios evangelios apócrifos, en la *Leyenda Dorada* y posteriormente en el *Arte de la pintura* de Pacheco. Pese a ser un tema que deja de representarse progresivamente tras Trento, todavía encontramos alguna representación a finales del siglo XVI, en concreto en el retablo de Itsasondo. La traza de Irura indica que en el segundo cuerpo también había que representar "la ystorya de santana", pero creemos que no se llevó a cabo finalmente. Es una iconografía que se relaciona con la concepción inmaculada y con la redención del pecado original. La historia cuenta cómo tras años de matrimonio, Ana y Joaquín seguían sin conseguir descendencia. La aparición del arcángel Gabriel a ambos esposos por separado, anunciándoles la próxima concepción, motivó su encuentro en la Puerta Dorada de Jerusalén, donde se abrazaron y besaron¹⁵⁴. Durante el siglo XV, era creencia popular que la Virgen fue concebida por medio de este beso. A pesar de tener detractores, la teología franciscana apoyaba esta tesis, por lo que esta escena se utilizó hasta Trento como propaganda inmaculista¹⁵⁵, hasta que fue prohibida por el Papa Inocencio XI en 1677. Su eliminación se debe a la confusión que suscitaba para los feligreses; en 1616 Pedro de Ojeda afirma que "esta pintura de la Limpia concepcion con S. Joachin y S. Ana abraçados no está en uso, y con razón, porque no se de ocasion a los ignorantes de que piensen que la concepcion de virgen consistió en aquel encuentro de sus santos padres a la puerta de Oro"¹⁵⁶.

En el mismo cuerpo que la Asunción se sitúa el siguiente episodio representado, el Nacimiento de la Virgen¹⁵⁷. Santa Ana descansa tras el parto en un lecho cubierto por dosel, acompañada por su esposo San Joaquín, mientras que María, en primer plano, es bañada y atendida por dos sirvientas. La fiesta de la Natividad se introdujo a comienzos de la Edad Media y fue fijada el 8 de septiembre debido a su simbolismo teológico, haciendo coincidir el comienzo de la vida de María, en cuya persona se hará posible el nacimiento de Cristo y con él la historia de la salvación, con el comienzo del año eclesiástico, por lo que la celebración de su venida al mundo al principio del año litúrgico era muy adecuada. Nada se dice sobre la muerte de la Virgen en la Biblia, por lo que proliferaron gran número de textos apócrifos, debido al interés de los fieles en conocer aspectos de la Madre de Dios, como el *Tránsito de María*, que relata la Muerte y la Asunción de la Virgen María. La Asunción fue un tema muy

154 CALVO CASTELLÓN, A.: "Los Apócrifos y la Leyenda Dorada en la inspiración iconográfica mariana; el anuncio del Nacimiento de María en tres tablas de Pedro Berruguete", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo VI, n.º 11, 1993. Consultada la edición digital en:

<http://fuesp.com/revistas/pag/cai1137.htm>, el 10 de marzo de 2010. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I, vol. II. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 163-169.

155 STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de arte e iconografía*. T. 1, n.º 2, 1988, pp. 3-128.

156 OJEDA, P. de.: *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*. Sevilla, 1616, pp. 16-17.

157 RÉAU, L.: *Op. cit.*, pp. 170-172.



representado en el arte, especialmente en los siglos XVI y XVII¹⁵⁸. En el segundo tercio del siglo XVI, hasta la llegada del romanismo, se prefiere representar la Asunción, que a finales del XVI será sustituida por la Asunción-Coronación, glorificando la figura de María en paralelo a la de su Hijo. En el siglo XVII se alterna la Inmaculada Concepción con la Asunción, que será encumbrada de nuevo en el siglo XVIII. En la Asunción, María es elevada a los cielos en cuerpo y alma tras su muerte, equiparándose de este modo a Cristo en la Ascensión.

En cuanto a la tipología, distinguimos el modelo astorgano de manos abiertas al cielo y el de manos orantes, aunque el tipo que triunfa en Tolosa durante el romanismo es este último, derivado de Raquel, la mujer bíblica de la tumba de Julio II realizada por Miguel Ángel, que simboliza la vida contemplativa. La Virgen se presenta de tres maneras: sedente, con las piernas semiflexionadas o erguida, mientras es conducida hacia lo alto por una corte de ángeles. Pacheco afirma que pese a que debería representarse como una mujer mayor, ya que la Virgen murió a una edad avanzada, se tiene que pintar "muy hermosa y de mucho menos edad que tenía; por cuando la virginidad conserva la belleza y frescura exterior (...) se debe pintar como de treinta años"¹⁵⁹, tal y como se nos muestra en Irura. A sus pies aparece una media luna, por contaminación de los atributos de la Inmaculada Concepción.

Es una iconografía presente en la práctica totalidad de los retablos, ocupando la calle central, en el cuerpo inferior al Calvario, ensalzada normalmente por una serliana o por un arco de medio punto. Unos ángeles o la Trinidad suelen esperar su llegada para coronarla, por lo que estamos más bien ante una Asunción-Coronación. Hondarribia, Eldua, Itsasondo o Irura son algunos de los retablos en los que ocupa una posición predominante, debido a que muchas de iglesias de Gipuzkoa están consagradas a la advocación de la Asunción de Nuestra Señora, por lo que la presencia y el protagonismo de la Virgen es innegable.

El ciclo de la vida de Cristo comienza con su infancia, en concreto con el tema de la Anunciación. Esta iconografía suele localizarse en el mismo cuerpo de la Asunción, en una de las calles laterales. Esta vez nos encontramos ante un episodio bíblico, que podemos leer en el Nuevo Testamento, donde el evangelista San Lucas relata la visita del arcángel Gabriel a Galilea para anunciar a María la concepción del Hijo de Dios. La Anunciación o Encarnación es un hito importante en la historia de la salvación cristiana, por lo que esta escena se repite en varios retablos, como en Altzo Muino, Itsasondo e Irura, donde se cuenta con este tema en el programa iconográfico. En ellos, la Virgen se presenta sentada, en el interior de una habitación, dedicada a sus labores, cuando es interrumpida por el arcángel que le da la buena nueva. La Virgen se lleva la mano al pecho expresando sorpresa, mientras la paloma del Espíritu Santo sobrevuela la escena rodeada de nubes.

No son muchas más las escenas de la infancia de Cristo que son representadas en nuestros retablos: la Adoración de los pastores, la Circuncisión, la Presentación en el templo y Jesús entre los doctores no tienen cabida en el taller de Tolosa, que se inclina más por las devociones populares (santos y vírgenes) en vez de por los episodios narrativos.

Las siguientes escenas hacen referencia a la vida pública de Cristo, y principalmente a su pasión, muerte y resurrección, cuestiones fundamentales en las afirmaciones trentinas. Del

158 RÉAU, L.: *Op. cit.*, pp. 637-648.

159 PACHECO, F.: *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2001. Pintura de la Asunción de Nuestra Señora, pp. 654-658.



comienzo de su predicación solo se representa el Bautismo de Cristo, y ligado a él la degollación de San Juan, así como la figura en talla de este santo predicador, predecesor de Jesús, muy presente en nuestros altares. Los episodios relativos a la pasión, sin embargo, son empleados profusamente en el banco, próximos a las miradas de los fieles, por ser escenas muy conmovedoras debido al dramatismo que desprenden. Se sitúan también en la puerta del sagrario, así como en los relieves de los cuerpos del retablo y en el remate, donde siempre figura un Calvario. El ciclo pasional, el más seriado, se inicia con la Santa Cena, que suele formar pareja en el banco con la Oración del Huerto o con el Lavatorio de los pies, a ambos lados del sagrario, como inicio de la historia de la redención. Un buen ejemplo de retablo de temática pasional es el de Eldua, dedicado enteramente a los momentos previos a la crucifixión.

La Santa Cena representa la última cena de Jesús con sus discípulos antes de su muerte, momento en el que Cristo anuncia la traición de Judas y parte el pan y el vino, instituyendo la eucaristía. Por lo tanto, la representación de esta escena bíblica es una apología de este sacramento y refuerza el dogma de la presencia real de Cristo en la forma consagrada. Tanto la sesión XIII del Concilio de Trento, celebrada el 11 de octubre de 1551, como las *Sinodales* de Pamplona¹⁶⁰ pusieron gran énfasis en la necesidad de celebrar este sacramento y en su significado verdadero, para contrarrestar las dudas generadas por otros cristianos sobre la transubstanciación, que no es otra cosa que la conversión del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo. Irura e Itsasondo eligen el momento del anuncio de la traición, mostrando a los discípulos agitados y discutiendo, tratando de averiguar quién será el que entregue a su maestro. Por parejas o de tres en tres, enfatizan sus miedos con marcadas posturas en sus manos, utilizando un teatral lenguaje gestual muy comunicativo.



FIGURA 9. Santa Cena, banco del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

160 ROJAS Y SANDOVAL, B. de.: *Op. cit.*, f. 10.

Junto a la Cena se suele representar el Lavatorio, símbolo de la caridad y de fe con obras, aunque el taller de Tolosa prefiere el momento de la Oración en el Huerto, en la que un ángel conforta a un Jesús entregado a la oración y le presenta el cáliz y la cruz, símbolo de su próximo martirio, mientras sus discípulos duermen plácidamente. La atención del escultor se centra en las figuras humanas, definiendo el paisaje mediante unos simples árboles que recrean el Huerto de los Olivos. Curiosa resulta la ambientación espacial de Eldua, con un empedrado que cubre gran parte del relieve. Los tres apóstoles que acompañaban a Jesús, Pedro, Santiago y Juan, permanecen adormilados, menos en Eldua, donde el discípulo amado, situado entre Jesús y el ángel, gira la cabeza hacia este, creando un extraño efecto, debido a la adaptación de una estampa de formato vertical a este relieve apaisado, lo que obliga a recolocar a los personajes.

Las siguientes escenas se desarrollan en el retablo de Eldua, dedicado a la Pasión, que comprende, además de La Cena y la Oración en el Huerto, los temas del juicio, proceso y primeros tormentos tras el prendimiento, es decir la Flagelación, la Coronación de espinas y el Camino al Calvario, en un ordenado programa iconográfico de carácter pasional. Son habituales también las tallas de bulto redondo con temas previos a la crucifixión, como la Flagelación o el Ecce Homo, muy habitual en los cuerpos altos de los sagrarios. La Flagelación, uno de los temas más populares y representados, muestra la variante de la columna alta, tal y como es propio hasta el Barroco¹⁶¹. La escena se simplifica, mostrando la columna a la que está atada Cristo y dos sayones a cada lado que lo golpean repetidamente con flagelos y látigos. Ligado a este tema están los pasos procesionales, que buscaban la escenificación de los momentos más emotivos para llevar al feligrés al arrepentimiento y la conversión. En concreto tenemos la representación de Cristo como Ecce Homo, escena posterior al castigo de Pilatos, en la que se muestra a Jesús cubierto de sangre y vestido a modo de rey, con corona de espinas, capa y cetro. En cuanto a su ubicación, el Ecce Homo suele aparecer en las portezuelas de los sagrarios o bien en pasos procesionales exentos.

La escena de Cristo con la cruz auestas camino al Gólgota muestra a Cristo en una de sus caídas, tras lo que es ayudado por Cireneo. Frente a él se encuentra la Verónica, dispuesta a limpiar el rostro ensangrentado de Cristo. Soldados de la guardia romana vestidos a la moda de los tercios españoles completan la escena en Ibarra. La redención llega a su final con la Crucifixión, imprescindible en los áticos, donde también cierra el programa iconográfico, y por extensión, en todas las iglesias. Es el tema principal de la iconografía cristiana, símbolo de la salvación y unión simbólica del Antiguo y Nuevo Testamento. En esta época, Jesús, con la cabeza ladeada e inclinada hacia el suelo, se muestra sujeto a una cruz latina por tres clavos. Muerto, cubierto por un paño de pureza de forma triangular anudado a los lados, sigue mostrando una potente anatomía. En la parte superior de la cruz se coloca el *titulus*, normalmente escrito en latín, que recuerda la proclamación de Jesús como rey. Suelen acompañarlo María y Juan, el discípulo amado, conformando el Calvario, aunque también es frecuente encontrarlo como elemento de devoción aislada, como en Altzo, Tolosa o Goizueta.

En el romanismo son frecuentes las escenas posteriores a la muerte de Cristo, el *Threnos* bizantino, que engloba el Descendimiento, la Lamentación ante Cristo muerto o la Piedad y el Santo Entierro. Encontramos un único ejemplo de Descendimiento de la Cruz en Orexa, concretamente en la portezuela del sagrario, siendo más habitual la escena del Llanto sobre Cristo Muerto. Es destacable sin duda la Piedad de Ordizia, donde la Virgen, con gran

161 RÉAU, L.: *Op. cit.*, pp. 470-475.



entereza, recoge en su regazo el cuerpo inerte de su hijo, mientras que el Santo Entierro se puede admirar entre el retablo de Amasa. A finales del siglo XVI Cristo resucitado, culmen de la historia de la salvación cristiana, suele ser el tema preferido para las puertas de los sagrarios, aunque también se representan la Santa Cena, el Descendimiento, el Ecce Homo, temas eucarísticos del Antiguo Testamento, etc.

Por indicación del Concilio de Trento se fomentó en la predicación y en el arte el culto a los santos, por su papel como intercesores entre Dios y los hombres y ejemplo de vida a seguir para los creyentes. Por ello se indica que "Se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad, (...) enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor"¹⁶².

De igual manera se impulsó la veneración de sus reliquias: "Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres. (...) Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes"¹⁶³.

Normalmente se representaban los hechos que los habían llevado a santidad, es decir, su vida ejemplar, extraída de la *Leyenda Dorada* y de otros santorales cristianos, y su martirio por defender la fe, acentuando el dramatismo de estos. En la Contrarreforma el santo se convierte en el nuevo héroe, un ejemplo a seguir y a imitar. Los santos representados en nuestros retablos se agrupan en diferentes categorías: fundadores de órdenes, santos antipestíferos, sanadores de enfermedades, obispos y diáconos mártires, santas vírgenes, apóstoles, evangelistas y padres de la Iglesia. Los representados más habituales son San Gregorio Magno, San Lorenzo, San Bartolomé, San Juan Bautista, Santiago en Clavijo, Santa Marina, Santa Águeda, Santa Lucía y Santa Catalina.

Además de escenas de la vida de Cristo y María, también se representan otras iconografías relacionadas con el Nuevo Testamento. Son los evangelistas, el apostolado y los arcángeles. Los evangelistas son los pilares de la fe, sustento de la fe cristiana, por lo que se representan en las zonas inferiores de los retablos, en el banco, en los netos o en el respaldar de las cajonerías. Los escritores del Nuevo Testamento por inspiración divina, que permiten conocer la vida y obra de Jesús y se convierten en transmisores de la revelación, se presentan con sus instrumentos de trabajo, el libro y la pluma, además de su atributo correspondiente a los pies. El símbolo que adopta cada uno está en función de sus escritos: a San Mateo lo acompaña un hombre, ya que inicia su Evangelio con la genealogía de Cristo, recalcando su naturaleza humana. El de San Marcos es el león, debido a que comienza con la predicación de San Juan Bautista en el desierto. Con San Lucas aparece un buey, animal

162 *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala*. Barcelona, Imprenta y Librería Antonio Sierra, 1848. Sesión XXV: "De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes". Del 3 al 4 de diciembre de 1563, pp. 355-360.

163 *Ibid.*



sacrificial por excelencia, porque su escrito comienza con la ofrenda de Zacarías. San Juan tiene por emblema el águila, animal de altos vuelos, por la fuerza con que se eleva su pensamiento y la espiritualidad de su Evangelio. Todos se presentan tanto sedentes (Amasa) como de pie (Beasain), apoyando los libros en mesas altas o sostenidos por sus atributos, y son muy habituales en nuestros retablos (Urkia, Oresa).

Los padres de la Iglesia, exégetas de los evangelistas, fijaron las bases de credo¹⁶⁴; su autoridad fue decisiva en materia de doctrina y fueron ellos quienes establecieron las verdades de fe más intelectuales. Especial protagonismo tiene San Gregorio Magno, fuente de indulgencias, relacionado con los retablos de patronato privado, un santo que debió gozar de gran popularidad en la Gipuzkoa del siglo XVI atendiendo a la multitud de ermitas, retablos y tallas dedicadas a él en los que San Gregorio, padre del canto gregoriano, ocupa un lugar privilegiado. En Itsasondo actualmente es el titular del retablo mayor, aunque hasta hace pocos años estuvo en su lugar original, en el retablo costado por los Isasaga, y en Ordizia aparece repetidas veces en el retablo de los Mújica. También lo vemos en un pequeño retablo en la ermita de Albiztur, de la que se conserva una talla exenta, y en Urkia. Único entre los padres de la Iglesia latina por su rango papal, este santo medieval viste de acuerdo a su estatus como pontífice, con alba, estola y capa pluvial, coronado con la tiara papal de tres niveles, simbolizando los tres poderes del papa y con la cruz de triple travesaño. Junto a San Pedro, también ampliamente representado, sus apariciones se multiplican tras Trento al caracterizarse como imagen del papado y de la autoridad de esta institución al frente de la Iglesia, y se convierte en una iconografía plenamente contrarreformista.

San Pedro, piedra angular de la Iglesia, se representa en cátedra en la iglesia de Beizama (actualmente en Urkizu). Suele aparecer en el primer cuerpo de los retablos, flanqueando al titular junto a San Pablo, como pilares fundamentales de la Iglesia, símbolos del cargo pontificio y de la Iglesia militante, respectivamente. El resto de apóstoles se suelen situar en las entrecalles, aunque en los retablos del taller de Tolosa se observa la tendencia a eliminar estas y a configurar los retablos en base a calle central y laterales, por lo que los doce se trasladan a las zonas laterales del banco, como en Itsasondo.

Los arcángeles, mensajeros de Dios, están presentes en los retablos de Argisain e Irura y son muy numerosas las iglesias guipuzcoanas dedicadas a ellos, especialmente al arcángel San Miguel, que alude al espíritu triunfal de la Reforma Católica. Se representa al arcángel alanceando al demonio, y como príncipe de las milicias celestiales, aparece revestido de la indumentaria defensiva militar: coraza, faldellín y lanza terminada en cruz. La lectura neoplatónica lo muestra como liberador del mal al matar al demonio, llevando al hombre al verdadero conocimiento de Dios¹⁶⁵. En Irura va acompañado de los arcángeles San Rafael y San Gabriel, anunciador de la maternidad de la Virgen y de San Juan Bautista¹⁶⁶. El culto a los arcángeles se vio potenciado por Carlos V, quien en 1523 hizo que se erigiera a sus expensas en Palermo una iglesia en honor a los siete arcángeles¹⁶⁷.

164 UGALDE GOROSTIZA, A. I.: "Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco", en *Cuadernos de arte e iconografía*. T. 6, n.º 12, 1993, pp. 232-240.

165 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; MARTIARENA LASA, X.: *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati: historia y restauración*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006, p. 64.

166 SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: "Sobre los arcángeles", en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía*. Tomo IV, n.º 8, 1991, pp. 96-97.

167 MÁLE, E.: *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 280-282.



Además de estos santos, en las dos únicas trazas halladas hasta el momento, las de Hondarribia e Irura, se corona el retablo con personajes del Antiguo Testamento flanqueando al Calvario. David y Moisés, expresión de la *concordatio* entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, se debían colocar en los áticos, según indicaban las trazas. Sin embargo en ninguna de estas dos ocasiones se eligieron estas iconografías, cambiándose por virtudes y profetas.

Para finalizar, trataremos brevemente las iconografías pretentrinas que hallamos en estos retablos del cambio de siglo que, debido a la depuración de temas derivados del Concilio de Trento, no deberían representarse, como Santa Úrsula y las once mil vírgenes. Sin embargo, quizás debido a las fechas tempranas y al patronato privado de la capilla, en Ordizia encontramos una escena de las vírgenes al llegar a Roma, recibidas por la corte papal. Además de la finalidad doctrinal, el retablo también tiene, en el caso de capillas privadas, una función social, por medio de los cuales los nobles mostraban su fe y su supremacía social, convirtiéndose el retablo en una cuestión de prestigio ante sus paisanos. En estos retablos de patronato privado el programa iconográfico es más libre y variado y están presentes los santos de devoción del patrón o de su familia como agradecimiento por los favores concedidos.

4.4. Notas sobre policromía, repolicromías y repintes

Podemos afirmar que ningún retablo ni talla se daban por concluidos hasta no haber recibido su revestimiento policromo. Sin embargo a menudo el coste económico de los retablos era tan elevado para las rentas de las iglesias de los pequeños pueblos que la policromía tenía que esperar a que las arcas parroquiales se volvieran a llenar, ya que las *Constituciones Sinodales* prohibían empezar obras nuevas teniendo deudas por otras anteriores. Aunque algunas obras, las menos, se policromaron durante la primera mitad del XVII, la mayor parte debieron esperar en blanco incluso hasta superar el ecuador del siglo XVIII, y la gran mayoría de las piezas que han llegado a nuestros días muestran una pintura de colores lisos o repolicromías del siglo XIX.

Por ello, aunque la policromía que mejor armoniza con las tallas romanistas es la llamada "del natural"¹⁶⁸ (1580-1675), son muy pocas, casi excepcionales, las que son doradas y estofadas en estos años, debido a que la mayoría tuvieron que esperar varios siglos hasta que la coyuntura económica permitiera emprender empresas tan costosas como la policromía de un retablo, importe que multiplicaba varias veces el precio de este. Las únicas obras que se policromaron fueron las de tamaño más reducido y por lo tanto menor coste, como tallas para ermitas o sagrarios. Muchas imágenes, hoy repolicromadas o repintadas, conservan bajo la actual capa pictórica de "paños naturales" restos de la policromía original, solo visible a través de las desconchaduras o en las analíticas previas a una restauración. Resultan excepcionales los casos de Itsasondo y Beizama, que en un plazo que oscila entre quince y cuarenta años tras la finalización de las tallas fueron policromados siguiendo el estilo "del natural".

168 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de Arte Español, 48. Madrid, Historia 16, 1992. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", en *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 11, n.º 45, 2003, pp. 97-104. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 186-192. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 445-470.





FIGURA 10. Coronación de espinas antes de la limpieza de la policromía, retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Itsasondo), Pedro de Goicoechea (talla) y Juan Ochoa de Arín (policromía)

FIGURA 11. Coronación de espinas después de la limpieza de la policromía, retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Itsasondo), Pedro de Goicoechea (talla) y Juan Ochoa de Arín (policromía)

Bien conocidas son las funciones que se asignaban a la policromía en uno de los títulos de las *Constituciones Sinodales* de la diócesis de Pamplona de 1591. Si por un lado eran estéticas y didácticas, pues esta servía para dotar de un aspecto más humano a las figuras y facilitaba su identificación y lectura iconográficas, también estaba motivada por razones técnicas y funcionales, como disimular grietas, camuflar añadidos y evitar el ataque de los xilófagos. En las Sinodales se indica que las tallas se debían estofar siempre que fuera posible, siguiendo el decoro y evitando indumentarias profanas, propias de mujeres, y todo tipo de postizos “y tocados, y rizos, los quales nunca usaron tales sanctas, y no ayuda a la deuocion, y se escandalizan muchos fieles”. Por ello se ordenaba “que las tales imagenes se hagan de vulto, o tabla, doradas, y estofadas, y quando esto no se pueda hazer se aderecen con toda honestidad”¹⁶⁹.

La decoración más armónica de nuestros retablos de escultura romanista es la pintura *del natural*, que forma parte del primer período de la policromía barroca y que abarca las dos últimas décadas del siglo XVI y los dos primeros tercios del XVII¹⁷⁰. Producto de las

169 ROJAS Y SANDOVAL, B. de: *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*. Pamplona, Tomás Porrals, 1591, “DE RELIQUIIS, ET VENERATIONE SANCTORUM”, ff. 120r-120v.

170 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Evolución de la policromía barroca en el País Vasco”, en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 445-470, p. 458.

disposiciones conciliares, se busca en ella el acercamiento al fiel mediante la representación de formas comprensibles, reduciendo el repertorio a motivos más naturales y de fácil comprensión, con “papeles de todas colores”, que no es otra cosa que un follaje vegetal combinado con motivos vivos, como aves y niños. Esta policromía busca imitar el natural, guardando el decoro tal y como recomienda Trento y desterrando los temas fantásticos de años anteriores. Las cenefas se decoran con motivos que simulan joyerías, con piedras contrahechas y perlas que decoran los mantos de la Virgen, santos y personajes más importantes, queriendo imitar textiles de gran riqueza y valor. Los colores empleados son el azul ceniza, el carmín y el verde montaña, denominados como la “tripleta luminífera”¹⁷¹. De las carnaciones a pulimento del siglo XVI se pasa a la mates del XVII, más adecuadas, ya que se aproximan más al natural y se pueden retocar y matizar. El resto del retablo se dora y se bruñe, adornando con estofados los interiores de los nichos.

Los clanes de pintores-doradores que operan junto a los artistas del taller de Tolosa son los Brevilla y Ochoa de Arín, si bien ninguno de los dos estaban avecindados en la villa. A Juan Ochoa de Arín le debemos la policromía de algunos de los retablos de Pedro de Goicoechea¹⁷². Los Brevilla, de origen francés pero asentados en Mutriku, fueron una dinastía de pintores entre los que destacan Juan y sus hijos Lorenzo y Nicolás. Estos colaboraron habitualmente con nuestro escultor Jerónimo de Larrea y se avecindaron en Tolosa durante unos años.

Para finalizar, realizaremos un breve muestreo para conocer el estado actual en el que se encuentran nuestras obras. En blanco, sin policromar, se conservan las cajonerías de Beasain y Amasa. Los retablos que recibieron policromía *del natural* fueron los de Beizama e Itsasondo, unos cuarenta años más tarde de haber sido realizadas, aunque fueron repolicromados siglos más tarde. Las únicas que recibieron color nada más terminarse fueron las tallas de Jerónimo de Larrea, que policromaron los Brevilla. Otros retablos como el de Irura fueron completados hacia 1770, debiendo ser costeado por algún particular, ya que no se anotan pagos relativos a la policromía en ninguno de los libros de fábrica de la iglesia. En la mayoría de los altares, la policromía es de estilo neoclásico¹⁷³: Beizama, Amasa, Urkizu, Altzaga e Itsasondo, entre otros. Todos ellos recibieron bien su primera policromía o bien una segunda repolicromía a finales del siglo XIX. Por ello muchas tallas poseen bajo la capa actual el revestimiento original.

Las características cromáticas de estas capas pictóricas del Neoclasicismo, de colores lisos y apagados, con gruesas preparaciones y recubiertas por barnices mal aplicados y conservados hacen que no podamos apreciar la calidad de la talla de nuestras obras romanistas de la misma forma que las veríamos si estuvieran policromadas con el estilo pictórico que les corresponde. Con estas policromías decimonónicas, las expresiones de los personajes cambian y las vestimentas se antojan pesadas y aristadas. Ciertas deficiencias

171 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de Arte Español, 48. Madrid, Historia 16, 1992. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos”, en *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 11, n.º 45, 2003, pp. 97-104.

172 Sobre la vida y obras de los Ochoa de Arín se puede consultar: BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.; CALVO GARCÍA, L.: “El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa”. En *Príncipe de Viana*, n.º 257, 2012. En prensa.

173 BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: “Las claves de la policromía neoclásica”, en *Akobe, restauración y conservación de bienes culturales*, n.º 7, 2006, pp. 14-18.



técnicas en la aplicación de los pigmentos con la consecuente aparición de craquelados, las gruesas preparaciones que desfiguran y redondean las formas de la talla, los barnices mal aplicados, la suciedad acumulada o el humo de las velas modifican la correcta comprensión de estas obras al no conseguirse la integración plena de escultura y pintura.



5. LOS RETABLISTAS DE TOLOSA

A finales del siglo XVI residían en Tolosa una serie de escultores, ensambladores, entalladores y arquitectos con una característica en común: la vecindad en esta villa guipuzcoana. Algunos habían nacido en Tolosa y otros procedían de poblaciones cercanas, pero todos situaron su casa y taller en ella y acabaron convirtiéndose en residentes. Este conjunto de maestros conforman el taller de Tolosa, el nuevo centro artístico que tipificamos y caracterizamos en este estudio. Al ser un núcleo pequeño, los artistas se conocían entre sí, favoreciendo las relaciones personales y profesionales, por lo que se constata entre ellos algún caso de endogamia y traspasos de obras. Trabajaban en equipo, cada uno según su arte, tasaban las obras de sus compañeros de oficio una vez acabadas y conocían de esta manera a otros maestros de procedencia más o menos lejana con los que intercambiaban opiniones acerca de su trabajo. El mercado artístico natural para este taller eran los pueblos más cercanos a su lugar de residencia, es decir, la cuenca del río Oria, aunque también veremos que realizaron obras en localidades bastante alejadas e incluso en otras provincias.

Si quisiéramos delimitar y analizar el mercado de los maestros de la talla establecidos en Tolosa, veríamos que comprendía no solo la comarca natural de esta villa guipuzcoana sino que se extendía a otras localidades vecinas dentro de la misma diócesis y, puntualmente, a templos del arciprestazgo de Léniz dependientes del obispado de Calahorra. En primer lugar hay que tener en cuenta que Tolosa, hasta 1615, no se correspondía a la actual demarcación, sino que tenía jurisdicción sobre multitud de aldeas de su entorno¹⁷⁴.

Es en estos pueblos pertenecientes en lo eclesiástico al Arciprestazgo Mayor donde, por cuestiones de proximidad geográfica, podemos hallar un número mayor de obras de los artistas de nuestro taller. Sin embargo, dentro del mismo arciprestazgo, en el área de influencia del foco de San Sebastián también podemos encontrar un número significativo de obras. Mientras que en las zonas más cercanas a Tolosa es habitual la colaboración entre artistas del propio taller, en estas obras más alejadas el nexo común suelen ser los artistas Jerónimo de Larrea y Goizueta y Martín de Ostiza, en labores de escultura y ensamblaje respectivamente. Dentro de la diócesis de Pamplona también podemos encontrar alguna obra en iglesias del Arciprestazgo Menor (Hondarribia), incluso fuera de la provincia, en Goizueta, localidad navarra dependiente del Arciprestazgo navarro de Santesteban.

La producción artística alcanza también a localidades bañadas por el río Deba, marcadas por la pertenencia al Arciprestazgo de Léniz, perteneciente a la diócesis de Calahorra-La Calzada. Sin embargo, hay que puntualizar que esta movilidad geográfica no es propia de todo el taller, sino que es fruto de los buenos contactos y la fama de Jerónimo de Larrea, cuya estima como escultor debió abrirle las puertas más allá de los límites naturales de su comarca.

174 Para cuestiones referidas a la jurisdicción de Tolosa en el siglo XVI consultar capítulos anteriores.



5.1. Romanismo pleno

A continuación estudiaremos los datos biográficos más relevantes y la producción artística de nuestros ensambladores y escultores que, ordenados cronológicamente, se agrupan por generaciones. En la primera generación, que hemos denominado “romanismo pleno”, tenemos a Pedro de Goicoechea, ensamblador y entallador, y al escultor Jerónimo de Larrea y Goizueta, que colaboró con el taller del primero. Los artistas de la siguiente generación como Martín de Larrea, también escultor, Bartolomé de Luzuriaga, Juan de Basayaz, Juan de Ayerdi y Juan de Echeverría realizan la mayor parte de su producción bien entrado el siglo XVII, por lo que son artistas barrocos aunque de formación e inicios romanistas. Por ello hemos denominado a este segundo período “romanismo tardío” o “tardorromanismo”. Dicho esto nos adentraremos en las vidas y obras de los dos artistas más interesantes para nuestro estudio: Pedro de Goicoechea y Jerónimo de Larrea.

5.1.1. Pedro de Goicoechea

5.1.1.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES

Pedro de Goicoechea, ensamblador y entallador, nació en Irura, un pequeño pueblo a escasos kilómetros de Tolosa, en torno a 1555. Su persona no ha recibido la debida atención por parte de los historiadores del arte, por lo que se conocen pocos datos de su vida y obra. Tras casarse en 1579 con María Juana de Urdaneta¹⁷⁵ se avecindó en Tolosa, localidad que en esos momentos englobaba jurídicamente a su Irura natal. Tuvo varios hijos, en concreto tres, que nacieron a partir de 1580, fecha en la que también comienza su producción artística. Fueron Ana¹⁷⁶ (1580), Gracia¹⁷⁷ (1582-1651) y Gaspar¹⁷⁸ (1585-1647).

En cuanto a sus hijos, Gaspar fue clérigo, como su tío paterno Juan de Goicoechea y su también pariente Martín de Goicoechea, y llegó a ser presbítero de Irura. Pese a su estado clerical llevó una vida desordenada, lo que le llevó a ser denunciado varias veces por distintas causas. Fue acusado de delitos de sangre en 1612¹⁷⁹ y, a pesar de las prohibiciones de las *Constituciones Sinodales*, de mantener relaciones con mujeres en varias ocasiones¹⁸⁰, llegando a concebir varios hijos; con una de ellas al menos tres¹⁸¹, y otro vástago con una mujer de Zizurkil. Finalmente, murió en 1647, dejando vacantes dos beneficios en Irura y Tolosa¹⁸². Gracia se casó dos veces, en primeras nupcias con Pedro Olazabal y en segundas con Pedro Mancio, tal y como se desprende del testamento de nuestro ensamblador¹⁸³.

175 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 1.º A. Matrimonios, f. 74r. 1579/05/17.

176 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos, f. 15r. 1580/07/30.

177 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos, f. 21v. 1582/09/06. DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Defunciones, f. 88r. 1651/11/03.

178 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos, f. 30r. 1585/07/16. DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Defunciones, f. 77v. 1647/06/08.

179 ADP, Secr. Soto, caj. 431, n.º 15, 35 ff.

180 ADP, Secr. Marichalar, caj. 428, n.º 5, 21 ff. Pleito por el impago de Gaspar de Goicoechea de la pensión alimenticia a la madre de sus hijos, María Dominga de Azkarate.

181 ADP, Secr. Olló, caj. 661, n.º 29, 39 ff.

182 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Defunciones, f. 77v. 1647/06/08. Murió sin testar.

183 La Madre Arrázola cita el testamento de Pedro de Goicoechea en su libro: ARRÁZOLA



Nuestro ensamblador Pedro de Goicoechea murió a la edad de unos 58 años el 16 de agosto de 1613¹⁸⁴ en Tolosa, donde recibió sepultura. Su esposa habría muerto para esa fecha, ya que no es mencionada en el testamento, aunque no ha sido posible certificar este hecho documentalmente.

Suponemos a nuestro ensamblador uno de los vecinos más ricos de Tolosa, debido a que aparece documentado como “cabeza entera” o “cabeza mayor”, categoría fiscal superior en esta época¹⁸⁵. En el caso de Tolosa, para formar parte de este grupo selecto había que poseer bienes raíces mayores a 60.000 maravedís¹⁸⁶, una gran cantidad para estos años. Sabemos que poseía una casa, varias tierras y huertas, por lo que parece que vivió holgadamente. A pesar de ello, como es habitual en muchos artistas de esta y otras épocas, no consiguió cobrar muchas de las obras que realizó hasta bastantes años después de su muerte por medio de su heredero, su hijo Gaspar. Para asegurarse el cobro, en vida arrendó la primicia de varias iglesias y para remediar la ausencia de dinero algún párroco llegó a pagarle con un macho¹⁸⁷.

Pedro de Goicoechea, ensamblador y entallador tolosarra, estaba al frente de un taller de escultura, ensamblaje y escultura. Con él colaboraban artistas de mayor o menor destreza y por ello su obra resulta de una calidad desigual. Algunas de ellas las realizaron en su totalidad o de forma parcial buenos escultores, como Jerónimo de Larrea y Goizueta en Irura o Beasain, y otras salieron de la gubia de escultores con menos recursos técnicos, por lo que la calidad se resiente, como en Eldua. En Tolosa el entallador iruratarra abrió obrador al principio de la calle Mayor¹⁸⁸; eligió esta villa porque había más oportunidades para conseguir encargos artísticos que en Irura, su pueblo natal. Su hermano, Juan de Goicoechea, también se dedicaba al arte; era escultor y estuvo como oficial al servicio del escultor alavés Lope de Larrea y Ercilla en el taller que este poseía en Salvatierra¹⁸⁹. Los

ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipuzkoa, 1988, p. 283, aunque quien realmente lo halló fue Sebastián Insausti, que además de las últimas voluntades del artista extrajo de los archivos otros interesantes contratos y cartas de pago de sus obras. INSAUSTI, S.: “Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, escultura, pintura, etc) en Tolosa”, en *Libro homenaje a Tolosa. VII Centenario. 1256-1956*. Ayuntamiento de Tolosa, 1956, pp. 156-157.

184 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Defunciones, f. 12v. 1613/08/16.

185 INSAUSTI, S.: *Op. cit.*, p. 156.

186 La acumulación de patrimonio configuraba una sociedad dividida en varios grupos. Los más adinerados se agrupaban en la categoría de “cabeza entera” o “cabeza mayor”. Para pertenecer a ella había que poseer bienes raíces, intramuros o en la jurisdicción, en el caso de Tolosa mayores a 60.000 maravedís (la riqueza de bienes inmuebles se cuantificaba en millares -millar de maravedís-). La posesión de riquezas estaba relacionada además con derechos políticos, ya que permitía el acceso a oficios de gobierno, pudiendo ser electores y electos a cualquier oficio público de la villa. Los que no tenían tantos bienes se clasificaban en categorías inferiores como tres cuartos de cabeza o media cabeza. TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Tolosa en la Edad Moderna. Organización y gobierno de una villa guipuzcoana (siglos XVI-XVII)*. Tolosa, Lizardi Kultur Elkarte, 2006, p. 131. SORIA SESÉ, M. L.: *Derecho municipal guipuzcoano: categorías normativas y comportamientos sociales*. Oñati, Instituto Vasco de Administración Pública, 1992.

187 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 275.

188 INSAUSTI, S.: *Op. cit.*, pp. 156-157.

189 Juan de Goicoechea fue uno de los numerosos escultores que trabajaron para el escultor alavés Lope de Larrea en su taller de Salvatierra. ANDRES ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976, p. 73.



hermanos Goicoechea, uno escultor y otro ensamblador, colaboraron profesionalmente en más de una ocasión. Normalmente se nombra en los documentos a Pedro de Goicoechea como ensamblador o entallador, aunque en ocasiones se le designa con términos como “mezunero” (mazonero o menucero) e incluso como escultor.

Los escultores que examinaron la producción de Pedro de Goicoechea delatan los importantes contactos que este poseía, pues se codeaba con algunos de los mejores artistas del momento. Por una parte Lope de Larrea y Ercilla, la más excelente gubia alavesa, está presente en todas sus tasaciones documentadas que poseemos, lo cual no es de ningún modo casual. Podrían haberse conocido a través de su hermano Juan, quien pudo haber sido su aprendiz en un primer momento. El caso es que al menos en cinco ocasiones Lope de Larrea se desplazó desde Álava hasta pueblos del interior de Gipuzkoa como Altzo, Ataun, Beizama, Ibarra o Irura. De igual manera, era habitual que a los exámenes de Pedro de Goicoechea asistiera Juan de Anchieta, el padre del romanismo en la zona del noreste peninsular. No solo nos lo encontramos tasando sus obras, como en Altzo, Beizama o Ibarra, sino que en ocasiones el azpeitiarra le encargaba al ensamblador ciertas tareas, tales como cortar la madera necesaria para el retablo de Tolosa, que finalmente no se llegó a realizar¹⁹⁰. Otras veces fue su compañero y amigo Jerónimo de Larrea y Goizueta quien se encargó de evaluar sus obras, como el retablo de Irura, para el que años más tarde tallaría la imagen titular de la Asunción. Otros de sus tasadores son desconocidos hasta el momento, como el ensamblador de Lazkao Juan López Civilquiza, al que vemos presente en Ataun¹⁹¹. Las tasaciones eran necesarias tras finalizar cualquier obra para verificar el cumplimiento de las condiciones especificadas en el contrato, garantizar la calidad del trabajo y fijar el importe económico de su valía. A ellas acudían siempre dos expertos en la materia, uno por parte del patrono y otro por parte del artista.

Su producción artística se concentra entre 1580 y 1596. El inicio coincide con su matrimonio y seguramente con la apertura del taller y el descenso productivo visible en los últimos años de la centuria no se debe a su muerte, ya que vivió hasta 1613. La gran parte de sus actuaciones tuvieron lugar en la cuenca del río Oria, en pequeñas localidades pertenecientes eclesiásticamente al Arciprestazgo Mayor de la diócesis de Pamplona, especialmente, como es natural, en las cercanías de su lugar de residencia, es decir en Ordizia y Tolosa, e incluso en otras más alejadas, como Eldua y Beizama. Sus primeras obras, en la década de los 80 del siglo XVI fueron para Ordizia, Altzo-Azpi, Ibarra y Ataun. En los siguientes años trabajó para Itsasondo e Irura. Otros pueblos donde desplegó sus artes fueron Amasa, Beasain y Legorreta. Los precios fueron variados y dependían de la cantidad y calidad de las obras realizadas, ya que a veces no solo se contrata un retablo sino que se aprovecha para renovar puertas, ventanas o mobiliario litúrgico. En general vemos un ascenso, desde los 131 ducados de Ibarra hasta los 863 de Beizama, su retablo mejor cotizado, pasando por los 678 ducados que costó el de Irura¹⁹².

190 INSAUSTI, S.: *Op. cit.*, pp. 156-157.

191 ADP, Secr. Garro, caj. 150, n.º 24, 110 ff. Tasación de las obras de carpintería de Ataun, 4 de diciembre de 1592.

192 De los que 25 provenían de la dote de la hermana del alcalde al convertirse en serora. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A.: *Op. cit.*, p. 275.



5.1.1.2. CATÁLOGO DE OBRAS

Entre las obras de Pedro de Goicoechea hallamos retablos, cajoneras, púlpitos, facistoles, puertas y bancos, entre otros. Hemos seleccionado las obras más interesantes en base al estado de conservación actual. A Ordizia, Eldua, Itsasondo, Irura y el conjunto de cajoneras les dedicamos a continuación un estudio más profundo. Otras muchas que se hallaban desaparecidas están en realidad diseminadas por otros templos y ermitas o reensambladas en retablos posteriores, como es el caso de Beizama, de cuyo conjunto encontramos cuatro tallas de gran calidad fuera del lugar para el que fueron creadas. A estas obras que se conservan de forma fragmentaria les dedicamos un breve estudio.

CUADRO 3. Producción artística de Pedro de Goicoechea

POBLACIÓN	OBRAS	TASADORES	PRECIO	AÑO
Altzo Azpi	Retablo Mayor / Retablo lateral Monumento de Semana Santa Dos candelabros / Facistol	Lope de Larrea y Ercilla Juan de Anchieta	474 ducs.	1588
Amasa	Retablo / Cajonería			h. 1590
Ataun	Retablo de San Miguel (mazonería) Cajonería / Puerta / Bancos	Lope de Larrea y Ercilla Juan López Civilquiza	200 ducs.	h. 1589
Beasain	Cajonería			
Beizama	Retablo mayor / Sagrario	Lope de Larrea y Ercilla Juan de Anchieta	863 ducs.	h. 1595
Eldua	Retablo mayor / Sagrario		180 ducs.	1591-1595
Ibarra	Retablo colateral	Lope de Larrea y Ercilla Juan de Anchieta	131 ducs.	1588
Irura	Retablo mayor / Pulpito	Jerónimo de Larrea y Goizueta Lope de Larrea y Ercilla	678 ducs.	1590
Itsasondo	Retablo mayor / Retablo colateral de San Andrés / Retablo colateral de San Juan Bautista / Pulpito / Puerta			h. 1590-1593
Legorreta	Sagrario			
Ordizia	Retablo de la capilla de Santiago			1580
Tolosa	Cajonería			
Tolosa	Escudos			1596

5.1.1.2.1. Retablo de Santiago en Clavijo (Ordizia)

En los años setenta del siglo XVI se concibió un retablo dedicado a Santiago en Clavijo para la capilla funeraria de los Mújica, en Ordizia. Es el primer retablo documentado de nuestro ensamblador Pedro de Goicoechea, todavía residente en Irura, marcando con él el inicio de su carrera artística. Más tarde se trasladaría a Tolosa, quizás motivado por la mayor facilidad para contratar obras que ofrecía la villa. El altar referido debía cumplir una serie de condiciones, como seguir la traza que le fue proporcionada y estar acabado en menos de año y medio, para el día de San Juan del año siguiente. Se hace expresa mención a la madera empleada para tallar los relieves, que debía ser de nogal. Por este trabajo el artista recibiría como pago 150 ducados¹⁹³.

El retablo fue encargado por los Mújica, una de las familias más notables de Ordizia a finales de la Edad Media y durante gran parte de la Edad Moderna. Como mandaba el ideario nobiliario, había que asegurar el prestigio social y económico por medio de cargos públicos notorios, políticas matrimoniales ventajosas, el mantenimiento de propiedades inmobiliarias o el progresivo acercamiento a la corte, en la que esta familia llegó a ocupar altos cargos¹⁹⁴. En el siglo XVI, Lope García de Mújica fundó una capellanía en la iglesia parroquial de Ordizia¹⁹⁵. Una vez construida la capilla y finalizadas las obras de reparación de la iglesia, completamente destruida tras un pavoroso incendio, los Mújica se esforzaron por dotar su capilla del ajuar litúrgico necesario. En este contexto se enmarca la contratación de un nuevo retablo acorde con el estilo que comenzaba a florecer en torno a los años ochenta: el romanismo. Martín de Mújica, fallecido hacia 1574¹⁹⁶, ordenaba erigir un retablo en su capilla de patronato, y cinco años después, el 25 de febrero de 1579, fueron su mujer, María de Guevara y su hijo, también llamado Martín de Mújica, los que, cumpliendo con la manda testamentaria, concertaron con el ensamblador Pedro de Goicoechea la construcción de un retablo "de imaginería para la Capilla del Sr. Santiago de la Vera Cruz que los primeros tienen en la iglesia de Villafranca"¹⁹⁷.

Estructuralmente el altar se compone en sentido horizontal de zócalo con frontal, banco con sagrario, dos cuerpos y remate en Calvario, y verticalmente se estructura en una calle central y dos laterales. El zócalo es de madera, con ménsulas avolutadas como elementos sustentantes, flanqueadas por decoraciones rectangulares en forma de punta de diamante. En el centro del frontal se incluyen en un espacio circular tres armas cruzadas relacionadas con el titular del retablo. Sobre el pedestal se articula el banco, formado por dos relieves apaisados, y en el centro un sagrario de sencilla composición rematado por un frontón triangular. Los dos siguientes cuerpos conforman un retablo de medianas dimensiones que se acomoda holgadamente en espacio mural existente, por lo que suponemos que el retablo original sería de dimensiones algo mayores. El primer cuerpo está formado por una calle central de mayor altura y anchura que las laterales, que se corona por

193 GALDÓS MONFORT, A.: *Villafrancatik Ordiziara, historiaz jositako bidea. De Villafranca a Ordizia, un camino pleno de historia*. Ordizia, Ayuntamiento de Ordizia, 2008 (1.ª ed. de 1908), pp. 222-228.

194 Los Mújica ocuparon importantes cargos tanto en la administración de la provincia como en la corte durante los siglos XV, XVI y XVII. Entre ellos el de maestresala de Isabel la Católica, oidor del Consejo de los Reyes Católicos o contador mayor de la Casa de Castilla.

195 ECHEGARAY, C.; MÚJICA, S.: *Op. cit.*, p. 346.

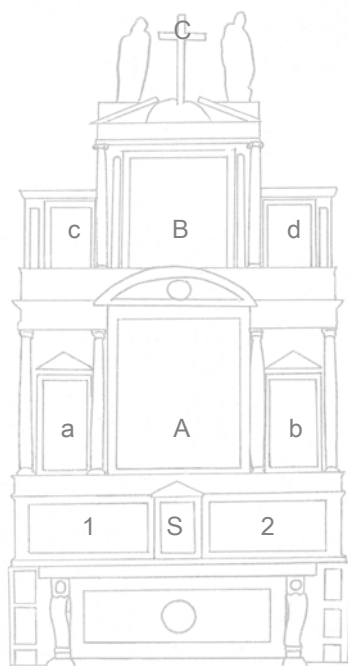
196 GARIBAY, E. de: *Ilustraciones Genealógicas de los Linajes Vascongados contenidos en las Grandezas de España*. Cap. 7, tomo 6, título 12, p. 491.

197 ECHEGARAY, C.; MÚJICA, S.: *Op. cit.*, p. 55. No se indica la procedencia de la fuente documental original.



un frontón curvo. A ambos lados, dos relieves rematados por frontón triangular enmarcados por dos columnas dórico-toscanas de fuste acanalado sostienen un entablamento sin decoración esculpida. El último cuerpo se articula mediante columnas jónicas estriadas que sustentan un frontón triangular partido sobre el que se yergue el Calvario. La decoración típica de este momento está ausente. Tan solo el primer cuerpo posee encadenados de estilo manierista compuestos por dos rectángulos y un óvalo enlazados en las calles laterales y una composición más compleja para la calle central. El segundo cuerpo también corona a la Virgen mediante un sencillo entrelazo.

La mazonería, si bien recuerda a la manierista, propia de los retablos que albergan escultura romanista, se muestra extraña a primera vista, con poco volumen arquitectónico y escasa decoración. Como es habitual, el retablo presenta órdenes superpuestos: dórico para los santos del primer cuerpo, mientras que para la Virgen del segundo nivel se reserva el jónico. Tal y como corresponde a los años finales del siglo XVI y a otros retablos de nuestro artista, debería poseer columnas con el tercio inferior del fuste decorado, abundantes frontones con niños recostados así como ornamentación a base de roleos vegetales, cartelas o encadenados manieristas de raigambre serliana y los característicos dados encima de los capiteles que conforman la arquitectura compartimentada propia del ensamblador tolosarra. Estas peculiaridades se deben a que la mazonería actual no es la original, ya que el retablo debió ser reensamblado y repolicromado en el siglo XIX, perdiendo casi la totalidad de sus elementos arquitectónicos originales, aunque la mazonería que se diseñó entonces se debió inspirar en la original. Los relieves y tallas corrieron mejor suerte, aunque fueron movidos de su emplazamiento habitual y algunos de ellos han desaparecido, como el Cristo del Calvario, las figuras de los netos y los relieves del sagrario. El sagrario actual ha adoptado como puerta un relieve dedicado a San Gregorio. Tras la restauración del retablo hace unas décadas, por no considerarse pertenecientes al retablo, se eliminaron los dos escudos de piedra con niños tenantes que coronaban las calles laterales.



PROGRAMA ICONOGRÁFICO

- A: Santiago en Clavijo
- B: Piedad
- C: Calvario
- S: San Gregorio
- 1: Martirio de San Bartolomé
- 2: Las Once Mil Vírgenes en Roma
- a: San Lorenzo
- b: San Vicente
- c: San Bartolomé
- d: San Gregorio Magno

FIGURA 12. Programa iconográfico del retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

El programa iconográfico del retablo remite a advocaciones propias del momento en el que nos encontramos más algunos temas motivados por las devociones particulares de los patronos. La Contrarreforma, en oposición a los protestantes, potenció el culto a la Virgen y a los santos, modelos ejemplares de vida e intercesores entre el mundo divino y el terrenal. Por ello, la calle central se articula mediante Santiago en Clavijo, la Piedad y el Calvario, y las calles laterales presentan a diversos santos: diáconos mártires (San Vicente y San Lorenzo), Padres de la Iglesia (San Gregorio) y apóstoles (San Bartolomé). Las escenas narrativas se reservan para el banco, con episodios de la vida de San Bartolomé y de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes a su llegada a Roma.

Las armas del zócalo, una alabarda, una espada y un estandarte con una cruz nos anticipan la iconografía del titular del retablo: Santiago en Clavijo¹⁹⁸. Esta iconografía del santo patrón fue un tema muy representado durante todo el siglo XVI y XVII, especialmente impulsado por la Contrarreforma. Su titularidad en este retablo se justifica por la denominación de la propia capilla "del Sr. Santiago de la Vera Cruz". El santo guerrero estaba muy vinculado a Martín de Mújica (padre), que también era "dueño y señor del lugar é granja de Lajueta de yuso, que es en la merindad de Ebro, y único patrón de la iglesia rural de Santiago de la dicha Lajueta, diócesis de Burgos"¹⁹⁹. La iconografía del apóstol como militar procede de una leyenda medieval de tiempos de la Reconquista. De esta manera, Santiago pasó a ser el patrón guerrero del Imperio de los Austrias en un tiempo en el que las guerras contra los infieles estaban a la orden del día²⁰⁰. Solo unos años antes, en 1571, había tenido lugar la batalla de Lepanto, en la que una coalición cristiana de la Liga Santa, compuesta por España, Venecia, Génova y la Santa Sede había frenado la expansión de los turcos por el Mediterráneo. Este enfrentamiento político era concebido y moralizado desde una visión cristiana y por lo tanto se consideraba apto para ser representado en el interior de las iglesias, convirtiéndose en el símbolo de la lucha de la cristiandad contra la herejía.

Para entender el culto hacia este santo guerrero no hay que olvidar que Ordizia era paso obligado para los peregrinos que se dirigían a Santiago de Compostela siguiendo la ruta del interior, que enlazaba la costa con el túnel de San Adrián. A esto hay que unirle la importancia de la Orden de Santiago, a la que varios miembros de los Mújica pertenecían²⁰¹. Martín de Mújica y Buitrón, descendiente directo de Martín de Mújica, fue designado por Felipe IV durante la primera mitad del siglo XVII como capitán general y gobernador de Chile, entre otros cargos. No es casualidad que el citado gobernador, caballero de Santiago, se haga representar en los libros que se publican en este momento sobre la historia de Chile a lomos de un caballo, espada en mano, luchando contra los indios americanos como tantas veces lo habría visto en su capilla familiar²⁰².

Volviendo al relieve que nos ocupa, Santiago aparece en el momento de levantar la espada, creando una marcada diagonal con sus brazos. Su gesto, así como el tratamiento del

198 ECHEGARAY, C.; MÚJICA, S.: *Op. cit.*, p. 55. No se indica la procedencia de la fuente documental original.

199 ECHEGARAY, C.; MÚJICA, S.: *Op. cit.*, p. 345.

200 MAIZ ELEIZEGUI, L.: *La devoción del apóstol Santiago en España y el arte jacobeo hispánico*. Madrid, 1953, pp. 281, 307. PÉREZ DE URBEL, J.: "Orígenes del culto de Santiago en España", en *Hispania Sacra*. Vol. V, n.º 9, 1952, pp. 14-19.

201 GARIBAY, E. de: *Op. cit.*, pp. 486-487.

202 OVALLE, A. de: *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en el la Compañía de Jesus*. Roma, Francisco Cavallo, 1646.



caballo, recuerdan a los numerosos estudios de jinetes de Leonardo. Tanto el caballo como el propio santo presentan un canon estilizado de acusada microcefalia. Para conseguir ambientar la escena y lograr mayor profundidad, tal y como haría Velázquez años después, se han dispuesto las picas a la derecha y las alabardas a la izquierda, que simbolizan a los ejércitos musulmán y cristiano, tal y como aclaran los estandartes con la media luna y la cruz.

Presidiendo el último cuerpo se sitúa la Piedad en la que la Virgen, ayudada por dos ángeles, sostiene a Cristo muerto en una composición simétrica tanto horizontal como verticalmente. La grandiosidad de María, de tamaño monumental y a mayor escala que su hijo, queda disimulada gracias a las leyes ópticas que empequeñecen el cuerpo de la Virgen debido a la altura desde la que debía ser observada. De todos los dibujos de piedades existentes, nuestro artista trasladó fielmente a escultura el dibujo realizado hacia 1538 por Miguel Ángel para Vittoria Colonna, difundido a través de las estampas grabadas de Giulio Bonasone y Nicolás Beatrizet, una prueba más de las colecciones de estampas y dibujos que poseían los artistas. Sin embargo se realizaron algunos cambios para adaptar el dibujo a la talla, buscando a la vez facilitar la lectura, como la dotación de alas a los ángeles ápteros de Miguel Ángel. De igual manera se modificó la posición del cuerpo de estos, presentándolos de forma casi frontal, postura menos dificultosa para la gubia del escultor. El relieve transmite una gran resignación y serenidad por parte de la Virgen al aceptar la muerte de su hijo, necesaria para la redención, como se recuerda en el remate del retablo, en la Crucifixión, justo encima. La composición equilibrada y serena de la escena se consigue inscribiendo las cuatro cabezas en una de las formas geométricas preferidas del renacimiento: el triángulo, y a la vez la comunicación de los cuatro personajes se refuerza gracias al trabajo de los paños, ampulosos y pesados, y a las manos de los ángeles que sostienen el cuerpo de Cristo. La Piedad de Vittoria Colonna también fue utilizada como modelo en otros retablos contemporáneos como en el pequeño retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona, realizado por el escultor Domingo de Bidarte y el pintor Juan Claver²⁰³ o el retablo de la Asunción de Pedro López de Gámiz del Monasterio de Santa María la Real de Vileña²⁰⁴, entre otros.

Remata el retablo un Calvario compuesto por tres tallas: Cristo crucificado (actualmente desaparecido), María y Juan, el discípulo amado, intermediarios entre Dios y los hombres. El apóstol posee un cuerpo fuerte y musculoso que se deja ver gracias a la túnica sin mangas. Una vez más, su torso es alargado para que, visto desde la capilla, las correcciones ópticas hicieran que sus piernas parecieran proporcionales a su tronco. Las extremidades inferiores son una copia exacta del Esclavo rebelde que Miguel Ángel realizó para la tumba de Julio II, con uno de los pies sobre un desnivel del terreno y las dos rodillas flexionadas, creando de esta manera mayor movimiento que con un *contrapposto* al uso. El pie sobre un zócalo o desnivel se convertirá en un recurso muy empleado en la escultura durante estas décadas finales. Los brazos de San Juan en equis que vemos en Ordizia, tal y como los grabó Nicolás Beatrizet en su Calvario, se difunden en la composición de esta iconografía a partir de la talla de Juan de Anchieta para Zumaia.

203 GARCÍA GAÍNZA, M.^a C. (Dir.^a): *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Pamplona: Pamplona. Índices generales de la obra*. Tomo V, vol. III. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1997, p. 72.

204 Hoy trasladado al Museo de Burgos.



San Gregorio Magno, doctor y uno de los cuatro padres de la Iglesia latina aparece dos veces en el retablo: parejo a San Bartolomé y en la puerta del sagrario. Se muestra caracterizado como papa, llevando una cruz de triple travesaño, tiara papal, guantes y revestido con capa pluvial. Este santo papa debió tener una gran devoción en la zona a juzgar por el elevado número de tallas y ermitas dedicadas a él. En la misma iglesia, otro retablo, encargado por los Isasaga, actualmente situado en la misma capilla, también tiene como titular al papa en la iconografía de la Misa de San Gregorio. La defensa del papado como institución instaurada por Cristo en San Pedro en un siglo en el que esta se ponía en duda en media Europa hizo que durante la Contrarreforma se hiciera especial hincapié en justificar la voluntad divina del primado de Roma, por lo que gozarán de especial importancia todas las iconografías relacionadas con el ello como San Gregorio o San Pedro en cátedra, también muy habitual. En las calles laterales del primer cuerpo, dos diáconos mártires con la indumentaria propia de su ministerio, alba blanca y dalmática, manípulo y esclavina y sus correspondientes atributos: San Lorenzo con la parrilla y el libro y San Vicente con la rueda de piedra, el cepillo de puntas y el libro.

Descendiendo al primer nivel del retablo, el banco, observamos que para él se reservan las escenas narrativas. A la izquierda se muestran los últimos momentos de la vida del apóstol San Bartolomé. *La leyenda Dorada* describe al predicador como un hombre de "cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada y barba espesa"²⁰⁵. Esta descripción casa muy bien con los rasgos faciales propios del nuevo estilo miguelangelesco, por lo que el escultor los adoptó fielmente. Le acompañan el rey de la India, caracterizado como tal con una corona, bastón de mando y túnica, así como otros personajes secundarios. Es poco habitual en estos momentos que en un solo relieve se vean dos momentos sucesivos de la biografía de San Bartolomé, como ocurre aquí. El primero se dispone en los extremos: San Bartolomé, estando predicando por Asia, es mandado apresar por orden del rey armenio Astiages. Tras entablar una conversación sobre los dioses, indicado mediante el dedo índice de ambos apuntando hacia el cielo, Bartolomé acaba con la paciencia del soberano y el apóstol es condenado a morir al instante. Es curiosa la elección del emplazamiento de los personajes, ya que en aras a conseguir una composición equilibrada y simétrica del relieve, San Bartolomé y un soldado están en el lado izquierdo mientras que en el lado contrario el rey y un individuo que le comenta la demolición del ídolo Baldach completan el cuarteto. La siguiente escena, posterior cronológicamente, queda inserta entre estos cuatro personajes. En ella, el apóstol, ya apresado y dispuesto a ser martirizado, yace tumbado en el suelo, con el cuerpo arqueado, doblando el brazo y girando la cabeza hacia los fieles, en una complicada postura que recuerda al Esclavo rebelde de Miguel Ángel²⁰⁶ mientras que dos soldados se disponen a desollarlo vivo. El santo se muestra como un héroe, con gran entereza, incluso durante su martirio.

El rey nos parece claramente inspirado en el relieve del retablo de Santa Casilda (Briviesca) de Pedro López de Gámiz. También son muy similares algunos dibujos, como el *Estudio de general* de Perín del Vaga o el dibujo preparatorio para el *Discurso de San Juan a Domiciano* de la Capilla Landis del Santo Spirito in Sassia, en Roma, de Pedro Rubiales. La dificultad de plasmar en tres dimensiones ciertas posiciones del cuerpo inspiradas en estampas como estas u otras similares que seguramente poseería el escultor hace que se produzcan ciertas incorrecciones anatómicas, como la imposibilidad de realizar un escorzo

205 VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, 2005, p. 524.

206 Dibujo preparatorio (Study for a Slave. París, Ecole des Beaux-Arts) en HIRST, M.: *Michelangelo and his drawings*. Yale University Press, 2004. Lámina 30, s/f.



correcto, por la dificultad de esta técnica, o el tratamiento poco satisfactorio de la profundidad y los segundos planos, generalizado en todo el mueble litúrgico, dando lugar a figuras muy planas sin demasiado relieve. El canon desproporcionado que genera personajes de fuertes cuerpos musculados y acusadas microcefalias es una de las características del romanismo, como también lo son las licencias al desnudo, contrarias al decoro deseado por Trento, al disponer a San Bartolomé mostrando su anatomía exaltada, que es cubierta por un mínimo paño azul simulado por la policromía, pero no contemplado en la talla. La presencia de San Bartolomé se completa con el relieve del cuerpo superior, donde se representa con su iconografía habitual: el cuchillo de su martirio y un demonio encadenado a sus pies. La razón de que se represente en esta capilla a San Bartolomé es debido a que la anterior denominación de la ermita en torno a la cual surgió el primitivo núcleo de población de esta localidad estaba dedicada a este santo, por lo que sería de especial devoción en Ordizia.

La última escena es una iconografía propia del gótico: Santa Úrsula y las once mil vírgenes. Es extraño que se siga representando tras el Concilio, pero seguramente se debería a las devociones particulares de la familia de los Mújica. La leyenda cuenta cómo Úrsula, la hija de un rey cristiano de Gran Bretaña, realizó una peregrinación junto con un nutrido grupo de jóvenes vírgenes antes de desposarse. En su periplo llegaron hasta Roma, donde fueron recibidas por el papa Ciriaco. Aquí se muestra este encuentro, donde una de las doncellas saluda al papa bajo la atenta mirada de Úrsula, de manto rosado y túnica blanquecina, cuya realeza queda manifiesta en la corona que porta entre sus cabellos, aunque actualmente no se aprecia bien por la policromía. Acompañan al pontífice dos obispos que se sitúan en el extremo izquierdo del relieve. Como es habitual en el romanismo, el tema central no se muestra en el centro de la composición, sino que se desplaza significativamente hacia uno de los lados.



FIGURA 13. Santa Úrsula y las once mil vírgenes, retablo de la capilla de Santiago de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Ordizia), Pedro de Goicoechea

Para finalizar analizaremos los problemas que genera este retablo y cómo afectan ciertas particularidades a su carácter romanista. El hecho de que no se conserve la policromía original hace que se dificulte la correcta comprensión del altar, ya que la existente, de inspiración neoclásica, no es de buena factura. De tonos uniformes y apagados, reserva un marrón oscuro para mazonería, queriendo imitar el nogal mediante un tono oscuro y vetas de la madera simuladas a pincel. Bajo esta policromía en algunas zonas se pueden ver restos de entrelazos y de roleos vegetales. Desconocemos si fue policromado en los años posteriores a su ejecución y si todavía conserva restos de ese revestimiento pictórico, ya que en la restauración llevada a cabo hace unas décadas no se hicieron catas de policromía; en todo caso la gruesa capa de preparación de la policromía actual hace suponer que bajo ella se encuentra una talla mejor factura. Esto, unido al reensamblaje al que en algún momento del XIX habría sido sometido este altar, reduciendo su tamaño y recolocando las piezas de escultura en una nueva mazonería, crean un retablo con bastantes problemas a la hora de su interpretación.

5.1.1.2.2. Retablo mayor de la Asunción (Eldua)

Para la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Eldua, un pequeño núcleo urbano situado entre Berastegi y Elduain, realizó Pedro de Goicoechea un altar mayor que, aunque modificado en el siglo XVIII, mantiene su esencia romanista. Pese a no ser una obra de gran calidad en cuanto a su escultura se refiere, su estudio es interesante al ser el único altar de este autor que conserva su sagrario original. El retablo, de dimensiones medias, se contrató en abril de 1591, teniendo que estar acabado para agosto de ese mismo año, en un corto período de tiempo de apenas cuatro meses²⁰⁷. Por él se pagaron 180 ducados, a razón de ocho ducados por año, una cantidad bastante reducida comparando con el precio medio de los contratos del maestro tolosarra. A la muerte del ensamblador, según se recoge en su testamento, todavía le debían 80 ducados por esta obra²⁰⁸.

El mueble litúrgico adopta una sencilla traza de retablo-fachada, que consta de banco con sagrario, dos cuerpos y tres calles y el retablo se asienta sobre un banco con ménsulas avolutadas sostenidas por angelitos. Una particularidad reside en que esta vez los habituales telamones que hemos visto también en Itsasondo e Irura han sido dotados de alas. Pese a que el segundo cuerpo ha sido modificado, el primero conserva aún la mazonería manierista original, con columnas acanaladas de capitel jónico que separan cada calle. Los fustes se decoran con simples acanaladuras, mientras que un incipiente éntasis dota de mayor armonía al conjunto. Frontones curvos cerrados y curvos en volutas, superpuestos, crean portadillas independientes en las calles laterales, mientras que para la central se prefiere un frontón mixtilíneo. Cada relieve es definido por un marco moldurado con orejetas en los extremos superiores que recuerdan a algunos de los dibujos que para portadas realizó el tratadista italiano Serlio en su *Extraordinario libro di architettura*, publicado en Lyon en 1551. En los laterales se observa un amago de continuación de la cornisa a la altura del primer cuerpo. Puede que se deba a que el altar poseyera un par de columnas más en los extremos,

207 Los datos relativos a la fecha de contrato y pagos se publicaron en un artículo del periódico *El Diario Vasco* del 26 de febrero de 2010:

<http://www.diariovasco.com/v/20100226/tolosa-goierri/iglesia-eldua-renueva-20100226.html>. Consultado el 21 de junio de 2010. DEAH, Eldua, Ntra. Sra. de la Asunción, Libro de fábrica, 1556-1714.

208 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipuzkoa, 1988, p. 283.

retranqueadas, como en Itsasondo, que tras la remodelación han desaparecido totalmente. La decoración manierista no se deja ver más que en el friso vegetal de roleos con niños entrelazados que decoran el entablamento y en un sencillo encadenado de círculos en pulsera sobre el sagrario. El segundo cuerpo continúa con la superposición de órdenes, por lo que se adopta el corintio para el nivel de la Virgen, que se cobija bajo una serliana que enfatiza su movimiento ascensional. Los dos relieves que acompañan a la Asunción son de menor altura que los del primer cuerpo, como también sucede en Ordizia o Itsasondo. El remate se organiza mediante un añadido del siglo XVIII, que sustituye al ático con el Calvario o al Crucificado que poseería.

En cuanto a su programa iconográfico, es un interesante retablo de temática pasional que desarrolla en síntesis la historia de la redención, siendo el único altar narrativo de este artista, es decir compuesto exclusivamente por relieves en vez de tallas, que es, como hemos visto, lo habitual en este taller. Los relieves muestran una selección de temas del ciclo de la Pasión, desde la Santa Cena hasta el Calvario, hoy perdido, con la única excepción del Nacimiento de la Virgen y la Asunción. El recorrido se inicia en el banco, con los dos temas que se repiten en el caso de los retablos del taller tolosarra: la Santa Cena, momento en el que se instituye la Eucaristía, reafirmada por Trento en estos años con especial énfasis, y la Oración en el Huerto. El tratamiento de esta última escena es peculiar, en primer lugar por la ambientación espacial, donde los habituales árboles y vegetación son sustituidos por un suelo empedrado que no se asocia a la idea de un huerto de olivos. En segundo lugar, suponemos que por la adaptación de una estampa vertical al banco del retablo, de paneles más horizontales, uno de los apóstoles parece dialogar con el ángel que le ofrece el cáliz de la Pasión a Cristo, interponiéndose entre el mensajero divino y Jesús.

Las siguientes escenas representan el Prendimiento y la Flagelación, fiel reproducción esta última de una estampa de Giovanni Battista Raimondi²⁰⁹, que nos habla otra vez de la posesión por parte de los artistas de un repertorio de dibujos y motivos estampados que facilitaban la composición de sus escenas. Al igual que hiciera Juan de Anchieta con el relieve de la Flagelación para el retablo de San Miguel en Vitoria, con el que muestra grandes semejanzas en cuanto a la composición se refiere, el escultor que trabajó para Pedro de Goicoechea tuvo que adaptar la estampa al espacio vertical existente, por lo que se redujo la composición a lo más esencial, es decir Cristo atado a la columna y dos sayones golpeándolo. La postura del sayón situado a la izquierda, de espaldas y con los brazos quebrados, nos recuerda también a uno de los relieves de Baccio Bandinelli diseñados para el coro del *Duomo* de Florencia y conservados actualmente en el *Museo dell'Opera del Duomo* de la misma ciudad. En el último cuerpo se sitúan la Coronación de espinas y el Camino al Calvario flanqueando a la Asunción-Coronación, titular del retablo. El Calvario no se conserva en la actualidad, pero su falta seguramente se deba a los cambios sufridos en el retablo, ya que es un episodio clave en la historia de la redención que no falta en ninguno de los altares de esta época. Bajo la Asunción se conserva un pequeño relieve relativo a la Natividad de la Virgen, iconografía presente también en otros retablos de la producción de Pedro de Goicoechea.

El altar cuenta con sagrario, y aunque actualmente solo poseemos el piso inferior y un remate avolutado que originariamente habría formado el tercer cuerpo, el conjunto es excepcional, dado el escaso número de ellos conservados en este taller. En cuanto a su arquitectura, el de Eldua es un sagrario sobrio, un microedificio de planta semihexagonal,

209 Ver capítulo 9.

evocando el Santo Sepulcro de Jerusalén. Estos edificios en miniatura tenían una estructura de cuerpos decrecientes. El cuerpo superior es un templete abierto en un frente, posiblemente para que cumpliera las funciones de sagrario-expositor, mostrando el Santísimo Sacramento o una pequeña talla. El primer cuerpo posee orden jónico, con columnas acanaladas con éntasis que se apoyan en ménsulas decoradas con un pequeño círculo encadenado, el mismo motivo que se repite en la calle central. Este lenguaje clasicista se completa con una decoración a base de querubines, que también se emplean en los sagrarios alaveses²¹⁰. En el basamento encontramos un pequeño cajón, utilizado para la custodia de reliquias. El sagrario de Eldua es muy similar al de Zumarraga, obra de Domingo de Mendiara, hoy custodiado en el Museo Diocesano de San Sebastián, tanto en arquitectura como en decoración e iconografía.

En cuanto a la iconografía, el sagrario muestra a un Ecce Homo en la portezuela, aunque no es un tema habitual para este lugar, porque induce al arrepentimiento y no es esta la función del tabernáculo, sino que al ser el contenedor de la Eucaristía, esta se convierte en su temática más importante. El Ecce Homo es un tema retardatario, propio de los sagrarios de los dos primeros tercios del XVI; el romanismo requiere un mensaje más triunfal y victorioso, de ahí que aparezcan Cristos resucitados o Santas Cenas. Cristo aparece flanqueado por San Pedro y San Pablo, pilares de la Iglesia, con las llaves y la espada respectivamente. San Pedro ocupa el lugar preeminente, el del Evangelio, enfatizando de esta manera el poder del papado. En el lado contrario San Pablo, apóstol de gentiles, simboliza el mensaje universal de la Iglesia sin distinción de pueblos ni razas.

La policromía del retablo y del sagrario se basa en motivos esgrafiados que cubren la totalidad de las vestiduras de los personajes. Algunas de las figuras más relevantes, como la Asunción, se decoran de forma más cuidada. Son los únicos motivos, a excepción de un esgrafiado en zig-zag del cuerpo superior. La mazonería se doró enteramente, aunque en una segunda intervención posterior ciertas partes como los frisos, frontones y añadidos arquitectónicos se volvieron a policromar imitando los acabados pétreos de mármoles de diferentes cromatismos y jaspes. Ambas policromías están realizadas de manera basta y poco cuidadosa, con una gruesa capa de preparación que borra los contornos de las figuras y disimula sus detalles, empeorando la calidad técnica del conjunto y dificultando su correcta comprensión. Puede que originariamente el retablo hubiera estado policromado con motivos *del natural*, dado que en algunas zonas se observan restos de dorado de mayor calidad.

Nos consta documentalmente que Pedro de Goicoechea trabajaba con diferentes escultores que se encargaban de la talla de la madera, por lo que su producción artística no posee una unidad en cuanto a la calidad de la escultura se refiere. Obras excelentes se alternan con otras de menor relevancia. En el caso de Eldua, el conjunto es de correcta factura aunque presenta incorrecciones anatómicas, como se puede observar en los sayones, y en algunos relieves las figuras no se integran adecuadamente en la composición, como en el caso de la Natividad o la Oración en el Huerto. Los relieves del retablo emplean figuras de canon corto e imponente musculatura, tal y como se puede apreciar en el Cristo de la Flagelación, en tanto que los paños se adaptan al cuerpo con vestiduras de poco volumen y pliegues pequeños, marcando la anatomía. En el caso del sagrario se aprecia una mejor talla, de canon más estilizado, acusada microcefalia y ropajes más ampulosos. Se detectan por lo tanto al menos dos manos en este retablo; una en el sagrario, de mejor ejecución técnica, y

210 Agradezco a Aintzane Erkizia la información facilitada sobre su excelente trabajo -inédito- en torno a sagrarios alaveses romanistas.

una segunda a los relieves del altar propiamente dicho. El mueble litúrgico se conserva en buen estado; la iglesia ha sido restaurada en el 2010, mientras que el retablo recibió los cuidados del Servicio de Restauraciones de la Diputación de Gipuzkoa en los años ochenta, por lo que su estado actual es óptimo.

5.1.1.2.3. Retablo mayor de la Asunción (Itsasondo)

Una reciente restauración ha devuelto el carácter original al retablo principal de la Asunción de Itsasondo mediante la recuperación de algunas tallas y de la limpieza de la policromía decimonónica que bajo una gruesa capa pictórica escondía la *policromía de natural*, conservada en buen estado²¹¹. El mueble litúrgico fue realizado por Pedro de Goicoechea en torno a 1590-1593, quien además también contrató los retablos colaterales de San Juan Bautista y San Andrés, un púlpito y la puerta de la sacristía, siendo tasado todo ello en 1594 en 489 ducados²¹². Conserva la mazonería manierista propia de los retablos romanistas casi íntegra, salvo en la calle central. Su planta recta se ajusta a la disposición de la cabecera, que determina también las dimensiones. Sin embargo, el altar no fue destinado a su actual ubicación, sino que anteriormente se situaba en el extremo contrario de la iglesia y se trasladó a su emplazamiento actual al realizarse, siglos atrás, las obras de mejora en la iglesia que determinaron cambiar la cabecera de la parroquia así como construir una nueva sacristía.

El altar, que se conserva sin grandes modificaciones que alteren su estética contrarreformista, presenta el empleo de columnas pareadas de estirpe miguelangelesca, retranqueadas, tal y como las dispuso Lope de Larrea en el retablo mayor de Salvatierra²¹³. De igual forma, el empleo superpuesto de los órdenes, en este caso jónico, corintio y compuesto es otra solución habitual propia de los retablos de este estilo. Los fustes acanalados presentan en el primer cuerpo el tercio inferior decorado con niños entre tallos vegetales, veneras y cueros enrollados, como vemos en los soportes de Irura. Otra semejanza con este mueble litúrgico son las orejetas cajeadas del primer cuerpo, habituales en Pedro de Goicoechea. Los tres cuerpos y ático en los que se articula el retablo se hallan levemente modificados en su calle central, ya que en los años sesenta de los siglos XVII y XVIII se reformaron los nichos de los dos primeros cuerpos así como el ático para servir de marco a las nuevas tallas contratadas entonces²¹⁴.

Si viéramos el retablo original, en el primer cuerpo encontraríamos un gran sagrario de varios pisos decrecientes en altura, que seguramente estaría cobijado por un arco de medio punto. Hoy este emplazamiento lo ocupa una talla de San Gregorio que originariamente perteneció a una capilla particular. El segundo cuerpo cobijaría a la Virgen con un arco de medio punto o bien con una serliana, ya que en el relieve central del cuerpo siguiente se aprecia un corte en forma semicircular que apoya esta teoría. El Calvario estaría cobijado por un frontón triangular o curvo partido en volutas, del que surgiría una pirámide escurialense similar a las de las calles laterales. El resto del retablo presenta elementos de la

211 La restauración finalizó en julio de 2010 y fue llevada a cabo por la empresa Artelan.

212 Datos extraídos de papeles sueltos facilitados por el párroco con datos acerca de la iglesia y las obras acometidas. Papeles sueltos. Escritos de la parroquia, s/f.

213 Las influencias y similitudes de la obra de Pedro de Goicoechea con Lope de Larrea no deben extrañarnos, ya que el escultor alavés era habitualmente quien se encargaba de tasar sus obras.

214 Papeles sueltos. Escritos de la parroquia, s/f.



arquitectura manierista tales como frontones curvos rematando las cajas de las calles laterales, sobre los que descansan niños desnudos siguiendo el modelo de las tumbas mediceas. En el cuerpo superior se aprovecha el espacio que dejan los frontones partidos para colocar remates en forma de pirámides mientras que los arquivoltas se decoran con roleos vegetales que parten de motivos centrales de máscaras y cartelas correiformes con rosetas sostenidas por figuras vegetalizadas.



FIGURA 14. Programa iconográfico y reconstrucción hipotética de la traza original, retablo mayor de la Asunción de Ntra. Sra. (Itsasondo), Pedro de Goicoechea

El programa iconográfico de este retablo es claramente mariano y pasional, destacando la presencia de escenas narrativas frente a las puramente devocionales, que se reservan a las zonas inferiores. El altar lo preside la Asunción, flanqueada por dos escenas de su infancia como son el Abrazo ante la Puerta Dorada y el Nacimiento de María. En el primer cuerpo habría un sagrario en el lugar que actualmente ocupa San Gregorio. El banco, tercer cuerpo y ático se dedican a los temas de la Pasión, gracias a los cuales se realiza un completo recorrido englobando las escenas más destacadas del Triduo Pascual, días de fundamental significado en el año litúrgico: la Santa Cena y la Oración en el Huerto, habituales en los relieves de los bancos de tantas iglesias, la Coronación de Espinas, Cristo ante Pilatos y Cristo camino del Calvario a su encuentro con la Verónica para concluir en un Cristo crucificado, escena clave para la redención humana. En el primer cuerpo, como pilares de la Iglesia y del retablo, San Pedro y San Pablo, con sus respectivos atributos, refuerzan la idea de la Iglesia como institución, representando el papado y a la universalidad del mensaje cristiano. Junto a las ménsulas del banco descansan otros dos apóstoles, cuyos atributos, por ser comunes a otros, no permiten individualizarlos.

La primera escena del ciclo de la Virgen es el Abrazo ante la Puerta Dorada. En él, San Joaquín y Santa Ana se encuentran ante una de las ocho puertas de la muralla de Jerusalén. Este escenario es significativo, ya que la Puerta Dorada era, según la tradición judía, la entrada por la cual el Mesías esperado entraría en la ciudad²¹⁵. En esta ocasión los futuros padres de la Virgen se abrazan, tocando San Joaquín el vientre de su mujer, sin besarse, tal y como años más tarde recomendaría Pacheco en su tratado *El arte de la pintura* "por evitar el ignorante error de unas antiguas mujercillas que afirmaban según un grave autor, que por aquel beso, sin otro medio, fue concebida la Virgen Nuestra Señora"²¹⁶. Esta concepción virginal fue apoyada por los franciscanos, quienes predicaban que la Virgen "ex oculo concepta, sine semine viri". Se enmarca la escena en un entorno arquitectónico y se completa con la presencia de una doncella que acompaña a Ana y un pastor, reconocible por su cayado. La genealogía del Árbol de Jesé, San Joaquín y Ana, y los acontecimientos que propiciaron el nacimiento de María engrosaron hasta la Reforma los repertorios iconográficos relativos a la Virgen. Tras Trento, la pureza dogmática que invadió al catolicismo propició la desaparición de muchas de estas escenas de iconografía mariana. Al imponerse la nueva iconografía postridentina de la Concepción de María, mucho más abstracta que la detallada narración que proporcionaban los apócrifos, se sustituirá este tema por otros más adecuados²¹⁷.

La siguiente historia que observamos al otro lado de la Asunción es el Nacimiento de María. Esta escena, al igual que la anterior, tampoco tiene su origen en los Evangelios Canónicos. Santa Ana reposa en una cama, acompañada de su esposo, mientras dos sirvientas se disponen a secar a la pequeña María tras haberla bañado y acondicionado. La criada de la derecha adopta una forzada composición de recuerdo miguelangelesco que se inspira en la Sibila Cumana que para la Capilla Sixtina pintara Miguel Ángel. Encontramos idénticas composiciones a la de Itsasondo en los retablos de Laguardia y Durango, entre otros. No es la única escena que se inspira en estampas; el relieve de la Verónica al encuentro de Cristo es de igual esquema compositivo que el tallado por Juan de Anchieta para el retablo de Cáseda, Navarra. No nos ha de extrañar dada la buena relación mantenida entre el azpeitiarra y Pedro de Goicoechea, por lo que seguramente el escultor no habría tenido problemas en mostrarle algunos de sus dibujos y estampas grabadas.

La Asunción y el Calvario romanistas se hallaban en la sacristía de la iglesia a la espera de volver algún día a sus emplazamientos originales, ya que en su lugar se había colocado una Asunción de 1755 de muy buena factura del escultor Francisco Gutiérrez y un Cristo barroco. Puede que originariamente en vez de un Cristo crucificado se tallara un Calvario, como en el resto de retablos de Pedro de Goicoechea, pero ni la Virgen ni San Juan han llegado a nuestros días. Ambas son una muestra de la alteración que ha sufrido la calle central, no solo en cuanto a su escultura se refiere, sino también en arquitectura. En 1664 se realizaron dos nichos para Cristo y la Asunción, pagando 261 reales por la obra. Un siglo más tarde, en 1756, se ejecuta otra caja para la nueva imagen de Nuestra Señora, titular del

215 FERNÁNDEZ PEÑA, M.^a R.: "La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante 'La Puerta Dorada'" en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*. Vol. 2, 2005, pp. 891-908.

216 PACHECO, F.: *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra 2001, p. 573.

217 MARTÍNEZ JUSTICIA, M.^a José: "La simplificación del árbol de Jesé y otros temas genealógicos marianos en la escultura granadina", en *Cuadernos de arte e iconografía*. T. 2, n.º 4, 1989, pp. 9-19.

retablo²¹⁸. De estas dos actuaciones no queda nada en el retablo actual, ya que estas tallas han sido retiradas para recolocar las originales y la mazonería ha sido rehecha; buscando recrear la estructura original en la restauración se ha realizado una caja para la Virgen y una especie de frontón triangular para el Cristo.

El retablo ha sido desmontado para su restauración, lo que ha permitido observar ciertos detalles de la ejecución difícilmente visibles en otras obras. Las tallas de bulto redondo, compuestas por una o varias piezas de madera unidas, están desbastadas por su parte trasera con azuelas y gubias de cañón. Algunas se cubren con una chapa, como en el caso de San Gregorio, y otras dejan el hueco al descubierto, como los apóstoles del primer cuerpo. Vaciando las obras, además de aligerar el peso, se evitaban los movimientos naturales de la madera, impidiendo la creación de grietas.

El lugar del sagrario²¹⁹, del que no queda ningún resto, se aprovechó hace unos años para colocar una talla romanista de San Gregorio, un santo muy habitual en Gipuzkoa. Este en concreto procedía de la ermita de San Gregorio, de donde pasó a la capilla privada de la casa solar de los Isasaga²²⁰. Parece que no hubo dinero para policromarla, ya que las catas realizadas en la restauración del 2010 confirman que solo posee una capa policroma. Debe ser la que en 1871 realizaron los pintores Arrese y Aguirre, por la que les entregaron 20 ducados. Este padre de la Iglesia permaneció en la capilla familiar hasta 1990, cuando por motivo de unas obras de rehabilitación fue trasladado al altar mayor, donde actualmente se conserva.

Para acabar atenderemos a las dos policromías superpuestas que tuvo el retablo. La más reciente ha sido eliminada en la restauración, por lo que ya no puede ser contemplada. Las catas realizadas en 2009 revelaron la existencia de una policromía coetánea al retablo, por lo que se decidió retirar la repolicromía del XIX y sacar a la luz la original. Es en 1879 cuando se alude a motivos de conservación del altar, de "delicada y bien acabada talla (...) exigiendo solo por la conservación de la delicada y verdadera armonía artística, requiere sea empapado nuevamente con la preparación de color a fin de conseguir quede sólido, dándole vieja y consistencia duradera para muchos años", por lo que se contrató en Segura el 10 de octubre de 1879 con pintor dorador José María Asón la policromía del retablo según las modas del momento. El pintor se comprometió a trabajar según las condiciones "con todo esmero e inteligencia; así en la parte del dorado de las veinte columnas estriadas, las tallas y molduras que existen como en la parte de pintura, imitando a porcelana las partes lisas de los cuerpos sobresalientes, pilastras que están detrás de las columnas, con algunas medias tintas de color en las partes céntricas de los paneles y demás." El material empleado en la obra debía ser oro "español de buena calidad, así como los materiales de colores de primera en las partes lisas, encarnaciones, ropages, de los cuadros bajorrelieves y demás que hubiera"²²¹. Por todo ello recibiría la suma de 8700 reales, o lo que es lo mismo, 790 ducados y 10 reales.

218 Papeles sueltos. Escritos de la parroquia, s/f.

219 No sabemos si el retablo se contrató junto con el sagrario. Lo que sí está documentado es el sagrario que sustituyó al existente, realizado por Juan Asensio de Ceberio.

220 La familia Isasaga era patrona de la citada ermita y de la capilla de la iglesia parroquial de Itsasondo. AGUIRRE SORONDO, A.; LIZARRALDE ELBERDIN, K.: *Ermitas de Gipuzkoa*. Atau, Fundación José Miguel Barandiarán, 2000, pp. 252-255.

221 Papeles sueltos. "Presupuesto de las obras de dorado y pintura del retablo mayor de la parroquia de Isasondo". 1879, s/f.



Lo cierto es que si bien esta policromía ha permitido que la subyacente se conservara en buen estado, su ennegrecimiento y la basta aplicación de los colores afeaban en gran medida el conjunto. Esta policromía de finales del XIX, de muy descuidada factura, jugaba con el contraste de oro bruñido y mate para la arquitectura y paños naturales igualados cromáticamente por un barniz coloreado para las tallas y relieves. La talla de San Gregorio, como hemos visto antes, se policromó en 1871 y no conserva otra capa anterior al no pertenecer originariamente al retablo. Una vez retirada la policromía de estilo neoclásico se puede contemplar la original en bastante buen estado, a excepción de en la Asunción, que por haber estado largos años a la intemperie sufrió daños irreparables en su pintura.

En el siglo XVII, acabado el retablo, creyeron necesario acometer su dorado y estofado, tal y como mandaban las *Constituciones Sinodales*²²². Para ello se concertó la obra con el pintor-dorador de Ataun Juan Ochoa de Arín, quien daría vida a estas tallas con sus pinceles en 1636²²³. El precio de la intervención fue de 2000 ducados, más de cuatro veces el valor de los tres retablos que para esta iglesia talló Pedro de Goicoechea, conjunto por el que apenas se pagaron unos quinientos ducados. Se enmarca en el estilo "del natural", primera fase de la policromía barroca (1580-1675). Esta policromía contrarreformista busca imitar "del natural", por lo que los motivos se extraen de la naturaleza: hojas, tallos, pájaros y niños²²⁴.

La policromía de Itsasondo se compone de una paleta de azules, verdes, anaranjados, rojos, amarillos y tonos terrosos. El oro bruñido, aplicado sobre el bol, se reserva para la mazonería, con diversos motivos como roleos vegetales con cerezas para los lisos, estofados a punta de pincel sobre el oro o esgrafiados en tonos verdes y rojos. El interior de los frontones se decora con escamados y los frisos con imitaciones de piedras preciosas y perlas. Las columnas ornamentan sus capiteles en rojo y azul con escamados y estofados y tras ellas subientes de cogollos trepan ocupando todo el espacio disponible tras las columnas.

Para las vestiduras de los diferentes personajes se realizan imitaciones textiles de ricas telas. En los cuerpos superiores, más alejadas de la vista, las telas son más sencillas y se componen de brocados de aguadas en tonos terrosos, anaranjados o verdes. Más cuidadas están las policromías del primer cuerpo, especialmente las de San Pedro y San Pablo, con brocados y lujosas cenefas de piedras contrahechas. Otros elementos, como zapatos o suelos se garabatean creando formas de anzuelo. Los fondos de los paisajes y objetos como armas, corazas o cascos se decoran con escamados, motivo repetido por todo el retablo de manera generalizada. En los relieves de los apóstoles situados en los extremos del banco se recrean "países" con pequeñas construcciones silueteadas en rojo que conforman esbozos de ciudades con la pretensión de ambientar la escena y conseguir una mayor profundidad.

222 ROJAS Y SANDOVAL, B. de.: *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*. Pamplona, Tomás Porrals, 1591. "De reliquiis et veneratione sanctorum", f. 120v.

223 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.; CALVO GARCÍA, L.: "El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa". En *Príncipe de Viana*, n.º 257, 2012. En prensa.

224 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 145-147. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de Arte Español, 48. Madrid, Historia 16, 1992, pp. 26-28. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", en *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 11, n.º 45, 2003, pp. 97-104. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 457-461. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 95-97.

Las encarnaciones mates reservan los tonos más claros para Jesús y la Virgen, en un intento de jerarquizar mediante el color. Cristo destaca en el segundo cuerpo por su pálida piel, en contraste con la de los sayones, y se le dota de vida gracias a los "frescores", un ligero rubor en mejillas y en otras zonas que dota a las figuras de una apariencia más saludable y real. Las miradas se enfatizan mediante unos ojos completamente delineados y cejas bien marcadas, siempre por encima del hueso superciliar, lo que hace que se cree una expresiva e intensa intensa. El pelo está cuidadosamente trabajado, especialmente las barbas y perillas, que conforme se acercan a la raíz van realizando un suave degradado.

La recuperación de esta policromía original contribuye a poner en valor el altar mayor de Itsasondo, ya que la talla se ve reforzada por el dorado y estofado que le corresponde a su estilo, en una unión feliz que beneficia la contemplación y la comprensión de la escultura romanista.

5.1.1.2.4. Retablo mayor de San Miguel (Irura)

El retablo mayor de la iglesia de San Miguel Arcángel de Irura es una de las mejores obras del ensamblador tolosarra Pedro de Goicoechea y la única de la que conservamos su traza original²²⁵. Su estudio resulta muy interesante por la calidad de la obra y por su excelente estado de conservación en el que se halla tras haber sido restaurado hace pocos años. En 1590 se estableció levantar un retablo compuesto por banco, dos cuerpos y ático, que se tenía que acabar en un plazo máximo de dos años y medio. El 8 de julio de 1596 se reunieron los patronos junto con los tasadores para realizar el examen y valorar el mueble litúrgico. Por parte de la iglesia se eligió a Jerónimo de Larrea y Goizueta, escultor tolosarra, y por parte del ensamblador a Lope de Larrea y Ercilla, escultor de la villa alavesa de Salvatierra. El precio del mueble litúrgico ascendió a 678 ducados, sin contar otras obras que había realizado para la parroquia.

Las trazas para la obra las dio el 3 de mayo de 1590 Juan de Goicoechea, hermano del ensamblador, quien diseñó un retablo bien proporcionado, de dos cuerpos más ático y dos calles laterales que se erguía sobre un sencillo zócalo compuesto por dos relieves que dejaban un espacio central libre para el sagrario. Entre la mazonería proyectada originalmente y la que vemos en la actualidad hay alguna variación. En el siglo XVIII, quizás para dar mayor protagonismo al templete eucarístico, se decidió elevar el lugar destinado a este, creando un gran banco mediante la colocación de dos lienzos pintados encima de los relieves. Con ello el retablo ganó en altura, adquiriendo un sentido ascensional del que carecía en origen.

En cuanto a la mazonería, el primer cuerpo muestra cajas o portadillas resguardadas bajo un arco de medio punto que se coronan por frontones curvos. En el segundo cuerpo, el espacio de la calle central sufrió variaciones significativas: la caja central destinada al titular se ensanchó y la serliana que debía cobijar a la Asunción se eliminó para sustituirla por un sencillo arco. Al haber restado altura a la caja de la Virgen se eliminó el frontón en volutas que coronaba al titular, en el cuerpo inferior, para conceder ese espacio a la Asunción. A los

225 No nos extenderemos excesivamente en el comentario de este retablo ya que un estudio más completo puede encontrarse en: CALVO GARCÍA, L.: "Aportaciones a la escultura romanista en Gipuzkoa. Pedro de Goicoechea y el retablo mayor de San Miguel de Irura", en *Ars Bilduma*, n.º 2, 2012, pp. 62-73. http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/4609. La traza se halla en AGG-GAO, PT101, ff. 671r.-673v.

lados, los dos nichos están coronados por frontones curvos con volutas y triangulares. El último cuerpo es el que más variaciones presenta. Inicialmente, como se percibe en la traza, el Calvario debía situarse en el remate del retablo con San Juan y María sobre dos sencillas peanas. Hoy se resguardan en una caja que engloba a las tres figuras, enlazada al cuerpo inferior mediante aletones en voluta.

Las columnas responden a la habitual superposición de órdenes: dórico para el cuerpo bajo, de carácter recio y adecuado para los arcángeles, y corintio en el segundo. En el primer cuerpo, el tercio inferior de las columnas inferiores se decora con niños desnudos en un entorno vegetal, mientras que las pilastras se reservan para enmarcar el Calvario en el ático. Observando el retablo podemos diferenciar distintos tipos de decoración manierista: los tercios inferiores de los fustes decorados con niños que se alzan sobre cartelas y veneras, encadenados manieristas, situados en el intradós de las cajas del primer nivel, compuestos por cuadrados y figuras geométricas lobuladas enlazadas, roleos vegetales con cartelas centrales de cueros recortados y pirámides escurialenses rematadas en bola, que nos anticipan el devenir de la retablistica en las primeras décadas del XVII.

El retablo se completa con tallas y relieves romanistas propios del estilo heroico y triunfante que corresponde a la Iglesia victoriosa salida de Trento, donde la grandiosidad se traduce en cuerpos musculosos e idealizados, gestos huraños y telas amplias y pesadas. Haciendo una lectura ordenada, la traza presenta a San Miguel como titular, acompañado de dos arcángeles, San Gabriel y San Rafael. Más arriba, la Asunción-Coronación estaba flanqueada por el Abrazo ante la Puerta Dorada y el Nacimiento de la Virgen. El ciclo de la Pasión contaba con cuatro temas: La Santa Cena y la Oración en el Huerto, en el banco, y el Calvario en el ático, bajo el cual se representaba el Descendimiento. Sin embargo, entre el programa de la traza y la iconografía actual hay alguna diferencia, como la eliminación de los tres relieves de la vida de la Virgen y del Descendimiento. Su lugar lo ocuparon dos apóstoles, que fueron recolocados en estos espacios. La segunda alteración del programa se produjo en el siglo XVIII, cuando en el banco se creó un nuevo nivel para colocar dos lienzos con los temas de la Anunciación y la Adoración de los pastores. El sagrario renacentista del que se habla en el examen del retablo no se conserva en la actualidad, aunque creemos que pertenecieron a él las dos pequeñas tallas de San Pedro y San Pablo que acompañan al sagrario actual. Iconográficamente, el retablo es claramente contrarreformista, incidiendo en la angeología, el culto a la Virgen y la exaltación eucarística, mientras que el Calvario nos remite a la redención, temas todos ellos muy propios del ideario trentino que calaron hondo durante el romanismo y el Barroco²²⁶.

226 MÁLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 280-282. SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: "Sobre los arcángeles", en *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo IV, n.º 8, 1991, pp. 91-101. Consultado en: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0811.html> el 10 de marzo de 2011.





FIGURA 15. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

La policromía de hacia 1760, de estilo rococó, permitió adecuar el retablo a las nuevas modas del siglo XVIII²²⁷. A pesar de que no es la policromía que corresponde a este tipo de tallas, no modifica excesivamente la visión de conjunto del retablo. En ella, el oro es el principal protagonista para la mazonería y la monotonía se rompe con el habitual juego de zonas bruñidas y mates, con motivos de medio relieve o cincelados en el fondo de las cajas. Las vestiduras imitan mediante labores de pincel tisús floreados y los mantos se rematan con cenefas doradas con roleos realizados a punta de pincel y esgrafiados, mientras que el envés se decora con motivos esgrafiados en forma de zig-zag. Las carnaciones muestran pieles sanas y lozanas mediante el empleo de los "frescores", zonas sonrosadas que buscan aparentar buena salud y juventud en los personajes que los portan.

5.1.1.2.5. Cajoneras

Además de retablos, Pedro de Goicoechea, maestro ensamblador, realizó otras obras de mobiliario litúrgico como cajoneras decoradas con bellas escenas en relieve, facistoles, bancos o puertas para iglesias. Su estudio lo dificulta el hecho de que al ser objetos de uso cotidiano, sometidos a renovaciones constantes, muchos no han llegado hasta hoy. A continuación analizaremos brevemente sus cajoneras, presentes en todas las sacristías, cuya función es guardar los ornamentos, albas y sábanas. Sabemos de la existencia de, al menos, cuatro cajonerías del "mezunero" Pedro de Goicoechea en Ataun, Tolosa, Beasain y Amasa, conservándose en la actualidad tan solo las dos últimas. Son "caxones con sus respaldos"²²⁸, es decir, dos cuerpos de cajones rematados por un friso decorado a modo de respaldar. Así eran las de Beasain y Ataun (1589), de la que conservamos una interesante documentación relativa a un pleito por impago que nos informa acerca de su autor y los tasadores y que trataremos más adelante. La de Tolosa ha desaparecido y no hemos hallado documentación. Finalmente, en la sacristía de la iglesia parroquial de Amasa se conserva una tercera cajonera de igual estructura y ornamentación, aunque sin respaldar.

La más trabajada es la de la parroquia beasaindarra de la Asunción de Nuestra Señora, que incluye un respaldar de cinco calles con los cuatro evangelistas flanqueando la escena central de la Oración en el Huerto. Compuesta por un único módulo, se estructura en dos cuerpos de cajones y respaldar. Las "delanteras" de los cajones están decoradas con círculos y rombos alternados trabados en pulsera, típica decoración manierista utilizada también por el ensamblador iruratarra en el intradós de las cajas de los nichos de sus retablos. Cada cajón se separa del siguiente por una estrecha tira de sencillas cintas cruzadas que forman pequeños óvalos, presentes también en el retablo de Ordizia, en el intradós de la Piedad. La apertura de los cajones se facilita mediante dos tiradores ovalados de hierro, que se fijan al cajón mediante unos enganches cruciformes rematados por una flor de lis en cada punta. Cada cuerpo de cajones se cierra mediante una bocallave rectangular plana situada en el centro del marco del cajón superior. Los laterales del mueble también se decoran, y en concreto esta cajonera de Beasain debió ser diseñada para colocarse haciendo esquina, ya que ambos lados no son iguales. El lado derecho se organiza en seis paneles,

227 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 198-203. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Aportaciones a un glosario de policromía", *Policromía*. Lisboa, 2002, pp. 236-247. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "La policromía en España. Aproximación a su terminología", *Imagem Brasileira. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, Belo Horizonte, 2006, pp. 73-89.

228 ADP, Secr. Garro, caj. 150, n.º 24, 110 ff.



enmarcados con molduras sencillas de filo convexo en los que se disponen, cercados en un espacio rectangular, figuras geométricas: un círculo, un óvalo central y otro círculo, unidos entre sí y al marco. El izquierdo sin embargo, al no ser visible, mantiene la estructura sexpartita de marcos rectangulares moldurados sin decorar en el interior.

El respaldar, de un solo cuerpo y cinco calles separadas por pilastras molduradas, lo ocupan la Oración en el Huerto y los evangelistas: San Marcos con el león, San Lucas con el toro, San Juan y el águila y San Mateo ayudado por un niño. Pese a carecer de documentación que lo confirme, el escultor de estas estilizadas figuras podría haber sido Jerónimo de Larrea, habitual colaborador de Pedro de Goicochea. El canon alargado, los tipos empleados y las semejanzas en cuanto a la composición con otras obras del escultor conservadas apoyan esta atribución. San Marcos se presenta de pie, aunque con las rodillas ligeramente flexionadas para adaptarse al marco espacial. La inestabilidad de su figura se potencia mediante el apoyo del pie derecho sobre su atributo iconográfico, el león. Sujeta con ambas manos un gran libro en el que se dispone a escribir.



FIGURA 16. Cajonera de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Beasain), Pedro de Goicochea

San Lucas afila el útil de escritura con el filo de un cuchillo. El canon alargado y estilizado, la larga barba, que contrasta con un cuero cabelludo totalmente calvo y la disposición de perfil nos recuerdan a los evangelistas de Jacopo Pontormo, uno de los representantes más importantes del manierismo florentino. Las telas voluminosas y de múltiples plegados redondean los ascéticos cuerpos salidos de la gubia de Jerónimo de Larrea, que dota a las telas de una transparencia que permite que se reconozcan las formas anatómicas de las extremidades de las figuras. De igual manera es característico de su mano el trabajo aristado de rodillas y codos, que permite distinguir sus obras de las de otros escultores. Uno de los temas iconográficos predilectos del taller de Tolosa, la Oración del Huerto, ocupa el lugar central. A la derecha, un joven imberbe San Juan, idéntico al de la ermita del monte Urkia (Itsasondo), escribe su Evangelio bajo la atenta mirada del águila. Se completa la composición con San Mateo.

En Amasa, en la iglesia parroquial de San Martín de Tours, encontramos otra cajonera en la sacristía, igual a la de Beasain, aunque sin respaldar, compuesta por un módulo con dos cuerpos de cajones con tiradores ovalados. El frente está decorado con los círculos y rombos de estirpe serliana que habitualmente decoran sus cajoneras o el intradós de las cajas de los retablos.

La iglesia de Ataun, dedicada igualmente a San Martín de Tours, se acabó de construir en 1594²²⁹. Pocos años antes, en 1588, se debió encargar la cajonera a nuestro ensamblador, ya que unos años después los canteros Miguel de Miranda y su hijo Martín demandan a los primicieros de Ataun por pagar “los cajones que a echo para la dicha yglesia sin licencia de Vuestra Merced maestre Pedro de Goicoechea, menuzero” y no solventar la deuda con los constructores. Entonces Pedro de Goicoechea en 1596 acudió al alcalde de Ordizia²³⁰, Miguel de Estensoro, para reclamar su dinero aludiendo que a pesar de las disposiciones de las *Constituciones Sinodales* la costumbre se imponía y el “vicario, primicieros y el concejo de la universidad de Ataun están en costumbres y posesión de dar a hazer las obras necesarias de la dicha iglesia”. Por este pleito sabemos que Miguel de Miranda, que había arrendado la primicia, estaba preso en las cárceles de la villa por no pagar a Goicoechea los 200 ducados, lo que no le permitía trabajar. Este juicio es sumamente interesante, además de por los datos aportados porque nos muestra el poder de la justicia civil frente a la eclesiástica. Martín de Gomensoro, clérigo y mayordomo de la iglesia de San Martín de Ataun, aporta en 1589 un listado de “las obras que (Pedro de Goicoechea) abeis echo en la dicha yglesia dentro en la sacristía della, que son los caxones con sus resplandos que tiene echos con mas dos escanos (escaños) y la puerta de la sacristía, que así bien tenéis echos, mas una caxa para estar la ymagen del señor San Miguel”²³¹. La cajonera, los bancos, la puerta y el retablo se tasaron el 4 de diciembre de 1592 por Lope de Larrea y Ercilla, escultor de Salvatierra, y Juan López Civizquiza²³²,

229 *Ibid.*: Pleito entre Miguel de Miranda y Pedro de Goicoechea, por los pagos de sus obras. La obra de cantería de la iglesia, defectuosa, había sufrido el derrumbamiento de parte de ella. En torno a 1594 Miguel de Miranda y su hijo Martín, canteros vecinos de Alkiza, rehicieron los pilares y terminaron la obra de la iglesia, en concreto el ochavo principal, la sacristía, altares y cimientos, y repararon el tejado y paredones. La tasación se hizo el 16 de enero de 1596 por Hernando de Loidi, por parte de iglesia, y Juan Beltrán de Muguerza, por los Miranda, en 11001 reales.

230 Ataun perteneció a la jurisdicción de Ordizia desde 1399 hasta 1616, lo que le otorgó la protección del alcalde de Ordizia, que impartía la justicia en nombre del rey como juez ordinario.

231 *Ibid.*, ff. 103r-103v. Fechado el 10 de enero de 1589.

232 DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 1.º Matrimonios, f. 120r. Juan López Civilquiza,



ensamblador de Lazkao. En principio el precio acordado fueron 234 ducados, pero tras las protestas del mayordomo acordaron que se le dieran al artista 200 ducados "en liquido", pagándole 15 ducados al año cada 15 de agosto, festividad de Nuestra Señora, hasta alcanzar el importe total²³³.

5.1.1.2.6. Otras obras: Altzo-Azpi, Amasa, Beizama, Ibarra, Legorreta y Tolosa

En el Museo Diocesano de San Sebastián se conserva un relieve de la Anunciación que procede de Altzo-Azpi en el que una asombrada María abandona sus tareas para mirar al arcángel, llevándose la mano al pecho en señal de turbación ante las palabras de este. La profusión de telas, que caen en plegados almidonados, el cabello en casquete de la Virgen y el lenguaje gestual por el que refuerzan su comunicación el arcángel y María, así como la ligera elevación de una pierna de San Gabriel mediante un escalón son característicos de la mejor escultura romanista. La de Altzo-Azpi es una composición equilibrada y de gran calidad, aunque pueden observarse algunas incorrecciones en el tratamiento de la perspectiva, tanto en el baldaquino del cortinaje como en la mesa, cuya inclinación no guarda el ángulo adecuado.

Este magnífico relieve en madera de nogal sin policromar formaba parte de un retablo que en 1588 realizó Pedro de Goicoechea para la parroquia de San Salvador, que fue tasado ese mismo año junto con un monumento de Semana Santa, un facistol y dos candelabros²³⁴. Los maestros que acudieron a examinar estas obras fueron, una vez más, el escultor alavés Lope de Larrea por parte del ensamblador y por parte de los patronos²³⁵ el aclamado escultor azpeitiarra Juan de Anchieta, que valoraron el conjunto en 474 ducados. El pequeño retablo, conservado en la iglesia, se compone de un banco, un cuerpo con tres tallas y un ático rematado en frontón para cobijar la Anunciación.

Para la iglesia San Martín de Tours de Amasa en la última década del siglo XVI Pedro de Goicoechea realizó una cajonería y un retablo. A juzgar por los cinco relieves, tres tallas y parte de la mazonería del retablo conservados hasta hoy, el altar debió tener un tamaño medio y seguramente estaría estructurado en banco, dos cuerpos y ático y tres calles en sentido vertical, similar por lo tanto en volumen al cercano altar mayor de Itsasondo. Además debía tener sagrario, ya que en 1613 se contrató a Lorenzo de Brevilla, pintor-dorador, para que lo estofara²³⁶, aunque, además de la policromía del sagrario, este maestro debió hacer algún trabajo más para la iglesia²³⁷. De este sagrario no queda rastro y el resto

ensamblador lazkaotarra, contrajo matrimonio con María Maiz, en Lazkao, el 12 de mayo de 1592. Su mujer falleció el 19 de octubre de 1653 en Lazkao: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Defunciones, f. 4v.

233 ADP, Secr. Garro, caj. 150, n.º 24, f. 104. Tasación de las obras de carpintería de Ataun, 4 de diciembre de 1592.

234 INSAUSTI, S.: "Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, escultura, pintura, etc) en Tolosa", en *Libro homenaje a Tolosa. VII Centenario. 1256-1956*. Ayuntamiento de Tolosa, 1956, p. 165. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 281.

235 Se trata de un patronato mixto, formado tanto por el ayuntamiento como por la familia de los Olazabal.

236 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A.: *Op. cit.*, p. 342.

237 Hubo un pleito en 1613 entre Miguel de Osaráin, vecino de Errenteria, por una parte y el

del retablo nos ha llegado hasta la actualidad de forma fragmentada; solo conservamos el zócalo y el ático completos, pero han desaparecido el resto de tallas de los dos cuerpos así como su estructura arquitectónica.

El banco lo integran los cuatro evangelistas y el Santo Entierro. De izquierda a derecha aparecen: San Mateo acompañado por un ángel que representa la naturaleza humana de Cristo; a su lado San Juan, hombre joven e imberbe, señala su Evangelio mientras un águila, similar en su factura a la paloma del Espíritu Santo de Altzo-Azpi, reposa sobre la mesa; a la derecha, en el lado del Evangelio, el toro que acompaña a San Lucas alude al sacrificio de la Pasión de Cristo; San Marcos con el león cierra la franja inferior del retablo. Los evangelistas se sitúan habitualmente en los bancos de los retablos, ya que como pilares de la fe sustentan la estructura de la fe cristiana en el plano simbólico y físicamente, de igual manera, asientan el retablo. Sentados a la mesa, buscan adecuarse al espacio rectangular apaisado del banco, y mientras con una mano soportan el libro de sus respectivos Evangelios, con la otra sostienen útiles de escritura o señalan partes del mismo. El tetramorfos que los simboliza permanece acompañando a los evangelistas bajo la mesa o apoyado encima de ella. En la actualidad corona el banco un Calvario, en el que San Juan mira a Cristo y cruza los brazos en aspa, mientras que la Virgen levanta la vista implorando con las manos enlazadas.

Junto con los relieves y tallas se conserva la mazonería correspondiente. El banco se estructura mediante pilastras y ménsulas con angelotes, a modo de telamones alados, sobre la cuales hay una decoración corrida de tallos vegetales; el ático conectaba con los otros cuerpos mediante unos aletones en voluta foliáceos que encierran guirnaldas. Este remate presenta columnas de orden jónico sobre las que descansa un frontón triangular. Tanto la mazonería como la escultura está policromada según la moda neoclásica, con paños naturales que restan profundidad y alteran la percepción de la escultura romanista. Los elementos arquitectónicos de la mazonería están cubiertos por una capa blanca que simula mármol, con unas vetas diagonales en negro, mientras que volutas, capiteles y tallos vegetales destacan en dorado.

En Beizama existió un espléndido retablo de Pedro de Goicoechea de muy buena calidad a juzgar por los restos que se conservan: cuatro tallas en bulto redondo distribuidas por iglesias y ermitas cercanas. En la iglesia parroquial de Beizama, para donde se diseñó el retablo, están las tallas de Santa Águeda, que preside un pequeño retablo y un Santo Obispo, hoy en la sacristía. A escasos metros, en la ermita de la Soledad perteneciente a la misma localidad, encontramos la talla de otro Obispo, y en Urkizu, cerca de Tolosa, el titular del retablo, San Pedro en Cátedra.

El retablo, junto con el sagrario, se contrató en junio de 1586, y aunque no ha llegado a nuestros días podríamos reconstruirlo en base a las tallas conservadas y por comparación a otras obras del ensamblador. Poseía un banco con sagrario, dos cuerpos y ático, y tres calles; en la calle central se superponían las tallas de San Pedro en cátedra, la Asunción y el Calvario. En el primer cuerpo flanquearían al primer papa dos obispos y a la Virgen del segundo nivel, Santa Águeda y otra santa. El banco lo compondrían los relieves de la Santa Cena y la Oración en el Huerto, dispuestos canónicamente a ambos lados del sagrario. El altar poseía órdenes superpuestos, seguramente jónico en el primer cuerpo y

rector de Amasa y el pintor Lorenzo de Brevilla por otra, rebajando en 20 ducados el remate que se había hecho de la obra de pintura de la iglesia. ADP, Secr. Treviño, caj. 243, n.º 30, 40 ff.



corintio para el segundo y frontones con muchachos recostados, siendo el conjunto similar a los retablos de Itsasondo e Irura. Dos años más tarde de la fecha de contratación, en 1588, el retablo y el sagrario ya estaban acabados, por lo que se llamó para tasarlo a Lope de Larrea y Ercilla, escultor de Salvatierra, por parte del artista y a Juan de Anchieta, que por estas fechas residía en Pamplona, por parte de la iglesia²³⁸. Los examinadores certificaron que los “personajes y figuras e historias (se han realizado) como la dicha traça lo muestra y estan escritas en los encasamientos y caxas contenidas en la dicha traça”. Dieron también por buena la mazonería: “el maderage della que es fixo y permanente”, por lo que “así vista y tantiada toda la obra, así la madera como la arquitectura, escultura y talla y los demas adornos della” estimaron la obra en 863 ducados. Sin embargo, mandaron corregir algunos detalles, como el orden de seis columnas: “mandamos al dcho Ma(ese) Pe(dro) que quite las seis columnas que estan en la segunda orden jonica y las ponga otras de la orden corintia haunque en la dicha traça allamos estan así y por nos parece q conbiene para estar mejor la dicha obra y su perficion”. Otras correcciones se referían al sagrario “mandamos q quite los frisos del banquillo del sagrario” o a los frontones “donde ban unos mochachos”, que no debían estar muy bien tallados, por lo que se ordena que se “pongan otros bien labrados”.

La policromía del retablo tuvo que esperar más de cuarenta años hasta que Juan Ochoa de Arín, pintor-dorador, décadas después, en los años cuarenta del siglo XVII policromó este y otros altares de Pedro de Goicoechea²³⁹. En torno a 1632, el pintor, vecino de Ataun, ya estaría trabajando en la policromía del sagrario²⁴⁰. La obra fue tasada en 1398 ducados que el pintor y sus descendientes tuvieron grandes problemas para cobrar; en 1686, cincuenta y cuatro años después, la parroquia seguía endeudada con los herederos de Juan Ochoa de Arín²⁴¹. Esta policromía “del natural” se conserva en las tallas de la iglesia de San Pedro en buen estado, mientras que el obispo de la ermita sufre grandes pérdidas de policromía y la talla de Urkizu fue repolicromada para adaptarla a las nuevas modas.

La talla de San Pedro de Beizama fue vendida en 1819 a la iglesia de Urkizu para sustituir a otro San Pedro que se encontraba viejo y en mal estado y actualmente se custodia en esta parroquia²⁴². Se presenta al primer papa de la Iglesia, sedente, con semblante joven, al contrario que la iconografía tradicional, que lo presenta como un anciano de barbas blancas. Fue restaurado hace unos años, por lo que se conserva en buen estado de conservación. En la intervención se mantuvo la capa policroma neoclásica, bajo la cual existirá seguramente el estofado anterior. Santa Águeda permanece erguida, mirando a lo alto, con la toca picuda como es común en las tallas romanistas y un frunce en los plegados del ropaje a la altura del cuello. El pelo, con raya en medio, se distribuye en dos grandes mechones que tapan las orejas. Sus manos están ocupadas con el atributo de los dos pechos, recordando a su martirio, y la otra la emplea en recoger el manto, mientras que la pierna flexionada apoyada en un escalón confiere movimiento a la talla. Los dos santos obispos van vestidos con los ropajes propios de su estatus: capa pluvial, casulla y coronados por mitra, y ocupan sus manos bendiciendo y portando un libro. El obispo situado en la

238 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J.J.: “López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño”, en *Príncipe de Viana*, año 49, n.º 185, 1988, p. 501.

239 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.; CALVO GARCÍA, L.: “El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa”. En *Príncipe de Viana*, n.º 257, 2012. En prensa.

240 ADP, Secr. Olló, caj. 727, n.º 20, 23 ff. ADP, Secr. Treviño, caj. 340, n.º 20, 73 ff.

241 ADP, Secr. Olló, caj. 832, n.º 13, 102 ff. ADP, Secr. Echalecu, caj. 1418, n.º 28, 90 ff.

242 ELÍAS ODRIÓZOLA, I.: *Apuntes históricos de Albiztur, Bidegoyan, Régil, Santa Marina, Urquizu*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 49.



sacristía goza de un estado de conservación mucho mejor que el de la ermita que, debido al derrumbe de la techumbre de la anterior ermita, las inclemencias del tiempo y los cambios bruscos de temperatura y humedad ha perdido algunas partes, como una mano y la trasera de la mitra y ha sufrido daños irrecuperables en la policromía, que se halla muy deteriorada.

Después de trabajar en Beizama, en 1588 nuestro ensamblador realizó otro retablo para Ibarra, tasado de igual manera por Lope de Larrea, aunque sustituye a Juan de Anchieta en este caso Jerónimo de Larrea²⁴³, amigo y compañero de Pedro de Goicoechea, ya que el escultor azpeitiarra había fallecido inesperadamente ese mismo año. No poseemos muchos datos del altar, tan solo sabemos por el documento de la tasación que costó 131 ducados, por lo que sería un retablo de pequeño tamaño, quizás una sola caja para la Virgen con el Niño. En el examen se ordenó cambiar el orden de las columnas, de jónico a compuesto y volver a tallar el Niño, desproporcionado para el tamaño de la Virgen María.

Y por último recordamos los sagrarios que Pedro de Goicoechea realizó en las iglesias de Beizama y Eldua, junto con los retablos que contrató. Sin embargo, no nos consta que contratara por separado más sagrarios que el de Legorreta, un templete eucarístico que no ha llegado hasta nuestros días. Para Tolosa realizó una cajonería y otras obras de carácter civil, como dos escudos de armas, de la provincia y el imperial y cuatro relieves con las historias del escudo, junto con el escultor Jerónimo de Larrea.

5.1.2. *Jerónimo de Larrea y Goizueta*

5.1.2.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES

El escultor "Hieronimo de Goizueta", más conocido como Jerónimo de Larrea y Goizueta, debió nacer hacia 1562, tal y como se deduce de la edad que dice tener en 1614. Aunque en todos los documentos se presenta como vecino de Tolosa, puede que fuera natural de Jaca, donde residieron sus padres Juan de Goizueta y Catalina Claro, de los que heredó unos bienes inmuebles en la citada villa aragonesa²⁴⁴. Su nacimiento en Jaca lo refuerza la inexistencia de su partida de bautismo en las parroquias de Tolosa y su entorno y un pleito de fines del siglo XVI en el que litiga hidalguía ante la justicia ordinaria de la villa, ya que no contaría con la hidalguía universal por haber nacido fuera de Gipuzkoa²⁴⁵.

Lo cierto es que al menos desde 1588 reside en Tolosa y se establece allí definitivamente. Esta villa estaba situada en un lugar estratégico, un cruce de caminos que la convertían en un emplazamiento muy apropiado para establecer el taller. El asentamiento se materializó gracias a su matrimonio con Catalina de Iturburu²⁴⁶, natural de Tolosa, hacia 1587,

243 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 282.

244 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 239. INSAUSTI TREVIÑO, S.: "Artistas en Tolosa. Jerónimo de Larrea, maestro escultor", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, n.º XI, Cuaderno 1, 1955, p. 41.

245 Para ampliar conocimientos sobre la hidalguía universal vasca: DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, J. R.: "La hidalguía universal en el País Vasco: sus orígenes y causas de su desigual generalización", en *Cuadernos de Alzate: revista vasca de la cultura y las ideas*, n.º 31, 2004, pp. 49-64.

246 Catalina de Iturburu nació en Tolosa en el 5 de noviembre de 1560 (DEAH, Tolosa, Santa M.^a,



cuando Jerónimo de Larrea, de unos 25 años de edad, fue “casado legitimamente, como la Sancta Madre Iglesia manda”²⁴⁷. Tras los desposorios se trasladó a vivir a la casa de su mujer, lugar que se encargó de reformar y rehabilitar, aunque no era la única posesión de la que gozaba el matrimonio, ya que la dote de su esposa incluía otra vivienda en Ibarra y un lagar y él mismo se ocupó de ampliar la hacienda mediante unos manzanos que plantó. Igual que Pedro de Goicoechea, debía poseer grandes propiedades en bienes inmuebles, porque figura como vecino de “cabeza entera”, primera categoría fiscal para la formar parte de la cual, en el caso de Tolosa, había que poseer bienes raíces mayores a 60.000 maravedís²⁴⁸.

De su matrimonio nacieron cinco hijos, dos varones y tres hembras: Martín²⁴⁹ (1588-1652), el primogénito, que se dedicó a la escultura como su padre, Magdalena²⁵⁰ (1595), Mateo²⁵¹ (1597), Mariana²⁵² (1599-1654) y Rafaela²⁵³ (1601). Aseguró el futuro de su prole mediante la formación profesional del varón y el matrimonio de su hija mayor: a Martín le enseñó el oficio de escultor y a Mariana, la hija mayor, tras la muerte de su esposa la casó con solo 16 años con Mateo de Urrutia²⁵⁴, dotándola con 400 ducados y ropa de cama, vestidos, objetos de plata y muebles. Nuestro escultor enviudó en 1615 y no volvió a contraer matrimonio, muriendo solo unos meses después que su esposa Catalina y dejando tres hijos adolescentes, Martín, Mariana y Rafaela, mientras que sus otros dos hijos, Magdalena y Mateo, parece que no sobrevivieron a su padre. Viéndose morir, el 27 de agosto de 1616 el maestro escultor hizo testamento²⁵⁵ y falleció pocos días después en Tolosa durante la mañana del 7 de septiembre de 1616²⁵⁶.

Jerónimo de Larrea y Goizueta fue uno de los mejores escultores de entre los seguidores guipuzcoanos de la *maniera* de Miguel Ángel, y sus obras han sido confundidas incluso con las del propio Juan de Anchieta²⁵⁷. Trabajó a finales del siglo XVI y comienzos del XVII y tras su muerte en 1616 se constata un abandono progresivo de las formas de

1.º Bautismos, f. 29v.) y murió en la misma localidad a los 55 años el 23 de marzo de 1615 (DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Defunciones, f. 15r.)

247 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A.: *Op. cit.*, p. 239.

248 Ver la nota relativa a Pedro de Goicoechea. TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Tolosa en la Edad Moderna. Organización y gobierno de una villa guipuzcoana (siglos XVI-XVII)*. Tolosa, Lizardi Kultur Elkarte, 2006, p. 131. SORIA SESÉ, M.L.: *Derecho municipal guipuzcoano: categorías normativas y comportamientos sociales*. Oñati, Instituto Vasco de Administración Pública, 1992.

249 Martín de Larrea Iturburu nació el 29 de marzo de 1588 (DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Bautismos, f. 38r.) y murió el 16 de agosto de 1652. (DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Defunciones, f. 89v.)

250 Magdalena de Larrea nació en 1595. (DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Bautismos, f. 59r.)

251 DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Bautismos, f. 63v. 21/09/1597.

252 Mariana nació el 18 de enero de 1599 (DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Bautismos, f. 66v.) y murió el 14 de agosto de 1654. (DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Defunciones, f. 94v.)

253 Rafaela nació el 14 de julio de 1601 (DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Bautismos, f. 71v.)

254 DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 2.º Matrimonios, f. 20v. 26/10/1615.

255 El testamento de Jerónimo de Larrea fue hallado por Sebastián Insausti en 1954. INSAUSTI TREVIÑO, S.: “Artistas en Tolosa. Jerónimo de Larrea, maestro escultor”, en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, n.º XI, Cuaderno 1, 1955, pp. 41-46.

256 DEAH, Tolosa, Santa M.ª, 3.º Defunciones, f. 17r. 7/09/1616.

257 LECUONA, M. de: “Esculturas anchietanas en Guipúzcoa: el escultor Hierónimo de Larrea y Goizueta”, en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, n.º XI, Cuaderno 1, 1955, pp. 47-59.



inspiración miguelangelesca y un abrazo del nuevo estilo barroco en los artistas del taller de Tolosa. Desconocemos sus orígenes formativos, aunque puede que en su adolescencia contemplara el retablo de la Trinidad que para la catedral de Santa María de Jaca hiciera el insigne escultor Juan de Anchieta en torno a 1578²⁵⁸. Sus contactos profesionales hablan de la calidad de su escultura, tanto en las colaboraciones que realiza como en las obras para cuya tasación es llamado. Una relación que nos ha llamado mucho la atención es la de Jerónimo de Larrea y Pedro de Goicoechea, escultor y ensamblador respectivamente que colaboraron juntos en varios proyectos, tal y como afirma el propio imaginero en su testamento. En esta línea, atribuimos algunos de los mejores relieves de las obras contratadas por el ensamblador tolosarra Pedro de Goicoechea a la gubia de Jerónimo de Larrea, como por ejemplo los paneles del respaldo de la cajonería de Beasain, con unos estilizados evangelistas de rasgos fuertemente manieristas y una Oración en el Huerto que sin duda fueron trabajados por nuestro escultor. Otra colaboración documentada por Arrázola es la talla de la Asunción-Coronación del altar principal de Irura.

No es Pedro de Goicoechea el único ensamblador con el que trabaja; en la Gipuzkoa costera, en el entorno de los límites entre el Arciprestazgo Mayor y el Menor, es elegido por Martín de Ostiza para tallar la parte escultórica de sus obras. Como vemos pues, dependiendo de la ubicación de las iglesias para las que trabaja son retablistas de diferentes talleres (Tolosa y San Sebastián) con los que colabora y distintos son también los maestros que se encargan de las tasaciones de estas obras.

La escultura de Jerónimo de Larrea, en las postrimerías del romanismo, evidencia las fechas tardías en las que nos encontramos en una dulcificación de los duros rasgos romanistas, creando rostros aniñados y cuerpos musculosos aunque de anatomía estilizada. Son habituales los cuerpos girados, las figuras de espaldas o los dedos índice apuntando al cielo, que remiten a soluciones manieristas a partir de Miguel Ángel. Los Cristos, de tres clavos, se muestran desnudos, cubiertos con un característico *perizonium* triangular anudado sencillamente en un lado; su cuerpo adopta una sutil forma de S, con la cabeza ladeada hacia el lado contrario a las piernas. Por lo contrario, resulta novedosa la valoración que realizamos aquí sobre su papel como tracista de retablos. En sus mazonerías podemos observar perfectamente la evolución que experimenta la arquitectura hacia planteamientos más novedosos, desde el manierismo miguelangelesco, con abundantes frontones de muchachos recostados, hasta el clasicismo escurialense, de carácter más planista y sobrio en cuanto a la decoración. En una fecha relativamente temprana, 1599, se especifica en el contrato del retablo mayor de Andoain que se debe hacer como se "acostumbra en los reinos de España"²⁵⁹, es decir, siguiendo los esquemas herrerianos del retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, popularizado mediante las estampas grabadas por Pierres Perret. Algunos años más tarde, el retablo de Oiartzun evidencia la influencia de la traza de El Escorial, que se va asimilando progresivamente, como vemos en las pirámides rematadas en bola de aspecto escurialense de Hondarribia, una muestra más del abandono de las trazas manieristas.

258 Para la Catedral de Santa María de Jaca realizó en 1578 Juan de Anchieta el retablo de la Trinidad, destinado a la capilla de Martín de Sarasa. CAMÓN AZNAR, J.: *El escultor Juan de Anchieta*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1990, pp. 67-71. GARCÍA GAINZA, M.^a C.: *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 148-153.

259 Contrato del retablo mayor de Andoain en AGG-GAO, PT917, f. 3v. Escrituras halladas por la madre Arrázola: ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 241.



La producción artística de Jerónimo de Larrea es muy amplia; comienza en 1588 y se prolonga hasta su muerte en 1616, muerte que lo sorprendió trabajando, por lo que fue su hijo quien tuvo que acabar lo que Jerónimo no pudo realizar. Se documentan más de treinta intervenciones, entre tallas sueltas para particulares y retablos, casi a partes iguales. La localización de sus obras rompe con las limitaciones diocesanas y políticas, y tampoco coincide con los pueblos bajo jurisdicción tolosarra ni con las tierras naturales que corresponden al taller escultórico de Tolosa, sino que son más amplias. La mayor parte de los muebles litúrgicos y tallas se concentran en la diócesis de Pamplona, especialmente en el Arciprestazgo Mayor, aunque en el Menor también trabajó en menor medida. Su última obra la realizó para la parroquia de Goizueta, en Navarra, que en lo eclesiástico pertenecía al Arciprestazgo de Santesteban. Requirieron también en varias ocasiones a Jerónimo de Larrea en Azeitia, tras la marcha de Juan de Anchieta a Pamplona, donde se estableció finalmente. En estas tierras pertenecientes al Arciprestazgo de Léniz, englobadas en el Obispado de Calahorra-La Calzada, realizó sobre todo numerosas tallas encargadas por particulares y por miembros del clero.

Las diversas zonas en las que trabajó hicieron que conociera a un gran número de artistas de otros talleres, con algunos de los cuales colaboró en repetidas ocasiones. Su arte fue tasado por importantes maestros, como los escultores Juan de Anchieta y Lope de Larrea y Ercilla, célebre gubia alavesa. La muerte sorprendió a Juan de Anchieta en el año 1588 mientras trabajaba en el sagrario para la parroquia de Santa María de Tolosa, por lo que por ello solo pudo tasar la primera obra conocida de Jerónimo de Larrea, realizada para la parroquia de Altzo-Azpi. No sería seguramente su primera intervención, ya que a examinarla acuden los dos escultores arriba mencionados, así que debía de gozar de cierta importancia ya en ese momento. Su buena técnica también la confirma el hecho de que fuera él el elegido para realizar la escultura para el Archivo de la Provincia, cuya ejecución desde la traza hasta la policromía fue muy meditada y larga en el tiempo. Mientras que en las obras cercanas a Tolosa vemos repetir como tasador a Lope de Larrea y Ercilla, con quien a pesar del apellido nuestro escultor no tenía ningún parentesco familiar, en la zona bajo influencia del taller de San Sebastián se prefiere llamar para evaluar la tallas a Juan de Iriarte (Oriamendi), escultor perteneciente al taller donostiarra o a retablistas navarros de la talla de Bernabé de Imberto, escultor de Estella o Domingo de Bidarte, ensamblador residente en Pamplona.

En el papel de tasador, Jerónimo de Larrea examinó varias obras del ensamblador y entallador Pedro de Goicoechea junto con Lope de Larrea, como el retablo de Ibarra en 1588²⁶⁰ o el de Irura en 1595²⁶¹, para el que posteriormente él mismo realizaría la talla titular de la Asunción. Unos años después de la muerte de Juan de Anchieta, en 1591 es su viuda, Ana de Aguirre, quien le pide a Jerónimo que tase el sagrario que su marido realizó para la parroquia tolosarra de Santa María como representante del patronato civil de la iglesia. También fue nombrado por los religiosos del convento de San Francisco de Tolosa para examinar en 1616 el magnífico altar que Ambrosio de Bengoechea había realizado para el cenobio, esta vez junto a Domingo de Goroa, nombrado por parte del "Sordo de Asteasu"²⁶².

260 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 240.

261 Tasación del retablo de San Miguel, Irura. Incluye traza. AGG-GAO, PT101, ff. 671r-673v.

262 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 241.



5.1.2.2. CATÁLOGO DE OBRAS

A continuación veremos detalladamente algunas de las obras más interesantes de Jerónimo de Larrea. Muchas de sus tallas y obras de mayor dimensión e importancia han desaparecido y en la actualidad no se conservan. Por ello hemos elegido para este estudio las que gozaban de un mejor estado de conservación y las que, pese a no conservarse en su totalidad, se concibieron como importantes proyectos que podemos reconstruir gracias a la documentación. Esta es la razón de que hayamos elegido de entre toda su producción los relieves y tallas del Archivo Provincial, los pasos procesionales, el retablo de Oiartzun y el remate del altar romanista de Hondarribia.

CUADRO 4. **Producción artística de Jerónimo de Larrea**

POBLACIÓN	OBRAS	ENSAMBLAJE Y POLICROMÍA	TASADORES	PRECIO	AÑO
Albiztur	Dos tallas (San Pedro, Santa Marina)	Con Martín de Larrea (escultor)		78 ducs.	1616 1617
Albiztur	Talla (San Gregorio)				1601
Altzaga	Retablo colateral (San Lorenzo)	Con Martín de Larrea (escultor)	Prudencio de Durana Juan de Basayaz	81 ducs. 1 rs. vn.	1610
Altzo Azpi	Retablo Mayor Retablo lateral Monumento de Semana Santa Dos candelabros / Facistol		Lope de Larrea y Ercilla Juan de Anchieta	474 ducs.	1588
Altzo Muino	Talla (Cristo)				
Andoain	Retablo				1599
Antzuola	Talla			19 ducs.	
Antzuola	Retablo (San Juan Bautista)				
Azpeitia	Talla (Ecce Homo)			29 ducs.	
Azpeitia	Talla (Cristo azotado)				
Azpeitia	Talla (San Ignacio) Talla (Niño Jesús)				
Azpetia	Talla (San Agustín)			44 ducs.	
Beasain	Cajonería	Pedro de Goicoechea (ensamblador)			
San Sebastián	Retablo (San Andrés)				
San Sebastián	Retablo (San Roque)			60 ducs.	

POBLACIÓN	OBRAS	ENSAMBLAJE Y POLICROMÍA	TASADORES	PRECIO	AÑO
San Sebastián	Retablo (San Antonio de Padua)	Esteban de Ostiza (ensamblador) Martín de Larrea (escultor)		480 ducs.	1615
San Sebastián	Talla				1615
Goizueta	Talla (Cristo crucificado)			56 ducs.	1616
Hondarribia	Tallas (Cristo, dos virtudes) / Dos escudos de armas de la villa para el remate	Nicolás de Brevilla (pintor-dorador)		159 ducs.	1613
Hondarribia	Retablo de San Juan (Cristo)	Martín de Ostiza (ensamblador)			
Hondarribia	Retablo mayor	Martín de Ostiza (ensamblador)			1595-1606
Irura	Talla (Asunción-Coronación)				1614
Lizartza	Talla (Santa María Magdalena)				
Lizartza	Retablo mayor (Santa Catalina)				1610
Oiartzun	Retablo (San Juan)	Martín de Ostiza (ensamblador)			h. 1610
Oriamendi	Talla y escudos		Juan de Iriarte		
Pasajes San Juan	Talla (Cristo)				
Tolosa	Talla (Cristo)				
Tolosa	Archivo de la Provincia (Relieves)		Lope de Larrea y Ercilla		1595
Tolosa	Archivo de la Provincia (Virtudes)				1600
Zaldibia	Retablo				1591

5.1.2.2.1. Archivo de la Provincia (Tolosa)

Con el nacimiento de la Hermandad de Gipuzkoa se creó un archivo para guardar los documentos de la provincia. Sin embargo, durante los primeros tiempos el archivo no tuvo una sede permanente, por lo que el arca que contenía los documentos era transportada por las distintas villas guipuzcoanas en que se celebraban las Juntas, y en cada una de ellas



pasaba varios meses. Esto fue así hasta 1530, cuando la Junta General, reunida en Zumaia, acuerda establecer su archivo de forma definitiva en la iglesia de Santa María de Tolosa, su sede durante casi cuatro siglos, hasta que en 1904 su documentación, muy numerosa, fue instalada en un nuevo edificio junto a la iglesia de San Francisco²⁶³.

Se desconoce el lugar exacto del primer emplazamiento del "archivo de las tres llaves" durante el siglo XVI, aunque pudo situarse en la cabecera de la iglesia de Santa María de Tolosa, y consistiría sencillamente en un arca cerrada por tres candados y protegida por una reja de hierro. En 1564 hubo que derribar parte de la iglesia y, con motivo de las obras, el arca se llevó a casa del alcalde durante un año, pero en junio de 1565 volvió a ser instalada en la iglesia, en la pared del coro, un emplazamiento provisional hasta que se terminara de edificar el nuevo crucero, según se decidió en la Junta de Zarautz, en la que se ordena "que la villa de Tolosa obra con toda brevedad en el coro de la dicha iglesia, en la parte mas acomodada, un cerco donde se ponga el dicho archivo con a misma reja y armas de antes, hasta que se acabe el crucero nuevo de la iglesia de la dicha villa, donde acabado que se haya, se dará orden donde podrá estar el dicho archivo"²⁶⁴. Queriendo dignificar el archivo y conscientes de su valor, las Juntas se ocuparon durante años sucesivos de solicitar trazas a importantes maestros escultores de la talla de Juan de Anchieta, quien en 1575 realizó unos diseños que fueron sometidos a valoración de Pierres Picart y Lope de Larrea y Ercilla en 1580²⁶⁵, quien también dibujó otras trazas. Finalmente, con la construcción en 1590 de una sala encima de la sacristía vieja, obra del cantero Pedro de Mendiola, se creó una estancia apropiada, que ahora había que amueblar y ornamentar. En estos años se contaba con un mobiliario sencillo: una mesa, un banco, seis asientos y tres armarios. En ellos se colocaron en 1592 los documentos existentes hasta la fecha, unos mil.

Para ennoblecer la fachada del nuevo archivo se sacó la obra a subasta en 1595. El 8 de marzo el escultor Jerónimo de Larrea y Goizueta junto con el ensamblador Pedro de Goicoechea se hizo con el proyecto, que consistía en realizar un escudo real y dos de la Provincia y cuatro alto relieves esculpidos en madera, con las columnas y los frontispicios necesarios, que habrían de hacerse en año y medio por 730 ducados. Los relieves fueron tasados en 1600 por Lope de Larrea, escultor de Salvatierra, yerno de Pierres Picart, por parte de la provincia y Martín de Ostiza, ensamblador donostiarra con quien trabajó en numerosas ocasiones nuestro escultor, por parte del artista²⁶⁶. Algunos años más tarde, en 1600, se añadieron a modo de remate unas alegorías femeninas simbolizando las virtudes; las cuatro virtudes cardinales, conservadas hoy en el Museo Diocesano de San Sebastián, se situarían en los frontispicios de los escudos, y las tres teologales en un nivel más alto. Para 1602 debía estar todo terminado, así que en enero de 1603 tuvo lugar la almoneda para el dorado del escudo de armas, a la que asistió Jerónimo de Larrea, quien pujó en nombre de Juan Claver, pintor de Pamplona, para dorarlo en seis meses por 545 ducados. Fue finalmente él el elegido para estas labores, que se tasaron en 1605²⁶⁷.

263 BERRUEZO, J.: *Historia del Archivo General de Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1953.

264 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 255.

265 INSAUSTI, S.: "Lope de Larrea y Ercilla y el Archivo Provincial de Guipúzcoa", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, n.º XVII, cuaderno 2, 1961, p. 169.

266 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, pp. 240-241.

267 *Ibid.*, p. 241.





FIGURA 17. Vista de la cabecera, lugar donde se encontraba el primer emplazamiento del Archivo de la Provincia, parroquia de Santa María (Tolosa)

Pero con los años, el mal estado de la cubierta del archivo afectaba a la conservación de los documentos, hasta que la situación se convirtió en insostenible y en la junta de Ordizia de 1727 se decidió trasladar el archivo a una sala más grande situada sobre la sacristía nueva, a la izquierda del altar. Tras el acondicionamiento de la sala se llevaron al nuevo emplazamiento los documentos y solo un año más tarde ya estaba todo dispuesto en su nueva ubicación. En este lugar se mantuvo, salvo salidas puntuales por causas excepcionales como cuando hubo un incendio en 1781, hasta 1904, cuando se trasladó al archivo del paseo de San Francisco, su ubicación actual.

Volviendo a los relieves, realizados entre 1596 y 1599, para ellos se eligió un programa que explicara el origen del escudo de armas de Gipuzkoa²⁶⁸. Este escudo estaba compuesto por dos emblemas: un rey bajo el cual había tres árboles sobre ondas de agua. A partir de 1513 el escudo se dividió en tres cuarteles para poder añadir doce cañones más.

268 El significado de estos relieves ha dado mucho que hablar y encontramos numerosos artículos con distintas explicaciones, según la época. Destacamos los siguientes: *Explicación de los relieves ejecutados el año 1600 existentes en el Archivo Provincial de Guipúzcoa en Tolosa*. Tolosa, Eusebio López. MÚJICA MÚJICA, G. de: "El blasón de Guipúzcoa. Los alto-relieves del Archivo provincial", en *Euskalerrriaren alde. Revista de cultura vasca*. Año 5, n.º 115, 1915, pp. 595-601. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A.: *Op. cit.*, pp. 255-257.

Este blasón es el que perduró hasta 1979 y su interpretación ha sido siempre muy discutida. Parece que el rey representaría a Enrique IV de Castilla y los árboles a unos tejos, que simbolizaban la división en los tres partidos o valles en los que se dividía Gipuzkoa en 1457 para celebrar las Juntas Generales. Finalmente las ondas representarían al mar, por la importancia de este en la historia de Gipuzkoa.

Los relieves buscaban explicar de una manera sencilla los símbolos representados en este primer escudo. El escultor Jerónimo de Larrea pudo conocer las teorías del historiador Juan Martínez de Zaldívar²⁶⁹; en todo caso refleja la visión que en estos años se tenía de los acontecimientos clave de la historia de Gipuzkoa. Miguel de Aramburu Aburriza, alcalde de Tolosa a finales del XVII, creía, según la opinión de la época, que en estos relieves se narraban las guerras entre romanos y cántabros en Ernio, Errexil o Aldaba. Sin embargo, la presencia de cañones en el combate hace que haya que dudar de esta interpretación. Otro historiador, Pablo de Gorosábel, creía ver en ellas la representación de la batalla de Beotibar, pero tampoco es la lectura correcta. La pista en cuanto a su verdadero significado nos la da la tasación de Lope de Larrea y Martín de Ostiza, en la que se explicita que está "executada y labrada así la escultura de los tres horreos y blason de la dicha y leal Provincia como son la embajada que hizo el fiero romano y la respuesta que dieron los ynvencibles patricios desta muy leal provincia. Así bien el prendimiento del rey que hicieron con el balor de sus ánimos y así bien la devisa que se ganaron las piezas de artillería"²⁷⁰. Por estas líneas sabemos que se representaban los tres trofeos y blasón de la Provincia, o sea los hechos que dieron lugar a la concesión de los emblemas que aparecen en el primer escudo, a la manera que se entendían a finales del siglo XVI.

La primera narra la batalla entre navarros y aragoneses, donde se capturó prisionero al rey navarro. El segundo relieve se ocupa de otra batalla, esta vez entre aragoneses y guipuzcoanos, en la que rescataron al soberano navarro e hicieron preso al monarca aragonés. Este es el "prendimiento del rey" al que se alude en la tasación y la que explicaba el origen del rey con la espada levantada de uno de los cuarteles del blasón guipuzcoano. El tercero representa de la batalla de Belate de 1512, en la que los guipuzcoanos se hicieron con gran número de piezas de artillería. Este a su vez se relaciona con los doce cañones que figuran en el escudo. La última escena se refiere a las guerras cántabras, tal y como se explicaban en estos años, en la que los autóctonos, cercados por las tropas de Octaviano Augusto se refugiaron en el monte Hernio. Allí recibieron una embajada de paz romana, pero los más ancianos, no queriendo rendirse, acordaron quitarse la vida. Para ello mascararon las hojas venenosas de los tres tejos del centro del relieve, aunque otros se decantaron por lanzarse al fuego, tirarse por los riscos o morir de una lanzada, ante la mirada estupefacta de los soldados de paz romanos.

269 Juan Martínez de Zaldívar, natural de Tolosa, historiador y alcalde, perteneció a una importante familia oñacina de parientes mayores. Se licenció en leyes y ejerció diversos cargos públicos como alcalde de Tolosa en repetidas ocasiones y representante de esta en las Juntas de la Provincia. Nos interesa su faceta de historiador, ya que fue autor de numerosos estudios y trabajos sobre la historia de Gipuzkoa. Entre 1545 y 1552 investigó la *Hidalguía de los guipuzcoanos*, pero quizás la más conocida sea la *Suma de las cosas cantábricas y guipuzcoanas*, datada hacia 1560. Este libro es fundamental por tratarse de la primera historia de Gipuzkoa, con la particularidad de que permaneció inédita hasta su publicación en 1945 por el historiador Fausto Arocena.

270 ARRAZOLA ECHEVERRIA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 256.



Los relieves se colocaron, según informa Gregorio de Mújica, en el lado de la Epístola de la iglesia de Santa María, sobre los altares colaterales de Nuestra Señora de la Concepción y del Arcángel San Miguel. Los cuatro relieves servían de base a dos enormes escudos de armas de la Provincia, entre los cuales había una puerta con una reja de tres llaves que guardaban el alcalde de Tolosa, el diputado general de la provincia y el archivero. Sobre los relieves se situaban las tres virtudes teologales, la Fe en el centro y la Esperanza y la Caridad a los lados, y más abajo las cardinales. También se mandó colocar unos "artesonos en los dos lados con unos paslones entre las dos cartelas o perrotos de piedra"²⁷¹, única alusión que se hace a la decoración.

5.1.2.2.2. *Pasos procesionales*

Nos detendremos ahora en unas imágenes de Jerónimo de Larrea que tienen en común su carácter procesional como pasos de Semana Santa. Pese a que se suelen relacionar con el Barroco, en el Renacimiento ya se empiezan a crear los primeros pasos procesionales, creados de la mano de artistas como Juan de Juni, Gaspar Becerra o el propio Juan de Anchieta. En el período que nos atañe, las tallas romanistas procesionales no son numerosas, pero sí representativas. Esto se debe a que las resoluciones del Concilio de Trento influyeron en gran manera en el desarrollo de la escultura procesional, surgiendo a partir de ahora y durante el siguiente siglo un gran número de tallas destinadas a ser sacadas en procesión²⁷². Las cofradías penitenciales encargaron imágenes aisladas para estimular la devoción y la compasión: Nazarenos, *Ecce Homos* o Dolorosas, y más adelante se empezaron a trabajar grupos escultóricos como el Prendimiento, el Descendimiento, etc. El carácter itinerante de estas obras requiere que las tallas sean trabajadas con la idea de ser contempladas por todos los ángulos, por lo que será necesaria una buena técnica y un buen control de los ángulos de visión para que el resultado sea satisfactorio. Solo los buenos escultores recibían demandas de estas imágenes que, por lo general, presentan una mejor factura, acabado y policromía que las realizadas para los retablos. Igual que ocurría con las tallas destinadas a las iglesias, el desnudo, los ropajes lujosos o los postizos no casaban con el arte del decoro que predicaba Trento; por ello se indica en las *Constituciones*, entre otras prescripciones, que no había que "adornar las imágenes con hermosura escandalosa".

En Gipuzkoa son tres: Oñati, Azpeitia y Zumarraga las localidades con mayor número de imágenes procesionales²⁷³; especialmente Azpeitia, donde existía la cofradía de la Vera Cruz, aunque podemos encontrar obras en muchos otros lugares. Los temas más representados, todos de carácter pasional como es lógico, son Cristo atado a la columna, el Crucificado, Cristo yacente y la Piedad, compendio de los momentos más dramáticos de la Pasión y a la vez temas muy propios de la imaginería romanista que también hemos podido ver en los relieves de varios retablos, como en Eldua o Itsasondo. Centrándonos en los pasos salidos de la gubia de nuestro escultor tolosarra, son tres ejemplos destacados que vamos a comentar: un Cristo atado a la columna de Azpeitia, un Ecce Homo de la misma villa y el Crucificado de Pasajes, llamado popularmente *Cristo de Bonanza*.

271 MÚJICA MÚJICA, G. de: *Op. cit.*, p. 601.

272 PINTOR ALONSO, P.; OLIVA CÓZAR, Y.: "La imaginería procesional: una manifestación de religiosidad popular andaluza. Criterios técnicos para su conservación", en *Eúrophoros*, n.º 6, 2003, pp. 177-194.

273 Fundamental para el estudio de las tallas procesionales guipuzcoanas es el estudio de CENDOYA ECHÁNIZ, I.: "La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico-artístico", en *Cuadernos de sección de artes plásticas y monumentales*, n.º 13, 1995.



Cristo atado a la columna, parroquia de San Sebastián de Soreasu (Azpeitia)

Aunque hoy se conserva en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, este no fue el emplazamiento original de esta magnífica talla, que fue realizada para un retablo lateral de la misma advocación del lado de la Epístola de la iglesia conventual de la Purísima Concepción de Azpeitia, donde permaneció al menos hasta 1714. Mientras que Manuel de Lecuona y Arrázola, estudiosa del Renacimiento guipuzcoano, atribuyó este excelente Cristo a Jerónimo de Larrea²⁷⁴, la profesora García Gainza se ha decantado por Juan de Anchieta, datándolo en la década de 1570²⁷⁵, basándose en la localización de la talla en Azpeitia, pueblo natal de Juan de Anchieta y en la relación que algunos familiares del escultor tuvieron con este convento, en concreto el músico de los Reyes Católicos Juan de Anchieta y Ana de Anchieta, monja de este convento. Nos decantamos por la autoría de Jerónimo de Larrea, ya que en esta villa dejó al menos otras cuatro tallas más, por lo que su relación con Azpeitia es constatable. Para el mismo convento, la religiosa Catalina de Beuda encargó otra talla a nuestro escultor, por lo que esta también podría deberse a otro encargo anterior de la misma monja.

De tamaño natural (1,70 m), aparece atado a una recia columna de orden dórico. Maniatado, a punto de ser flagelado, se muestra con gran entereza, erguido y triunfante, como corresponde a la Iglesia salida de Trento. Los cabellos ondulados y su copiosa barba enmarcan un rostro de mirada ausente hacia lo alto, que transmite una sensación de calma pese al momento que se representa. La anatomía de Cristo muestra un profundo conocimiento por parte del artista de músculos y tendones, aunque estos son fibrosos y alargados en vez desarrollados y abultados. La cabeza, pequeña en relación con el cuerpo, responde a la microcefalia habitual en las obras romanistas, consiguiendo un estilizado canon de diez cabezas. La colocación de una pierna retrasada respecto al eje del cuerpo así como los brazos doblados hacia atrás recuerdan a los diseños de Miguel Ángel²⁷⁶, dibujos que seguramente poseería el escultor en su taller entre su repertorio y que empleó repetidas veces para diferentes iconografías, como en Oiartzun, donde es utilizado para recrear un San Sebastián a punto de ser asaeteado. La imagen, recientemente restaurada, se conserva en buen estado, pese a estar situada fuera de su contexto original.

Ecce Homo, parroquia de San Sebastián de Soreasu (Azpeitia)

La talla del Ecce Homo fue encargada por una religiosa franciscana llamada Catalina de Beuda, que llegó a ser abadesa del convento de la Purísima Concepción de Azpeitia. Estos datos los conocemos gracias al testamento de Jerónimo de Larrea²⁷⁷, quien también indica que a su muerte en 1616 se debían por esta obra 29 ducados, aunque desconocemos el importe total de la tasación. Sin embargo, al igual que la talla anterior, posteriormente fue trasladada a la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu, y ha sido restaurada hace pocos años.

274 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 300.

275 GARCÍA GAINZA, M.^a C.: "Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV centenario de su muerte", en *Goya*, n.º 207, 1988, p. 137. GARCÍA GAINZA, M.^a C.: "El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988)", en *Príncipe de Viana*, año 49, n.º 185, 1988, pp. 447-448.

276 Dibujos British Museum de Londres, 1.895-9-15-497, y del Museo del Louvre de París, 712. HIRST, M.: *Michel-Ange dessinateur*. París, 1989, pp. 44-45 y 170-171.

277 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 242.



Se representa el momento en el que Poncio Pilato muestra a Jesús ante la multitud, pronunciando las palabras "Ecce Homo" (Aquí tenéis al hombre). Flagelado, atado de cuello y manos, coronado de espinas y con una caña a modo de cetro, caracterizándolo como rey de los judíos, Cristo se muestra con un aspecto digno, nada sufriente, sin heridas, sangre, ni magulladuras, pese a que se suele representar con el cuerpo y el rostro sangrante y signos de violencia, fruto de los momentos anteriores de su Pasión, como la Flagelación y la Coronación de espinas; sin embargo, este *varón de dolores* profetizado por Isaías no transmite dolor ni sufrimiento físico. Solo su mirada elevada a lo alto, con el ceño ligeramente fruncido, nos da una idea de la preocupación y tensión del momento. Su cuerpo, de marcada y estilizada anatomía, dota a este Cristo de una idealización muy acentuada. La pose que adopta, una pierna quebrada y la otra estirada en un clásico *contraposto* y el adelantamiento del hombro rompen con la simetría del conjunto.

Cristo crucificado, Basilica del Santo Cristo de Bonanza (Pasaia)

En la Basilica de Bonanza se alza un altar mayor compuesto por un Crucificado y dos imágenes laterales, el Nazareno y la Flagelación. Este resumen de los momentos más emotivos de la Pasión evidencian las características de estas tres tallas, con clara vocación procesional. La ubicación del Cristo, presidiendo el retablo, demuestra la gran devoción con la que cuenta esta imagen, tal y como reafirma la tradición que cuenta cómo hace siglos unos pescadores se encontraron a este Cristo flotando en el mar; inmediatamente lo recogieron de las aguas y lo instalaron en la iglesia de Bonanza, momento desde el cual se le tributó un gran culto, no solo por los habitantes de esta localidad sino por gentes de la mar: tripulación de barcos mercantes, de guerra, pescadores o corsarios, que ofrecían donativos y misas en honor a este Cristo.

Atribuido por la madre Arrázola a Jerónimo de Larrea²⁷⁸ muestra un gran parecido con otros Cristos de este escultor, como el de las franciscanas de Azpeitia, si bien el canon de este crucificado es algo menos alargado y su anatomía, aunque correcta, no resulta exultante. Presenta un paño de pureza triangular, con un gran abultamiento a los lados, atándose en un lateral mediante una sencilla vuelta de la que cae la tela sobrante. Esta manera de realizar el *perizonium* es la habitual de Jerónimo de Larrea. Es un Cristo de tres clavos y cuerpo ligeramente arqueado hacia la derecha, en contraposición a su rostro, que cae ladeado hacia el lado contrario. Coronado de espinas y muerto, su rostro evidencia una vez más la gran serenidad de las tallas de Jerónimo de Larrea, reafirmada por la ausencia de sangre y de dolor en el conjunto.

5.1.2.2.3. Retablo de la capilla del Hospital de San Juan Bautista (Oiartzun)

Una de las obras más destacables del taller de Tolosa es el retablo que preside la capilla del Santo Hospital de San Juan Bautista en Oiartzun, ya que además de ser el único altar de Jerónimo de Larrea y Goizueta que se conserva íntegro, muestra una innovadora traza arquitectónica de influencia escurialense, anticipo de un nuevo estilo clásico y desornamentado, a lo que hay que añadir ciertas peculiaridades iconográficas. Debido al gran gasto realizado en la fábrica de la citada capilla y en el propio retablo, solo se pudo

278 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, pp. 298-299.

dorar y estofar la talla titular y su nicho, por lo que el resto de la obra quedó en blanco hasta el siglo XIX. En la actualidad observamos el altar con un recubrimiento neoclásico, como es habitual en tantos de nuestros retablos, que distorsiona su correcta apreciación y valoración.

El fundador del hospicio de San Juan fue el indiano Juan de Arbide, natural de Oiartzun, que emigró a Perú en busca de fortuna. Desde el Nuevo Mundo decidió mandar construir en su pueblo natal el Santo Hospital de San Juan, la capilla adjunta y la casa del capellán, disponiendo una renta anual de 1000 ducados, importe que se dedicó en primer lugar a costear la arquitectura del edificio. La capilla, construida por Juan de Sarobe hacia 1595²⁷⁹, cobija en su interior un altar dedicado a San Juan Bautista que Manuel de Lecuona atribuía a la escuela de Juan de Anchieta, mientras que José Camón Aznar la creyó salida de la gubia del propio escultor azpeitiarra. Fue Arrázola²⁸⁰ quien aclaró la autoría: Jerónimo de Larrea para las labores de talla y Martín de Ostiza para el ensamblaje. En 1616, año de la muerte de Jerónimo de Larrea, el retablo todavía no se había tasado, por lo que pensamos que se habría contratado y realizado en torno a 1610, una vez pagada la labor de cantería.

El mueble litúrgico muestra una traza viñolesca que se compone de dos cuerpos, cada uno con banco, tres calles y ático. La calle central está presidida por San Juan Bautista en el primer cuerpo, flanqueado por dos santos antipestíferos, San Roque y San Sebastián. En la calle superior, la Virgen con el Niño es acompañada por San Lorenzo mártir²⁸¹ y San Jacinto de Polonia²⁸². El Calvario se ve completado con las escenas pasionales del segundo banco: la Lamentación sobre Cristo muerto y el Santo Entierro. El banco presenta a los autores del Nuevo Testamento; de izquierda a derecha los evangelistas San Juan, San Mateo y San Marcos y San Lucas. San Juan está presente en el ático, flanqueando el Calvario junto a San Miguel Arcángel alanceando al demonio y un apóstol.

Como se puede observar, el empleo de escenas de tipo narrativo es mínimo, prefiriéndose las devociones concretas. Esta tendencia, más propia de los retablos barrocos, es habitual sin embargo en los retablos del taller de Tolosa, en los que el relieve tiene poca presencia. En el caso del retablo que nos ocupa, la iconografía se ve condicionada por la voluntad personal de Juan de Arbide, introduciendo algunos santos de especial devoción para él, como son el titular y las tallas del segundo cuerpo. Mientras que en el resto de retablos lo más común es que la Virgen se presente en el momento de su Asunción-Coronación, en Oiartzun tenemos el único ejemplo en el que se presenta a una Madonna o Virgen con el Niño en brazos, escena más amable y cercana para el creyente que su triunfal subida a los cielos.

La Virgen también es la protagonista del episodio milagroso de la vida de San Jacinto de Polonia, un fraile dominico que vivió en el siglo XIII. Este, tras conocer a Santo Domingo, se vio poseído por un ardor misionero que le llevó a evangelizar su propia patria y las lejanas tierras del norte de Europa. Se representa como como un fraile itinerante que lleva bajo su

279 LECUONA, M. de: *Del Oyarzun antiguo*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1959, p. 88.

280 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 246-249.

281 Ha perdido la palma del martirio.

282 La madre Arrázola creyó ver en el santo dominico a San Esteban, aunque sin duda nos encontramos ante el santo predicador San Jacinto de Polonia. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 248.



brazo izquierdo una imagen de la Virgen y en la mano derecha un copón con la Eucaristía o una custodia. La siguiente escena es la que dota de atributos a San Joaquín. En torno a 1240, estando el santo en su convento en Kiev, el ejército tártaro de Batou, hijo de Gengis-Kan, acampa en las proximidades a la espera de que llegue el invierno. Los frailes del monasterio deciden huir hacia Occidente para evitar ser masacrados. Jacinto los acompaña, pero antes de abandonar el recinto entra a la iglesia y toma consigo el copón para evitar una segura profanación. Entre los hechos milagrosos que rodean la vida de este santo se cuenta que al salir oyó una voz de la Virgen invitándole a que se llevara con él la estatua de alabastro de la Virgen con el Niño. Jacinto, dudando de su fuerza física, respondió que el peso de la piedra no le permitiría poder satisfacer tal petición. La voz le confirmó que podría con ella y al coger la imagen esta le resultó leve como una pluma. De esta forma, el santo huyó del convento que iba a ser saqueado cruzando el río Dnieper con el copón con las sagradas formas y la imagen de la Virgen María²⁸³.

Prototipo de fraile misionero, la dedicación incansable a la predicación de este seguidor de Santo Domingo casa a la perfección con el titular de nuestro retablo, San Juan Bautista, anunciador de la llegada del Mesías. San Joaquín fue beatificado por Clemente VII en 1527 y canonizado por Clemente VIII el 17 de abril de 1594. En plena Contrarreforma, su culto se extendió en Polonia, Francia o España, entre otros países. De manos de los conquistadores esta devoción pasó al Nuevo Mundo, enraizándose en México, Ecuador, Perú y Venezuela, donde pronto se empiezan a contar relatos de milagros acontecidos por el santo. En Ecuador, por ejemplo, a mediados del siglo XVI, ya se registran romerías en agosto en honor a San Jacinto. No es extraño que Juan de Arbide, residente en Perú y devoto de San Joaquín, decidiera dedicarle una talla en el retablo costeado por él, animado por su reciente canonización. Pese a que nos parezca un santo extraño a los habitualmente representados en Gipuzkoa no es la única imagen del predicador de la orden, pues en el cercano monasterio dominico de San Telmo, en San Sebastián, también existía una talla realizada en estas mismas fechas para el altar colateral del lado de la Epístola de la iglesia²⁸⁴.

Atendiendo ahora a las características estilísticas, nos detendremos en primer lugar ante San Sebastián, que nos muestra mayores posibilidades en cuanto a la anatomía. En unos años en los que el decoro trentino no permitía mostrar el cuerpo desnudo de ningún personaje divino sin justificación suficiente, San Sebastián a punto de ser asaeteado era una estupenda oportunidad para demostrar el conocimiento anatómico que poseían los artistas. El soldado romano está tratado con detalle, reflejando sus músculos y la estructura ósea, pero el escultor tolosarra no se recrea en la potencia muscular, sino que crea un cuerpo fibroso y bien formado. El santo patrón de los donostiarra se expone atado a un árbol, con la mirada a lo alto y los brazos a la espalda; mantiene una pierna retrasada y elevada gracias a una cuña en el suelo, desplazando el eje corporal hacia la izquierda. Idéntico esquema compositivo muestra el magnífico Cristo azotado que para la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia talló Jerónimo de Larrea. El canon manierista de diez cabezas recomendado por Arfe en su tratado²⁸⁵ y empleado aquí consigue la microcefalia típica de las imágenes romanistas. La evolución de la escultura romanista se manifiesta en la expresión de los personajes, donde la fiereza va dejando paso a una expresión más dulce, amable y calmada.

283 ALVAREZ, P.: *Santos, bienaventurados, venerables de la orden de los predicadores*. Vol I. Bergara, Tip. El Santísimo Rosario, 1919, pp. 215-231, 222-223. FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Omega, 1950, p. 145.

284 Agradezco el dato a Pedro Luis Echeverría Goñi.

285 ARFE Y VILLAFANE, J.: *Varia comensuración*. Madrid, Imprenta Real, 1806, p. 100.





FIGURA 18. San Jacinto de Polonia, retablo de la capilla del Hospital de San Juan Bautista (Oiartzun), Jerónimo de Larrea.

Son también muy interesantes los relieves del banco referidos a los evangelistas y los del registro superior, de temática pasional, como la Lamentación y el Santo Entierro, que recuerdan a composiciones de Juan de Anchieta (Tafalla), que a su vez se inspiran en el manierismo italiano. La cabeza recostada sobre el hombro del Cristo de la Lamentación entronca con Miguel Ángel y sus Pietas de Palestrina y del Duomo, en Florencia. El Santo Entierro se inspira a su vez en el Cristo de la Pietá del Vaticano y en dibujos manieristas como el de Cristo desnudo (1527-1528) de Rosso Fiorentino y en el estudio para el Santo Entierro de Parmigianino (h. 1530).

Los relieves y tallas que componen el mueble litúrgico de Oiartzun son de nogal, madera de lento secado muy empleada por su perfecto acabado. Algunas, como San Sebastián y San Roque son de bulto redondo; otras tienen el reverso desbastado o vaciado (San Miguel y San Juan). La Virgen, San Juan Bautista y San Joaquín han sufrido un gran vaciado, para evitar tensiones y fisuras. En este proceso se dieron algunos problemas; por ejemplo en el caso de San Juan, tuvieron que insertar una pieza debido a un excesivo vaciado. Estas tallas en general están formadas por un número variable de piezas, entre cuatro y siete, todas menos San Juan Evangelista y San Juan del Calvario, realizadas en una sola pieza.

Sin embargo, la mayor novedad de este retablo reside en su traza escurialense, elaborada por Jerónimo de Larrea y realizada seguramente hacia 1610 por el ensamblador Martín de Ostiza, vecino de San Sebastián, en madera de nogal. Adaptado al tamaño de la capilla, nuestro altar, de siete metros de alto por tres de ancho aproximadamente, se compone de dos cuerpos sostenidos por dos bancos, ático y tres calles en vertical, enlazadas

por aletones como en el retablo del monasterio de San Lorenzo de El Escorial trazado por Juan de Herrera. La adopción de las nuevas características propias de este modelo herreriano eliminan la decoración superflua y se centran en la búsqueda de una sobriedad decorativa. A partir de este momento en Gipuzkoa se empieza a notar un cambio en la retabística, creándose cada vez más poderosas estructuras arquitectónicas, que reducen la escultura en favor de la arquitectura.

Los netos sobre los que se sostienen las columnas en El Escorial han sido sustituidos aquí por ménsulas foliáceas, menos en el ático, donde se emplea este nuevo recurso. La decoración la componen sencillos roleos vegetales situados en las calles laterales, aunque el recuerdo romanista sigue presente en lugares menos visibles como el intradós de las cajas, donde se observan sencillos encadenados manieristas. Han desaparecido casi por completo los frontones, que se reservan para el titular y para el remate, así como los habituales niños desnudos recostados sobre ellos. Las columnas entorchadas de órdenes superpuestos, jónico y corintio, sustituyen a las acanaladas de tercio inferior decorado, propias de las décadas anteriores y el planismo escurialense se rompe mediante un leve adelantamiento de la calle central sobre las laterales. El conjunto de Oiartzun es, por su arquitectura, una de las primeras manifestaciones viñolescas de la diócesis navarra tras el altar encargado por el obispo Zapata para la catedral de Pamplona (1597) y la primera sin duda del taller de Tolosa en la que se adopta la arquitectura de Herrera.

Estos cambios en la arquitectura no se pueden entender sin dos fenómenos: la traducción del tratado de Vignola en 1593, reeditado gracias al gran éxito que tuvo en 1619, 1651 y 1658 y el diseño de Juan de Herrera del nuevo retablo para el Monasterio de El Escorial, de estructura limpia y ordenada, escasez decorativa y carácter arquitectónico, en contraposición a los precedentes. La difusión de las formas clasicistas de El Escorial tuvo lugar a partir de un grupo de estampas que Pierres Perret se encargó de grabar, entre ellas la dedicada al altar mayor de la iglesia titulada "Ortographia del retablo que esta en la capilla mayor de S. Lorentio el Real del Escorial", de 1589.

Para acabar, nos vamos a referir brevemente a algunas de las peculiaridades de la policromía. Gracias a los análisis previos a la restauración llevada a cabo en 2002 por la empresa Albayalde hemos podido saber que el mueble litúrgico se mantuvo en blanco hasta el siglo XIX, seguramente por motivos económicos²⁸⁶. Una vez acabado se procedió a dorar y estofar el nicho y la talla del titular, dejando el resto en madera vista. Esta policromía parcial coloreaba la vestimenta de San Juan Bautista: manto rojo y túnica blanca, ambos estofados, y cordero blanco con esgrafiados en espiral. Mediante la labor de grafío se simulaba el pelaje en los bordes de la túnica del precursor, como manda su iconografía, mientras que el reverso de la túnica era de color parduzco. Al igual que el libro, la caja y el pedestal estaban dorados y bruñidos al agua. Actualmente no son observables, ya que están cubiertos por otra capa policroma posterior que no ha sido retirada para no crear un falso histórico, debido a que era una policromía parcial, pero seguramente los motivos empleados serían los propios de la policromía *del natural*. La carnación original era más fina que la actual y de un tono más oscuro, como corresponde al santo anacoreta del desierto.

286 Datos extraídos del "Informe final de restauración del retablo de San Juan Bautista, capilla del Santo Hospital, Oiartzun". Se agradece a Maite Barrio de la empresa Albayalde habernos dejado consultar el informe interno de la restauración. Se puede consultar también: BARRIO OLANO, M.; BERASAIN SALCERREDI, I.: "El retablo de San Juan Bautista de la capilla del Hospital", en *Oiartzungo Udala*, n.º 33, 2003, pp. 62-67.



La actual policromía de estilo neoclásico dispone para la arquitectura simulaciones de mármol, reservando algunos motivos decorativos que van resaltados con pan de oro. Para los ropajes y fondos de las cajas se eligen tonos lisos, ornamentados a veces por cincelados, motivos incisos y después dorados. Esto ocurre en las cenefas de las vestiduras de algunos personajes y en el manto del titular, aunque hay algunas cenefas cinceladas, por ejemplo en la imagen de la Virgen y el Niño, que han sido emboladas, cinceladas y no se ha aplicado en ellas ni oro ni color. Las carnaciones muestran claramente las pinceladas y su acabado no es demasiado cuidado. Esta policromía de paños lisos supone un desfase entre las labores escultóricas y arquitectónicas del retablo y las pictóricas, modificando como ocurre con tantos retablos de finales del XVI la percepción de los mismos.

5.1.2.2.4. Remate del retablo de la Asunción (Hondarribia)

A finales del siglo XVI se estaba realizando en la iglesia de la Asunción de Hondarribia un retablo romanista de grandes dimensiones similar al de San Vicente, en San Sebastián²⁸⁷. Aunque fue Juan de Iriarte el escultor contratado en un principio para su ejecución, debido a su muerte se encargó de acabarlo Jerónimo de Larrea, quien realizó las tallas del remate. Pese a que el retablo no ha llegado íntegro hasta la actualidad, todavía se conservan algunas de las imágenes en la iglesia que nos permiten hacernos una idea de la magnitud y calidad técnica del conjunto.

En 1590 Juan de Iriarte presentó, ante los representantes del patronato civil de la iglesia, la traza del futuro retablo que cubriría los tres ochavos de la capilla mayor de la parroquia. Las condiciones del contrato obligaban emplear en su construcción madera de nogal y tilo, seca y limpia, para evitar problemas posteriores con el asentamiento de la policromía. El retablo estaría estructurado en tres cuerpos, más banco y ático, en tanto que el banco y el primer cuerpo tendrían cinco calles y cuatro entrecalles. En el pedestal de piedra se habían de poner las armas reales en el lado del Evangelio y las de la villa en el de la Epístola. El programa iconográfico se desarrollaría como sigue: en la calle principal, encima del sagrario, una talla de la Virgen con el Niño. Un cuerpo por encima la Asunción, advocación a la que se adscribe la iglesia, rematada por la Coronación y el Calvario. Para las calles laterales se optó por temas de la infancia de Cristo junto a los santos apóstoles Juan, Pedro, Andrés y Felipe en las entrecalles. Los dos últimos cuerpos, con dos calles laterales menos, se dedicarían a la Resurrección, la Ascensión y Pentecostés, y entre ellos los apóstoles restantes, hasta completar los doce. El retablo tenía que acabarse en tres años, para lo que Juan de Iriarte pidió la colaboración de Ambrosio de Bengoechea, con quien había trabajado en San Sebastián años antes en el retablo de San Vicente. El ensamblaje de la obra fue obra de Lope de Iriarte, hermano de Juan, y posteriormente de los Ostiza, Martín y Esteban²⁸⁸, padre e hijo. La muerte sorprendió a Juan de Iriarte en 1595 sin haber

287 Fue Paul Lafont el primero que llamó la atención sobre este retablo, y posteriormente Arrázola le dedicó unas páginas en el apartado dedicado a Juan de Iriarte de su libro fundamental sobre la escultura renacentista guipuzcoana. LAFOND, P.: "Sculpteurs basques en Espagne" en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º IV, 1910, pp. 358-367. ARRÁZOLA, M.ª A.: *Op. cit.*, pp. 262-270. Además hay otra publicación interesante ya que aporta la localización de algunas de las tallas desperdigadas por iglesias francesas cercanas a Hondarribia. SAN MARTÍN, J.: *Hondarribiko Andre Maria Jasokundekoa: historia, arkitektura eta artea*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1998, pp. 85-88.

288 A Esteban de Ostiza y Juan de Iriarte, ambos vecinos de San Sebastián, les unía una relación amistosa además de profesional. El escultor nombró a su amigo ensamblador curador de sus hijos tras su muerte.



acabado la obra y fue el escultor Jerónimo de Larrea quien terminó la obra. Ya que hasta su muerte Iriarte había tallado “dos andanas (cuerpos) de las tres del dicho retablo”, Jerónimo de Larrea se encargaría de las tres historias del último cuerpo así como de los cuatro apóstoles Matías, Simón, Tomás y Santiago, el Calvario, dos ángeles y dos vírgenes.

El retablo tardó varios años en acabarse, y el 10 de agosto de 1606 se examinó a petición de Martín de Ostiza por dos artistas navarros, Bernabé Imberto, escultor de Estella, y Domingo de Bidarte, ensamblador, residente en Pamplona. Los tasadores dieron cuenta de algunas modificaciones de la traza y mejoras que había que realizar e indicaron que en el banco, en lugar de los evangelistas, había escenas de la Pasión, cambio que es aceptado. Sin embargo, consideraron que algunas historias no contaban con calidad suficiente y mandaron que se tallaran otra vez. Estos cambios no los pudo realizar Juan de Iriarte ni tampoco Martín de Ostiza, porque ambos habían fallecido, por lo que son Esteban de Ostiza y Jerónimo de Larrea quienes se encargan de ello. El 7 de agosto de 1613 el ensamblador firma el contrato por el cual se había de realizar un nuevo remate, que debió acabarse pronto, pues pidió tasación ese mismo año, aunque no se examinó hasta 1619²⁸⁹.

Conservamos la traza dibujada por el escultor navarro Bernabé Imberto, en la que utilizó elementos arquitectónicos y escultóricos que solía emplear habitualmente, como por ejemplo pedestales con relieves en su interior, de carácter serliano, inspirados en el *Libro Extraordinario*, que seguramente poseería entre sus libros y papeles. El remate de Hondarribia es muy similar a otras obras navarras para las que trabajó Bernabé Imberto, como el retablo mayor de Andosilla²⁹⁰, con el cuerpo central más alto y los laterales coronados por marcos ovalados y pedestales para tallas. En los dos extremos, sendas pirámides rematadas por bolas nos hablan de la implantación progresiva de la nueva traza escurialense, que irá sustituyendo a la manierista miguelangelesca. Esta evolución arquitectónica se refleja en la eliminación de los frontones, que aunque están presentes en los cuerpos del retablo, proyectadas casi dos décadas antes, curvos en volutas para la calle central y triangulares para las calles de los extremos, no reaparecen en el ático.

En la nueva traza se hicieron algunos cambios respecto al anterior diseño, que van cuidadosamente anotados en ella. Se elevó la zona central del remate en nueve pies de altura, se creó una nueva caja para Dios Padre y se varió y aumentó la iconografía, quedando de esta manera: remata el retablo un Calvario, con dos ángeles flanqueando a Cristo. Más abajo, sobre las entrecalles, María y San Juan, y en las calles laterales, encima los escudos de armas, dos tallas veterotestamentales, Moisés y David, que fueron finalmente sustituidas por dos virtudes, la Justicia y la Misericordia, iconografía más común en estos años de la Contrarreforma. Este nuevo remate aprovechaba las figuras del antiguo ático, por lo que Jerónimo de Larrea sólo debía hacer las dos virtudes, el relieve de Dios Padre y los escudos de la villa. Posteriormente se decidió que se hiciera un nuevo Cristo crucificado, ya que el existente era de poca entidad. Todo ello se tasó en 159 ducados y un real y 500 más para el ensamblaje de Martín de Ostiza.

289 AZPILICUETA OLAGÜE, M.: “Una traza inédita de Bernabé Imberto: precisiones sobre el remate del antiguo retablo de la iglesia parroquial de Fuenterrabía (Guipúzcoa)” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 29, 1987, pp. 49-66.

290 GARCÍA GAINZA, M.^a C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, p. 249.



El remate no se conserva en la actualidad, pero podemos hacernos una idea de cómo sería observando el cercano retablo donostiarra de San Vicente, donde se mantiene un programa muy similar. De todas las tallas nombradas se conservan en la iglesia las de la Virgen, San Juan y los dos ángeles, en la nave lateral de la Epístola y en las dependencias de la sacristía. Las dos virtudes, de las que existe foto relativamente reciente, no hemos podido hallarlas y el Cristo crucificado, pese a que algunos autores lo identifican con uno de los de las naves laterales, no se corresponde a esta época.

En cuanto a la iconografía, resulta interesante destacar el relieve de Dios Padre, situado en la parte más alta del retablo, como venía siendo común en los retablos del Primer Renacimiento. Pese a que este tema deja de representarse en la segunda mitad del siglo XVI, en esta zona fronteriza cercana a Irun sobrevive en muchos muebles litúrgicos hasta bien entrado el siglo XVII. También son de gran interés, aunque no llegaron a realizarse, los dibujos de los personajes del Antiguo Testamento, especialmente el Moisés, idéntico al que el maestro Juan de Anchieta hiciera para el retablo de Tafalla. Sobre un pedestal y con la pierna elevada gracias a un desnivel, un monumental Moisés lleno de fuerza sostiene las tablas de la ley, mientras que con la otra mano recoge su túnica. La cabeza ladeada y la barba bifida de poblados mechones recuerdan a los tipos miguelangelescos, en especial al Moisés de la tumba de Julio II.

El Calvario, como cierre del programa iconográfico del altar, enfatiza la significación teológica de la crucifixión de Cristo como redentor de la humanidad. A sus pies, su madre y el discípulo amado, de un canon extremadamente alargado, aunque hay que tener en cuenta que hoy los observamos a escasos dos metros del suelo y en origen fueron realizados para estar a gran altura, por lo que su anatomía debería ajustarse a ciertos cambios requeridos por la óptica. Los ángeles portan cálices en los que recogen la sangre de Cristo, símbolo de la Eucaristía, que mana de uno de sus costados. Estos mismos ángeles los vemos a ambos lados del Crucificado que corona el retablo donostiarra de San Vicente, obra de Ambrosio de Bengoechea y Juan de Iriarte.

El retablo, menos el remate, llevaba años acabado, por lo que se pidió a Nicolás de Brevilla que lo dorara y estofara, tarea que comenzó en julio de 1613. Para pagar este costoso procedimiento pictórico el ayuntamiento aportó 200 ducados y las cofradías el resto: 300 la de Mareantes, y 50 la del Santísimo Sacramento, la del Rosario y la del Nombre de Jesús. Hubo problemas debido a que no pidieron licencia al obispado, por lo que cuando el obispo de Pamplona Prudencio de Sandoval llegó en visita pastoral a Hondarribia el 2 de septiembre de 1613 ordenó detener el dorado y pasaron dos años hasta que se autorizó la obra. Como en tantas ocasiones, la cantidad a pagar era tan elevada que se tardaron varias décadas en entregarle al pintor-dorador el importe que le debían por su trabajo: en 1631 aún le adeudaban 21.577 reales y diez años más tarde todavía no había terminado de cobrar su dinero. Sin embargo, en la actualidad algunas de las tallas y relieves muestran policromías de paños naturales, debido a la reutilización de estas imágenes en otros altares en los siglos XIX y XX.

El nuevo retablo romanista no gozó de una larga vida, ya que mermado por un incendio en 1680 y desfigurado tras recibir balazos dos años más tarde, pronto se oyeron las primeras voces que pedían sustituirlo por otro acorde con las modas del momento, por lo que se hizo un llamamiento a los indianos para que colaborasen en el retablo de su villa natal. En 1819 la Real Academia de San Fernando aprobó la traza para un nuevo retablo y años más tarde, en 1850, el altar fue desmontado por José Manuel Presmanes. El nuevo



retablo aprovechó imágenes del retablo renacentista, aludiendo a que eran excelentes y que estaban todavía en buen uso. Es ahora cuando son dorados cuatro apóstoles, los que actualmente están dispersos por las naves de la iglesia y algunos relieves. Hacia 1915 se realizó otro mueble litúrgico de estilo neogótico, que es el que contemplamos en la actualidad. Exento respecto al muro, al que no se adosa para no cubrir los ventanales del ábside, en él se volvieron a incluir dos de los apóstoles del retablo romanista.

5.1.2.2.5. *Otras obras: Altzaga, Lizartza, Antzuola, Albiztur y otras conservadas parcialmente o desaparecidas*

Para la parroquia de San Miguel de Altzaga Jerónimo de Larrea y su hijo Martín contrataron un pequeño retablo colateral dedicado a San Lorenzo mártir. Antes de 1540 había otro altar con la misma advocación, suponemos que de estilo gótico, al que el romanista reemplazó. Para realizarlo, la iglesia, como patrona, pidió licencia al obispado en 1609, y esta fue rápidamente concedida, por lo que entre 1610 y 1611 se realizó la talla del diácono y su correspondiente retablo. Un año después estaba acabada, y se llamó a los tasadores para que fijaran el precio a pagar. Por parte de la iglesia acudió Prudencio de Durana, vecino de Zumarraga, y por parte del artista Juan de Basayaz, quienes el 10 de diciembre de 1612 valoraron la obra en 81 ducados y 1 real²⁹¹.

Actualmente observamos un pequeño retablo de planta recta con un único cuerpo, situado en el lado del Evangelio. La mazonería fue alterada, seguramente porque se encontraba en mal estado, y aunque la actual se inspira en la manierista, con columnas estriadas de capitel dórico y frontón triangular, no es la original. La estructura arquitectónica sufrió más cambios; en 1729 el cantero Juan de Olasagasti hizo algunos reparos en ella y Martín de Aliri, escultor, labró el frontal del zócalo²⁹², que actualmente se halla inserto en otro retablo de la misma iglesia, mientras que en este se puso el anagrama de la Virgen. La policromía de la mazonería es una imitación de mármoles jaspeados de diferentes tonalidades, con las molduras del zócalo destacadas en oro. En el entablamento encontramos, bajo la actual policromía, unos roleos vegetales con niños con una cartela central sostenida por ángeles, que debe ser fruto de la policromía anterior a esta, documentada en 1769. San Lorenzo va revestido de la indumentaria de diácono, una dalmática roja sobre un alba blanca. La talla, de buena factura, también ha sufrido alteraciones: en 1827 el maestro alemán Juan Bautista Sanoner le añadió la palma del martirio, aunque por la posición de la mano debía tener originalmente otra. Sin embargo, lo que más altera la percepción y la valoración de la imagen es su policromía de paños naturales²⁹³, que disimulan la calidad de la talla.

La parroquia de Santa Catalina de Lizartza contrató en 1609 un altar mayor con Jerónimo de Larrea, quien el 21 de abril de ese año se comprometió a realizar, por 650 ducados y en el

291 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. II. Donostia-San Sebastián, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 249.

292 Manuel de Lecuona transcribe en estos escritos fragmentos del libro de fábrica de Altzaga, entre ellos los relativos al contrato y tasación así como de los cambios del siglo XVIII. LECUONA ECHABEGUREN, M. de: *Idaz-lan guztiak*. Vol. 3. Tolosa, Librería Técnica de Difusión, 1978-1987; pp. 217-225.

293 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Las claves de la policromía neoclásica", en *Akobe, restauración y conservación de bienes culturales*, n.º 7, 2006, pp. 14-18.



plazo de un año, un retablo de 30 pies de alto por 20 pies de ancho (8,35 m. x 5,5 m) en madera de nogal²⁹⁴. El retablo tuvo sagrario, dos cuerpos, ático y tres calles. En el primer cuerpo se dispusieron dos tallas de los apóstoles San Pedro y San Pablo a los lados del sagrario, que era de dos cuerpos decrecientes. El segundo nivel estaría dedicado a Santa Catalina: en la calle central una talla de la mártir, acompañada a los lados por relieves de su martirio: la escena de la tortura con la rueda dentada y en el lado de la Epístola, la Decapitación. Coronaba el conjunto un Calvario, con Cristo crucificado flanqueado por María y San Juan²⁹⁵. Años después se hizo el actual retablo, más grandioso, que ocupa toda la cabecera, en estilo barroco, tras lo cual la mazonería de este pequeño retablo desapareció. Sin embargo, las tallas y relieves, todas menos el sagrario, del que no se conserva ningún resto, fueron incluidas en este altar, que recoge además otra serie de santos y vírgenes de distintas épocas.

Con toda probabilidad Gaspar de Goicoechea, el hijo de Pedro de Goicoechea, párroco de la iglesia de San Juan de Uzarraga en Antzuola, debió influir para que el nuevo retablo de esta parroquia fuera concedido a Jerónimo de Larrea, gran amigo y colaborador de su padre Pedro. El retablo que observamos en la actualidad, compuesto por un banco y un friso sobre el que hay un cuerpo con tres cajas y un Crucificado, con columnas jónicas y corintias y con frontones, como pasa en muchas ocasiones en este taller, está reensamblado. Sí que se conserva, en cambio, la escultura, disponiéndose en el banco los cuatro evangelistas. Serían muy similares a los de Beasain, también muy verticales por el marco al que se tienen que adaptar. Por este orden San Juan, San Mateo, San Lucas y San Marcos, con sus símbolos, sirven de asiento al retablo. Sobre estos encontramos el cuerpo principal, presidido por San Juan Bautista en el centro y a los lados dos escenas relacionadas con su vida, el Bautismo de Cristo en el lado del Evangelio, primer episodio de la vida pública de Jesús, y la Degollación del Precursor en el lado de la Epístola, representada con todo lujo de detalles ante la presencia de Herodías y Salomé. En el ático, sobre el Bautista, localizamos un Padre Eterno con un gran Crucificado²⁹⁶.

En 1601 Jerónimo de Larrea realizó una talla romanista de San Gregorio Magno para la ermita de la misma advocación construida a finales del XVI en Albiztur. Una vez acabada, había que ocuparse de su ornamentación, por lo que se contrató una talla del santo patrón, que fue después policromada. En la actualidad esta imagen se conserva en un retablo posterior y se mantiene actualmente en buen estado, ya que fue restaurado hace unas décadas. Posteriormente, en 1616, le encargaron dos tallas más; un San Pedro para el altar de la iglesia y una Santa Marina para la ermita de Santa Marina de Argisain, si bien los tuvo que acabar su hijo, Martín de Larrea, porque Jerónimo murió ese mismo año²⁹⁷. Por estas dos tallas en 1617 Martín cobró los 78 ducados en que se había comprometido su padre. No se conserva ninguna de estas tallas, aunque sí una anterior del siglo XV a la que debió sustituir la ejecutada por los Larrea.

294 Entrega en dos plazos: 25 de noviembre de 1609 y 24 de junio de 1610.

295 INSAUSTI, S.: "Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, escultura, pintura, etc) en Tolosa", en *Libro homenaje a Tolosa. VII Centenario. 1256-1956*. Ayuntamiento de Tolosa, 1956, p. 43. LECUONA ECHABEGUREN, M. de: *Op. cit.*, pp. 249-250. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 241.

296 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, pp. 253-253.

297 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 241.





FIGURA 19. Virgen, retablo mayor de Santa Catalina (Lizartza), Jerónimo de Larrea

El grueso de la producción de Jerónimo de Larrea lo componen retablos y tallas sueltas para ermitas o particulares y salvo algún escudo y los relieves para el Archivo, casi todas son de carácter religioso. Agrupamos ahora algunas obras que no han llegado hasta nosotros, junto con otras que han llegado de forma parcial. Para algunas iglesias hizo más de un retablo, aunque ninguno de estos que mencionamos a continuación se conserva: en Hondarribia, además de ocuparse del remate del remate del altar mayor, Catalina de Ribera le mandó construir, junto con Martín de Ostiza con quien habitualmente colaboraba para realizar las labores de escultura, el retablo de San Juan.

En la iglesia de Santa María de la Parte Vieja de San Sebastián hubo varios retablos de su mano, de los que no queda casi ningún resto físico ni documental, porque en 1813 se quemaron los archivos y toda la información referida a estos: el retablo de San Roque, con cuatro tallas, costó 60 ducados; el altar de San Antonio, de la Cofradía de los Sastres, se valoró en 480 ducados. Fue contratado en 1615 y estaba formado por tres cuerpos con banco y sagrario. El programa iconográfico lo componían diversos santos: San Francisco, Santo Domingo, San Antonio de Padua, Santa Lucía, Santa Polonia, San Juan Bautista,

Santiago Apóstol, San Antonio Abad y un Calvario. Del ensamblaje se encargó Esteban de Ostiza, y debía estar acabado para junio de 1617, pero como Jerónimo falleció, lo finalizó su hijo Martín de Larrea²⁹⁸.

En Soraluze-Placencia de las Armas Jerónimo de Larrea se encargó del retablo para San Andrés, que actualmente no existe, y en Zaldibia contrató en 1591 el retablo dedicado a la Virgen, en la iglesia de Santa Fe, que sabemos que contaba con un relieve de la Visitación y otro del Nacimiento de Jesús²⁹⁹. En la sacristía de Beasain nos encontramos, sin embargo, con una pequeña joya, la cajonera con el respaldar tallado por Jerónimo de Larrea³⁰⁰. Con piedra de Igueldo, un dato importante ya que es la única obra de la que tenemos constancia de que fuera labrada en piedra en vez de tallada en madera, nuestro escultor hizo dos escudos para el crucero de la iglesia del convento de San Francisco, por problemas entre la parroquia y el ayuntamiento sobre el patronato de este templo y del de Santa María. Tampoco han llegado a nosotros porque se eliminaron tras la reforma de la parroquia de Santa María en 1829³⁰¹.

Y finalmente nos quedan las tallas: un Cristo Crucificado para Altzo Muino y otros para Goizueta³⁰² y Tolosa; una talla que costó 19 ducados para Antzuola, encargada por un particular; varias imágenes para Azpeitia, además de las destinadas a los conventos que hemos visto en el apartado de los pasos procesionales, las encargadas por Francisco Iñíguez de Alzaga, un Niño Jesús y una imagen de vestir de San Ignacio, una obra muy interesante, de iconografía más propia del Barroco, que se encargó sin embargo bastantes años antes de la canonización de este santo jesuita, aunque es lógica la devoción a este santo en su villa natal. La muerte de Jerónimo de Larrea en 1616 hace que esta obra, de la que tenemos noticia por su testamento, sea anterior. También para esta villa realizó un San Agustín, traspaso de Juan Martínez de Goyaz, que fue encargada por el prior de San Agustín, y por la que se pagaron 44 ducados.

En 1614 sustituyó la Asunción del retablo de Irura, obra de Pedro de Goicoechea que él mismo tasó, por una salida de su gubia³⁰³. El mayordomo de la Cofradía de la Misericordia de San Sebastián le encargó una talla³⁰⁴; también para la ermita de Oriamendi realizó otra talla y dos escudos de las villas de Hernani y San Sebastián, examinados por Juan de Iriarte pocos días antes de morir en 1595³⁰⁵.

298 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, pp. 250-251.

299 *Ibid.*, p. 240.

300 Ver apartado "Cajoneras" de Pedro de Goicoechea.

301 INSAUSTI, S.: *Op. cit.*, pp. 7-8. En el libro de Actas del Concejo de 1614 aparece "Regimiento de 28 de septiembre de 1614. Libranza a favor de Jerónimo de Larrea y Goizueta, escultor, vecino de Tolosa, por dos escudos que esculpió en dos piedras de Igueldo para colocarlas en el crucero de la iglesia de San Francisco, como señal de patronato."

302 GARCÍA GAINZA, M.^a C.: *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Pamplona, Adiós, Huarte Araquil*. Tomo V. Estella, Gobierno de Navarra, 1994, p. 752.

303 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 241.

304 *Ibid.*, p. 242.

305 *Ibid.*, p. 254.



5.2. Tardorromanismo

Las generaciones siguientes a Pedro de Goicoechea y Jerónimo de Larrea y Goizueta concentran toda su producción en el siglo XVII. Sus obras pertenecen a los últimos coletazos del romanismo, y aunque muchos de ellos aprendieron el estilo romanista, a lo largo de sus carreras se constata un abandono del estilo miguelangelesco para adoptar las nuevas formas barrocas. Este tránsito del romanismo al incipiente naturalismo barroco se comprueba también en otros focos como en el de Viana-Cabredo³⁰⁶. Algunos retablistas de nuestro taller de Tolosa, como Juan de Basayaz, supieron adaptarse a lo que ahora se requería; otros, como Martín de Larrea, hijo del conocido escultor Jerónimo de Larrea, quedaron anclados en el romanismo y su producción descendió notablemente. Junto a ellos están los oficiales y aprendices que rodean a Juan de Basayaz, como Juan Olaondo y Juan de Ayerdi, quien se incorporó a la familia Basayaz como yerno del ensamblador tras casarse con su hija.

5.2.1. Martín de Larrea

Tras el matrimonio de Jerónimo de Larrea con Catalina de Iturburu aumentó la familia con un nuevo miembro, Martín de Larrea, el primero de cinco hermanos y el único que siguió la profesión de su padre. Nació el 29 de marzo de 1588³⁰⁷ en Tolosa y no se casó hasta la muerte de su padre, con treinta años, cuando tras heredar el taller decidió contraer matrimonio con María García Anzia en mayo de 1618³⁰⁸, unión de la que parece que no hubo descendientes. Vivió toda su vida en su villa natal hasta que la muerte lo sorprendió en 1652³⁰⁹.

Formado en el taller de su padre, su oficio era el de escultor, relacionándose habitualmente con ensambladores de su generación, especialmente Juan de Basayaz o Bartolomé de Luzuriaga. Su producción es más bien escasa, suponemos que por el fuerte deje romanista que no le dejó evolucionar hacia el Barroco. Las primeras obras que realizó las hizo en compañía de su padre, Jerónimo de Larrea, interviniendo por ejemplo en el retablo colateral de San Lorenzo en Altzaga, en 1610. Tras el fallecimiento de su padre se encargó de finalizar las obras que su progenitor tenía contratadas. Por ello le vemos terminando las dos tallas, San Pedro y Santa Marina, que en 1616 se comprometió a realizar Jerónimo de Larrea para la ermita de Albiztur, que fueron tasados por el escultor Domingo de Goroa y el ensamblador Bartolomé de Luzuriaga, y estofadas posteriormente por el pintor-dorador Lorenzo de Brevilla, miembro de un importante clan de maestros del pincel. También para San Sebastián acabó el retablo de San Antonio de Padua³¹⁰ que, encargado por la cofradía de los sastres, estaba tallando junto con Esteban de Ostiza en las labores de

306 Es el caso de Juan Bazcardo, artista navarro formado en el taller del escultor Pedro González de San Pedro. Tal y como afirma Vélez Chaurri, aunque en el aspecto escultórico el artista avanzó hacia la nueva escultura, en sus trazas sigue fielmente la estética del manierismo miguelangelesco. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "La imagen religiosa y su evolución", en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 55-57.

307 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos, f. 38r. 29/03/1588. Partida de nacimiento de Martín de Larrea.

308 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 2.º Matrimonios, f. 23v. 27/05/1618. Matrimonio de Martín de Larrea.

309 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Defunciones, f. 89v. 16/08/1652. Partida de defunción de Martín de Larrea.

310 Ver estudio de este retablo en el apartado de Jerónimo de Larrea.



ensamblaje. Este altar fue contratado por su padre en 1615³¹¹, un año antes de morir, y lo tuvo que acabar su hijo, siendo examinado en 1620. Otra obra que realizó fue el sagrario de Hernialde, por encargo de Juan de Basayaz, quien se encargó de la estructura arquitectónica.

Aunque no son muchas las obras que se le pueden atribuir, Marín de Larrea aparece como examinador y tasador de retablos con frecuencia, especialmente de las empresas de Juan de Basayaz: en Alegría evaluó, en compañía de Bartolomé de Luzuriaga, el altar que Juan de Basayaz y Domingo de Goroa habían realizado; en Orexa el sagrario de tres cuerpos de la parroquia de este pequeño pueblo cercano a Lizartza y en Gaztelu, el retablo, para cuya tasación se llamó a Francisco de Ureta y Miguel de Goroa, ensambladores, y Martín de Larrea y Juan de Arbide, escultores.

5.2.2. Juan de Basayaz y Oyarbide

Juan de Basayaz y Oyarbide fue escultor, arquitecto e incluso diseñó trazas. Natural de Altzo, nació hacia 1580, fruto del matrimonio entre Santuru Basayaz y Ana Oyarbide³¹². Tras su matrimonio en 1606 con Magdalena de Iriarte de Legarra se instaló en Tolosa, donde abrió un obrador en la calle del Emperador. Tuvo tres hijos: María (1611)³¹³, Francisco (1617)³¹⁴ e Ignacio. María contrae matrimonio con Juan de Ayerdi³¹⁵, uno de los oficiales del taller de su padre, buen ejemplo de endogamia profesional, que mandaba casar a alguna de las hijas con un aventajado oficial. Por ello se le cedió el taller tras la muerte del maestro, asegurando la continuidad del oficio y un modo de vida para su propia hija. Juan de Basayaz murió en Tolosa el 23 de marzo de 1632³¹⁶, tras haber producido un gran número de obras para iglesias del entorno de Tolosa. Además de maestro escultor y ensamblador, también se ocupó de tasar obras de importantes artistas, como el retablo de San Francisco del convento de los frailes Tolosa, realizado por el gran maestro Ambrosio de Bengoechea.

Su producción es bastante amplia: Alegia, Altzo Muino, Altzo Azpi, Belauntza, Tolosa, Gaztelu, Hernialde, Orexa, Urnieta y Urkizu³¹⁷. Para Alegia realizó, en compañía de Domingo de Goroa en las labores de ensamblaje, un retablo con policromía de Lorenzo de Brevilla, que Bartolomé de Luzuriaga y Martín de Larrea, escultor, amigo y compañero, tasaron en las labores de arquitectura y escultura. Antonio de Oleaga (San Sebastián) y Juan de Erviti, pintor navarro, evaluaron las labores de dorado y estofado de este altar. Nuestro escultor también dio la traza del retablo de la Asunción de Altzo Muino, que ejecutó Juan de Echeverría, vecino de Tolosa. En Altzo-Azpi realizó no solo el altar colateral de San Pedro, sino también una cajonera

311 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 241, 250-251.

312 INSAUSTI, S.: "Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, escultura, pintura, etc) en Tolosa", en *Libro homenaje a Tolosa. VII Centenario. 1256-1956*. Ayuntamiento de Tolosa, 1956, pp. 155-156.

313 María de Basayaz: Nacimiento: DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos, f. 129r. 1611/07/08. Defunción: DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Defunciones, f. 71v. 1689/05/09.

314 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos., f. 154v.

315 Matrimonio de María de Basayaz y Juan de Ayerdi: DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 2.º Matrimonios, f. 33r. 1627/04/20.

316 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Defunciones, f. 37r.

317 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, pp. 285-286.

para la sacristía de San Salvador. Hizo más retablos, como el de Urkizu (Tolosa) en 1617, el de Hernialde o el principal de Urnieta, estos dos últimos inconclusos por su fallecimiento, por lo que tuvo que acabarlos su yerno. Los sagrarios, que son escasos en este taller, tienen en Hernialde y Orexa³¹⁸ a Juan de Basayaz como autor. Las tallas que realizó para Gaztelu fueron tasadas por Francisco de Ureta y Miguel de Goroa, ensambladores, y Martín de Larrea y Juan de Arbide, escultores. En la localidad de Urnieta también construyó el coro, muestra de la amplia variedad tipológica de trabajos que abarcó. Las puertas principales de la iglesia de Santa María de Tolosa y de Belauntza, los cajones antes mencionados o varios confesionarios para Tolosa son otras de sus obras de menor importancia.

5.2.3. *Bartolomé de Luzuriaga*

Bartolomé de Luzuriaga, ensamblador y entallador de la misma generación que los dos anteriores, trabajó durante las primeras décadas del siglo XVII en la villa de Tolosa, en la que estaba vecindado. Casó con María López Olano³¹⁹ y tuvo tres hijos: Antonio³²⁰, María³²¹ y María³²². Es una figura poco o nada estudiada hasta el momento, aunque a nosotros en este nos interesa aquí especialmente su condición de maestro de Juan de Ayerdi, quien entronca familiarmente con Juan de Basayaz mediante el matrimonio con María, la hija de este último.

5.2.4. *Juan de Ayerdi*

Juan de Ayerdi, natural de Urnieta, fue hijo de Juan de Ayerdi y María Antonia de Ereinozu. En su adolescencia se trasladó a Tolosa, donde entró en 1614 como aprendiz al taller del maestro ensamblador Bartolomé de Luzuriaga³²³. En 1627 se casa con María de Basayaz, hija de Juan de Basayaz³²⁴, con quien tiene once hijos entre 1630 y 1657³²⁵, a los

318 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 239.

319 Matrimonio de Bartolomé de Luzuriaga. DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 2.º Matrimonios, f. 7r. 1604/07/18.

320 Bautismo del primer hijo de Bartolomé de Luzuriaga. DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos, f. 114r. 1607/07/28.

321 Primera hija del ensamblador, llamada María. DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Bautismos, f. 122v. 1608/09/13.

322 Bautismo de la segunda hija del ensamblador, también llamada María, seguramente tras haber muerto. DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 12v. 1628/12/02.

323 INSAUSTI, S.: "Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, escultura, pintura, etc) en Tolosa", en *Libro homenaje a Tolosa. VII Centenario. 1256-1956*. Ayuntamiento de Tolosa, 1956, pp. 154-155.

324 Matrimonio de María de Basayaz y Juan de Ayerdi: DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 2.º Matrimonios, f. 33r. 1627/04/20.

325 Fechas de nacimiento de sus hijos. Juan: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 20r. 1630/07/01), María: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 26r. 1633/08/25) Francisca: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 61v. 1638/10/08), Francisco: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 79r. 1640/12/23), María: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 103v. 1644/10/27), Ana: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 110v. 1646/03/08), Clara: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 110v. 1647/08/23), Martín: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 117v. 1648/11/23), Antonio: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 127v. 1650/09/19), Ángela: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 143r. 1653/05/06) Joaquín: (DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 5.º Bautismos, f. 8v. 1657/01/31)



que hay que sumar el hijo que fuera del matrimonio tuvo con otra mujer de Tolosa llamada Magdalena Oyaztia³²⁶. Finalmente murió en 1665 en Tolosa³²⁷.

Fue ensamblador, aunque también realizó alguna labor de escultura. Trabajó con su suegro en Hernialde, Urnieta y Gaztelu, y en Ibarra y en Gainza, con Diego de Mayora³²⁸. En Tolosa firma como testigo en una escritura que otorga Bernabé Cordero en 1640, por lo que pudo trabajar como oficial de este artista en el retablo mayor de Tolosa. Su obra está plenamente ligada al Barroco, y por lo tanto queda fuera de nuestro estudio.

326 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Bautismos, f. 43v. 1636/06/13.

327 DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 4.º Defunciones, f. 25v. 1665/09/08.

328 CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián, Fundación social y cultural Kutxa, 1992, pp. 161-169.



CONCLUSIONES

El trabajo que hemos desarrollado trata de un tema poco estudiado, como son los retablos manieristas que albergan escultura romanista de finales del siglo XVI y comienzos del XVII en Tolosa. La estructura del trabajo contempla la situación política, administrativa, artística y religiosa de la villa, enmarcada en la diócesis de Pamplona, dedicada durante estos años a implantar los nuevos planteamientos de la Contrarreforma derivados del Concilio de Trento. Una vez trazado el marco en el que surge este nuevo arte, nos hemos ocupado de estudiar a los artistas desde el punto de vista socioprofesional, así como de forma individual, atendiendo a su biografía, los contactos con otros profesionales y su producción artística. Por último tratamos el origen del romanismo y la influencia que importantes artistas tuvieron en la consolidación de este estilo y estudiamos las cuestiones relativas a la arquitectura, la escultura y la policromía propias de nuestros retablos. Los planteamientos y conclusiones extraídas de este estudio son extrapolables con ciertos ajustes al resto de Gipuzkoa.

Primeramente se constata la existencia de un taller de escultura romanista en Tolosa cuya producción más significativa se extiende desde 1580, con el primer retablo romanista de Ordizia, hasta 1616, año de la muerte del escultor Jerónimo de Larrea y Goizueta. Este núcleo artístico está formado por dos generaciones de artistas, los activos a finales del XVI y los nacidos a comienzos del XVII con obra en torno a los años veinte. Sin embargo, no existen obras de los inicios del romanismo, en torno a los años sesenta y setenta, algo que se repite en otros talleres guipuzcoanos tras el retorno de Juan de Anchieta a Azpeitia desde Valladolid. Entre los maestros de un romanismo pleno se contarían aquellos que vivieron y trabajaron en las dos últimas décadas del siglo XVI y primeros años del siglo XVII, destacando con luz propia el ensamblador Pedro de Goicoechea y el escultor Jerónimo de Larrea y Goizueta. A la siguiente generación, de maestros del tardorromanismo pertenecen Juan de Basayaz, Martín de Larrea, Bartolomé de Luzuriaga, Juan de Echeverría y Juan de Ayerdi, cuyos inicios en la escuela miguelangelesca darán paso a una suave y lenta transición hacia la escultura naturalista barroca. El romanismo en este taller es un fenómeno tardío, pero de gran arraigo, que contabiliza un buen número de retablos, tallas, cajonerías y otras obras menores, que mantienen las características del estilo romanista en la escultura hasta bien entrado el siglo XVII.

Este taller cuenta con el aval de escultores de renombre, y sus orígenes formativos deben ser puestos en relación con la figura estelar de Juan de Anchieta, quien en 1588 ejecutó el sagrario del retablo mayor de Santa María de Tolosa. Este foco artístico está alimentado por artistas de renombre como el propio Anchieta y Lope de Larrea, encargados de hacer informes, peritajes y trazas, así como de tasar numerosas obras salidas de manos de nuestros maestros, a lo que hay que sumar los retablos que importantes autores de otros talleres realizan en Tolosa y alrededores, como Ambrosio de Bengoechea, discípulo predilecto del genial escultor de Azpeitia, que trabajó en la villa en la realización del retablo principal del convento de San Francisco. También son importantes las visitas de Juan de Villarreal y su hijo Miguel de Altuna, veedores de obras del obispado de Pamplona y encargados de velar por el buen hacer de todas las obras de cantería y escultura contratadas en las iglesias de la diócesis.



En este taller se aprecia una modélica evolución en la arquitectura de los retablos, pues las trazas manieristas miguelangelescas de conjuntos como Itsasondo o Irura, que son las propias para albergar escultura romanista, darán paso a una rápida introducción de las novedades estilísticas escurialenses y vignolescas, difundidas gracias a las estampas del retablo mayor de San Lorenzo de El Escorial de Pierres Perret (1587-1598). La traza herreriana a la diócesis navarra llegó de forma temprana a través del patrocinio del obispo Zapata, cuyo retablo de la catedral de Pamplona (1597) sirvió de inspiración para elaborar la novedosa traza del retablo mayor de la parroquia de Andoain (1599), que no se llegó a realizar, y del de San Juan Bautista del Hospital de Oiartzun (h. 1605-1610), de la mano del escultor Jerónimo de Larrea, conocedor de las últimas modas artísticas. Tras el modelo herreriano se abrirá paso el retablo clasicista de manos de los artistas de la tercera generación como Juan de Basayaz. Esta evolución de trazas manieristas a herrerianas y clasicistas tiene como nexo de unión la escultura romanista, que pervive hasta bien entrado el XVII en estructuras barrocas.

Queremos destacar también la variedad tipológica del mobiliario litúrgico, pues aunque las actuaciones más comunes de nuestros ensambladores, escultores y entalladores fueron retablos, sagrarios, tallas y pasos procesionales, no faltan otros elementos imprescindibles para el culto y la liturgia de las iglesias como cajonerías (Amasa), púlpitos, facistolos (Altzo-Azpi), confesonarios y otros más estrictamente de carpintería como bancos (Ataun) o puertas. Dejando a un lado todas estas intervenciones de tipo religioso, también se ocuparon de obras de carácter civil, como el Archivo de la Provincia, para el cual se tallaron relieves alusivos a la historia de Gipuzkoa y figuras alegóricas, así como escudos diversos, alguno incluso en piedra.

Por otro lado, atendiendo a la composición de las escenas y tallas, se ha indagado en las fuentes gráficas manieristas en las que se inspiraron. Gracias al trabajo de los grabadores, los artistas locales pudieron hacerse eco de las grandes obras de arte europeas del momento sin necesidad de viajar para contemplarlas. De esta manera, la *maniera* de los artistas romanos o las creaciones de la escuela veneciana llegaban por medio de estampas grabadas; también llegaron dibujos realizados por estos artistas italianos del Alto Renacimiento como estudio y preparación de sus obras. Marcantonio Raimondi, Nicolás Beatrizet o las anteriores de Durero y otros grabadores del norte de Europa sirvieron de inspiración a nuestros artistas y ampliaron su repertorio compositivo. También se han identificado copias exactas de dibujos de Miguel Ángel, difundidas a través de estampas, como en el caso de la Piedad de Ordizia, claro ejemplo de inspiración miguelangelesca en la primera obra romanista documentada de este taller; o de Giovanni Battista Raimondi, cuyos diseños, adoptados por Juan de Anchieta y posteriormente reinterpretados por él mismo crearon composiciones nuevas que se convirtieron a su vez, en algunos de los motivos preferidos por los escultores, como en el caso de la Flagelación de Cristo. Algunas veces los artistas se valen de obras miguelangelescas cambiando las iconografías y variando con ello su significado, como en el caso del Moisés de San Pietro in Vincoli, que se convierte en el modelo ideal para San Pedro en cátedra y San Gregorio. Otras veces se copian tipos manieristas o detalles de las obras, como gestos de las manos o posturas corporales. En muchos de los retablos se utilizan como modelos las propias tallas y escenas en relieve de Juan de Anchieta. Uno de los ejemplos más claros sería el caso de la Natividad de María, una composición en la que se percibe la huella del genio florentino pero que, interpretada por Juan de Anchieta se populariza gracias a él y se emplea frecuentemente en los retablos de este taller.



Los temas y programas iconográficos contrarreformistas de nuestros retablos se encuadran dentro del espíritu trentino, por lo que son habituales sobre todo los temas dedicados a la vida de Cristo, la Virgen y los Santos. Es curioso que se adelante lo que va a ser habitual en el barroco, es decir, la preferencia por las devociones concretas frente a las escenas narrativas, más propias de la escultura romanista. Quizás esta elección se deba al tamaño de los retablos, que no poseen entrecalles sino calles laterales estrechas que generan espacios alargados y de poca anchura para los que las tallas son la mejor opción.

Volviendo a las iconografías, son muy representadas las escenas de la infancia de la Virgen como El Abrazo ante la Puerta Dorada o la Natividad de María, así como el tema triunfal de la Asunción-Coronación. La versión adoptada para esta iconografía, presente en casi la totalidad de los retablos, es la de en actitud de orante, habitual en las obras de Juan de Anchieta, que deriva de la estatua de Raquel de la Tumba del Papa Julio II de la iglesia de San Pietro in Vincoli de Roma, no poseyendo ejemplos en el taller de Tolosa del modelo astorgano de manos abiertas, basado en la Asunción de Daniel Volterra.

Los temas pasionales se centran en los momentos más emotivos del desenlace de la vida de Cristo. Por ello encontramos un gran número de representaciones de la Santa Cena y de la Oración en el Huerto en los bancos. También son habituales en las calles laterales otras escenas como la Flagelación, la Coronación de Espinas, Cristo ante Pilatos, el Ecce Homo o Cristo camino del Calvario. Por supuesto, el Calvario, punto final de la historia de la redención cristiana, está presente en todos los retablos casi sin excepción. Hay que destacar sin embargo una serie de peculiaridades, como la ausencia de la escena del Lavatorio en los bancos, que son sustituidos por la Oración en el Huerto, momento previo a la detención de Cristo, de gran tensión emotiva.

Es significativo el gran número de santos y mártires, aunque entre la multitud de canonizados destacan San Pedro y San Gregorio Magno, que reafirman la autoridad del papado y que fueron santos muy populares en esta época a juzgar por el gran número de representaciones. Desde un punto de vista formal su iconografía es coincidente, al presentarlos a ambos sedentes, bendiciendo, con la única variación de sus atributos específicos. Otros santos muy representados son San Lorenzo, San Pablo, San Miguel Arcángel, los Padres de la Iglesia o los Evangelistas, entre otros y santas mártires como Santa Águeda o Santa Catalina.

Por otro lado, el mercado que le es propio a este taller es el de los pueblos y villas dependientes de la jurisdicción de Tolosa, que comprendía gran parte de la Gipuzkoa interior hasta 1615. Además, hay incursiones puntuales en el Arciprestazgo Menor (Gipuzkoa), en el navarro de Santesteban y en el calagurritano de Leniz, por lo que constatamos que se rebasan tanto los límites geográficos propios del entorno tolosarra como los diocesanos.

De igual forma, la geografía también se hace notar a la hora de apreciar las colaboraciones entre los artistas, así como las tasaciones, que son variables dependiendo de la ubicación de la obra contratada. Así, en los conjuntos realizados en Tolosa y sus alrededores, son los propios artistas del taller los que colaboran entre sí, tanto en la obra como en la tasación, además de los antes mencionados Juan de Anchieta y Lope de Larrea. Sin embargo, en las obras más cercanas a la costa, los artistas que trabajaron junto a Jerónimo de Larrea pertenecían a otros talleres escultóricos. Como es lógico debido a la proximidad, Juan de Iriarte (taller de San Sebastián) se encarga de tasar la obra de Jerónimo de Larrea en Oriamendi, quien a su vez, a la muerte de Juan de Iriarte acabará el retablo de



Hondarribia. Otros tasadores pertenecen a Navarra, al foco de Estella y Pamplona; no olvidemos que pertenecían a la misma diócesis y que frecuentemente los artistas guipuzcoanos y navarros trabajan juntos en los amplios dominios diocesanos.

Si nos centramos ahora en las figuras más sobresalientes del foco artístico de Tolosa, tendríamos que hablar en primer lugar el ensamblador Pedro de Goicoechea, artista prácticamente inédito del que hasta este momento solo se habían enumerado algunas de sus obras. Se analiza aquí por vez primera su perfil humano y profesional y su producción artística. Empezando por su biografía, se han sacado a la luz datos documentales nuevos extraídos del Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián que facilitan la reconstrucción de su entorno familiar más cercano. La lectura de su testamento nos ha permitido hacernos una idea de sus posesiones en bienes muebles, bastante numerosas, lo que nos habla de una posición social de cierto prestigio.

En cuanto a la producción artística de Pedro de Goicoechea se ha creado un catálogo ordenado de su obra retabística, completada documentalmente con algunos hallazgos como la cajonería de Ataun. A destacar la traza del retablo de Irura, catalogado en el índice de trazas del Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra, de gran importancia, debido a que es el único diseño conservado de este autor, lo que nos permite estudiar los cambios efectuados entre el actual retablo y el proyecto original. Hay que indicar también los problemas que se nos plantean al analizar su obra, ya que las pocas que han llegado hasta nosotros están modificadas (retablos de Irura, Itsasondo o Eldua), o reensambladas en su totalidad en siglos posteriores (retablo de Santiago de Ordizia), mientras que otros grandes altares (Beizama, Altzo, Ibarra) han desaparecido, conservándose de forma fragmentaria algunas de sus tallas. Son destacables sus cajonerías, de gran belleza, entre las que sobresale la de Beasain, con un cuidado trabajo de la madera en sus escenas que podemos atribuir a Jerónimo de Larrea. Nos hemos acercado también al entorno de su taller, donde trabajaba con otros escultores y ensambladores como Juan de Goicoechea o Jerónimo de Larrea y Goizueta, del que hablaremos a continuación. La desigual calidad de sus numerosas y variadas obras nos indica que algunas de ellas son obra de taller. Su testamento nos confirma el trabajo conjunto de los dos hermanos, Pedro y Juan, tal y como se atisbaba en la documentación de alguno de sus retablos.

Jerónimo de Larrea y Goizueta ha gozado de mayor fortuna bibliográfica y cuenta con breves artículos de algunas de sus obras y con la monografía que Arrázola le dedicó en su libro sobre el Renacimiento en Gipuzkoa. Sin embargo, todavía es necesaria una valoración más apurada de la obra de este escultor, cuyas tallas se han confundido incluso con las de Juan de Anchieta, lo que nos da una idea acerca de su calidad técnica y su buen hacer. Sus imágenes y relieves presentan un canon alargado, que las envuelve en un halo de espiritualidad, como podemos observar en el San Sebastián de Oiartzun o en las tallas procesionales de Azpeitia. En ellas, la anatomía se muestra fuerte, pero no contraída, sino fibrosa y bien definida. Son característicos sus paños de pureza triangulares, con un voluminoso lienzo que se cruza en equis para anudarse a la izquierda. Al igual que Juan de Anchieta, destacó nuestro escultor como tracista de retablos, como lo demuestra la escritura del retablo de Andoain, en la que se estipula que se haga un retablo siguiendo las nuevas modas "como se acostumbra en los reynos de España". Aunque finalmente no llegó a realizarse, demuestra que Jerónimo de Larrea estaba al tanto de la nueva traza del retablo viñolesco de El Escorial, como se puede apreciar en el retablo del Hospital de San Juan Bautista de Oiartzun, el único de este artista que se conserva íntegro, que responde a una nueva manera de concebir la traza según planteamientos herrerianos. En cuanto a la historia



personal de nuestro escultor, se ha completado mediante datos documentales su entorno familiar más directo, sobre todo en lo que se refiere a su matrimonio y descendencia.

Del resto de integrantes del taller: Martín de Larrea, Juan de Basayaz, Bartolomé de Luzuriaga, Juan de Ayerdi, Juan de Echeverría y Juan Olaondo, en primer lugar se ha creado un catálogo de obras de cada autor. En segundo lugar se han hallado datos biográficos interesantes, que permiten documentar los escasos casos de endogamia profesional con los que contamos, como el referido a Juan de Basayaz y Juan de Ayerdi. Juan de Basayaz tuvo como aprendiz a un desconocido Juan Olaondo Azcue, cuyos orígenes aclaramos. También se ha reconstruido el entorno familiar de este maestro y han salido a la luz relaciones profesionales interesantes entre los artistas que formaban este taller gracias al estudio de las tasaciones de sus obras.

Por último nos vamos a referir a dos factores que condicionan la valoración de nuestros altares y tallas romanistas, que nos han obligado a realizar complejas reconstrucciones. El primero de ellos se refiere a los reensamblajes, cambios significativos en las calles centrales de los retablos o reparaciones, de acuerdo a los estilos artísticos propios de esos momentos, a lo que hay que unir retablos o tallas desubicadas por haber sido vendidas a otras iglesias (Urkizu), recolocadas en otros retablos o retiradas a ermitas o sacristías (Beizama) o simplemente desapariciones totales, debido a incendios, guerras y otras eventualidades, como desgraciadamente ocurre con gran parte de la obra de Jerónimo de Larrea.

En segundo lugar, la percepción de nuestros retablos y tallas está desvirtuada en muchos casos por las repolicromías y repintes que los revisten. Debido al enorme gasto ocasionado por el pago del retablo, las pequeñas parroquias rurales no se pudieron permitir acometer la policromía de las obras, por lo que una buena parte de los muebles quedaron en blanco. Solo los retablos de pequeñas dimensiones, los titulares, los sagrarios y las tallas realizadas para las ermitas tuvieron la posibilidad de ser completadas con el dorado y estofado. El resto de retablos de dimensiones mayores, menos alguna excepción (Beizama, Itsasondo), fueron policromados o repolicromados posteriormente, creando un desfase estilístico entre la arquitectura y la escultura por un lado y la policromía por otro. Exceptuando el revestimiento de Irura, a la moda dieciochesca del Rococó, el resto tuvieron que contentarse con una policromía neoclásica, realizada a finales del XIX, generalmente de poca calidad, que esconde bajo una gruesa capa de preparación el trabajo cuidadoso de la talla renacentista y que distorsiona la apreciación y valoración de gran parte de las obras del taller de Tolosa.

Es significativo el caso de Itsasondo, el único retablo conservado en su totalidad con la policromía íntegra original que le corresponde, la llamada "del natural". Una reciente restauración del año 2010 ha permitido retirar el cubrimiento de tonos planos y un barniz marrónáceo que dotaba al retablo de un tono uniforme y apagado en todas sus partes para pasar a mostrar una policromía compuesta por motivos vegetales de colores vivos y continuos escamados en los que el oro, que se percibe en ropajes, fondos y mazonería, dota a la escultura de una recuperada monumentalidad y tridimensionalidad que nos permite hacernos una idea más cercana de la apariencia que estos conjuntos romanistas tendrían en las fechas de su ejecución.



FUENTES DOCUMENTALES

1. Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra (AGG-GAO)

Distrito notarial de Tolosa

- AGG-GAO, PT101, ff. 671r.-673v.; PT120, ff. 241-250; PT917, s/f.

2. Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa (AHPG-GPAH)

Distrito notarial de San Sebastián

- AHPG-GPAH, 3/463, ff. 182v.-183r.

3. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (DEAH)

Eldua, Ntra Sra. Asunción

- DEAH, Libro de fábrica, 1556-1714.

Gaztelu, Ntra. Sra. Asunción

- DEAH, 1.º Bautismos, f. 8v.; 1.º Defunciones, s/f.

Irura, San Miguel Arcángel

- DEAH, Libro de fábrica, 1675-1781, ff. 13, 46, 60v.

Lazkao, San Miguel Arcángel

- DEAH, 1.º Matrimonios, f. 120r.; 2.º Defunciones, f. 4v.

Lizartza, Sta. Catalina

- DEAH, 1.º Bautismos, f. 33v.

Mutriku, Ntra. Sra. Asunción

- DEAH, 1.º A Defunciones, f. 1r.

Tolosa, Santa M.^a

- DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 1.º Bautismos, f. 29v.; 3.º Bautismos, ff. 15r., 21v., 30r., 38r., 59r., 63v., 66v., 71v., 114r., 122v., 129r., 154v.; 4.º Bautismos, ff. 12v., 20r., 25v., 26r., 43v., 61v., 71v., 79r., 103v., 110v., 117v., 127v., 143r.; 5.º Bautismos, f. 8v.; 1.º A Matrimonios, f. 74r.; 2.º Matrimonios, ff. 7r., 20v., 23v., 33r.; 3.º Defunciones, ff. 12v., 15 r., 17r., 37r., 77v., 88r., 89v., 94v.

4. Archivo Diocesano de Pamplona (ADP)

- ADP, Secr. Echalecu, caj. 1418, n.º 28, 90 ff.

- ADP, Secr. Garro, caj. 150, n.º 24, 110 ff.; caj. 195, n.º 8, 247 ff.

- ADP, Secr. Huarte, caj. 450, n.º 38, 128 ff.

- ADP, Secr. Ibarrola, caj. 63, n.º 16, 20 ff.; caj. 72, n.º 6, 10 ff.

- ADP, Secr. Marichalar, caj. 428, n.º 5, 21 ff.

- ADP, Secr. Mazo, caj. 486, n.º 17, 580 ff.; caj. 1233, n.º 8, 11 ff.

- ADP, Secr. Olo, caj. 644, n.º 5, 36 ff.; caj. 661, n.º 29, 39 ff.; caj. 663, n.º 27, 83 ff.; caj. 677, n.º 35, 200 ff.; caj. 727, n.º 20, 23 ff.; caj. 790, n.º 26, 460 ff.; caj. 832, n.º 13, 102 ff.; caj. 863, n.º 17, 64 ff.

- ADP, Secr. Soto, caj. 431, n.º 15, 35 ff.

- ADP, Secr. Treviño, caj. 243, n.º 30, 40 ff.; caj. 340, n.º 20, 73 ff.

- ADP, Secr. Vilanueva, caj. 1191, n.º 22.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SORONDO, A.; LIZARRALDE ELBERDIN, K.: *Ermitas de Gipuzkoa*. Ataun, Fundación José Miguel Barandiarán, 2000.
- ÁLAMO, M.: "Calahorra", en *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastique*. T. 11. París, Letouzey et Ané, 1949.
- ANDRES ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976.
- ANDRÉS ORDAX, S.: *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro. Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. Valladolid, Gráficas Andrés Martín, 1984.
- ARAGÓN RUANO, A.: *El bosque guipuzcoano en la Edad Moderna: aprovechamiento, ordenamiento legal y conflictividad*. Donostia-San Sebastián, Sociedad de Ciencias Aranzadi, 2001.
- ARANA BILBAO, M.: "Panorámica de visitas pastorales en los siglos XVI y XVII en tres parroquias de la Diócesis de Calahorra y Pamplona", en *Memoria ecclesiae*, n.º 15, 1999, pp. 487-540.
- ARENZANA Y JUBERO, J.: *Mapa de las diócesis de Calahorra y La Calzada*. Logroño, 1897.
- ARFE Y VILLAFañe, J.: *Varia comensuración*. Madrid, Imprenta Real, 1806.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.: *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra: fortuna crítica y fascinación italiana*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2008.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.: *El retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*. Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001.
- ARÍN DORRONSORO, J. de: *Monografía del clero y religiosos de Ataun: con una breve historia de sus tres parroquias*. Vitoria, Montepío Diocesano, 1964.
- ARÍZAGA BOLUMBURU, B.: *El nacimiento de las villas guipuzcoanas en los siglos XIII y XIV: morfología y funciones urbanas*. Donostia-San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1978.
- ARÍZAGA BOLUMBURU, B.: *Urbanística medieval (Guipúzcoa)*. Donostia-San Sebastián, Kriselu, 1990.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Arquitectura*. Vol. 1. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.
- AZANZA LÓPEZ, J. J.: "La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)", en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 277-291.
- AZANZA LÓPEZ, J. J.: *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.
- BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico*. Bilbao, Kobre, 1981.
- BARRIO LOZA, J. A.: *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Aportaciones a un glosario de policromía", *Policromía*. Lisboa, 2002, pp. 236-247.

- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 455-470.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "La policromía en España. Aproximación a su terminología", *Imagem Brasileira. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, Belo Horizonte, 2006, pp. 73-89.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Las claves de la policromía neoclásica", en *Akobe, restauración y conservación de bienes culturales*, n.º 7, 2006, pp. 14-18.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.; CALVO GARCÍA, L.: "El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa". En *Príncipe de Viana*, n.º 257, 2012. En prensa.
- BECERRA, F.: "Las obras del escultor Juan Bazcardo en Viana" en *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1936, pp. 65-74.
- BERRUEZO, J.: *Historia del Archivo General de Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1953.
- BILBAO BILBAO, L. M. Y FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.: "La producción agrícola en el País Vasco (1537-1850)" en *Cuadernos de sección de Geografía e Historia de Eusko Ikaskuntza*, n.º 2, 1984, pp. 83-196.
- BILBAO BILBAO, L. M.: "La introducción y expansión del maíz y su incidencia en la economía del País Vasco", en CARO BAROJA, J.: *Historia general del País Vasco*, n.º 6, pp. 9-44.
- CALVO CASTELLÓN, A.: "Los Apócrifos y la Leyenda Dorada en la inspiración iconográfica mariana; el anuncio del Nacimiento de María en tres tablas de Pedro Berruguete", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo VI, n.º 11, 1993. Edición digital <http://fuesp.com/revistas/pag/cai1137.htm>. Consultado el 12 de marzo de 2010.
- CALVO GARCÍA, L.: "Aportaciones a la escultura romanista en Gipuzkoa. Pedro de Goicoechea y el retablo mayor de San Miguel de Irura", en *Ars Bilduma*, n.º 2, 2012, pp. 62-73.
- CAMÓN AZNAR, J.: "El estilo trentino", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 9, 1982, pp. 121-128.
- CAMÓN AZNAR, J.: *El escultor Juan de Anchieta*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1990.
- CAMPIÓN, A.: "La lengua vasca", en CARRERAS CANDI, F.: *Geografía general del País Vasco-Navarro*. Barcelona, Alberto Martín, 1918.
- CANTERA MONTENEGRO, J.: "El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento" en RUIBAL RODRÍGUEZ, A.; PIQUERO LÓPEZ, B.; AGUEDA VILLAR, M.: *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, 2001, pp. 117-163.
- CAPEL MARGARITO, M.: *Gaspar Becerra o el miquelangelismo español*. Jaen, 1998.
- CARRIÓN ARREGUI, I.: "El nacimiento de una manufactura estatal en el siglo XVII: La Real Armería de Tolosa", en *VII Congreso de la Sociedad Española de Historia de la Ciencia y de la Técnica*. Pontevedra, Universidad de Vigo, 14-18 de septiembre de 1999.
- CARRIÓN ARREGUI, I.: "La crisis del siglo XVII y la producción de armamento en Gipuzkoa" en *Revista de Dirección y Administración de Empresas*, n.º 7, 1998, pp. 21-32.

- CARRIÓN ARREGUI, I.: "Precios y manufacturas en Gipuzkoa en el siglo XVI: la fabricación de armas de fuego" en DÍAZ DE DURANA, J.R.: *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la hidalguía universal. Guipúzcoa, de los bandos a la Provincia (siglos XIV a XVI)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 493-522.
- CASTAÑER LÓPEZ, X.: *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2003.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián, Fundación social y cultural Kutxa, 1992.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico artístico*. Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1995.
- CERVERA VERA, L.: *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, 1954.
- CHAPMAN, H.: *Michelangelo. Drawings: Closer to de Master*. Barcelona, The British Museum Press, 2005, pp. 144-148.
- CURIEL YARZA, I.: *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2009.
- DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, J. R.: "La hidalguía universal en el País Vasco: sus orígenes y causas de su desigual generalización", en *Cuadernos de Alzate: revista vasca de la cultura y las ideas*, n.º 31, 2004, pp. 49-64.
- DÍAZ VAQUERO, M.ª D.: "Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca: el ejemplo cordobés", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo II, n.º 3, 1989, pp. 265-273.
- DÍEZ DE SALAZAR, L.M.: *Ferrerías de Guipúzcoa (siglos XIV y XVI)*. Vol. II. Donostia-San Sebastián, Haranburu, 1983.
- ECHEGARAY, C.; MÚJICA, S.: *Villafranca de Guipúzcoa. Monografía histórica*. Ordizia, Ayuntamiento de Ordizia, 1983 (1ª ed. de 1908).
- ECHEGARAY, C.: *Compendio de las instituciones forales de Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián, 1924.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos", en *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 11, n.º 45, 2003, pp. 97-104.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y de la copia", en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2006, n.º 1, pp. 167-188.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de Arte Español, 48. Madrid, Historia 16, 1992.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; MARTIARENA LASA, X.: *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati: historia y restauración*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño", en *Príncipe de Viana*, n.º 185, 1988, pp. 477- 534.

- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/Retablos. Euskadi I. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/Retablos. Euskadi II. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala*. Barcelona, Imprenta y Librería Antonio Sierra, 1848.
- ESPARZA AGUINAGA, E.: "El Concilio de Trento y los arciprestazgos navarros de la Diócesis de Bayona", en *Príncipe de Viana*, año 7, n.º 22, 1946, pp. 127-130.
- Explicación de los relieves ejecutados el año 1600 existentes en el Archivo Provincial de Guipúzcoa en Tolosa*. Tolosa, Eusebio López.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- FERNÁNDEZ PEÑA, M.ª R.: "La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante "La Puerta Dorada" en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*. Vol. 2. 2005, pp. 891-908.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: "Primeros momentos de la Contrarreforma en la Monarquía Hispánica: recepción y aplicación del Concilio de Trento por Felipe II (1564-65)", en PEREIRA IGLESIAS, J. L.; BERNARDO ARES, J.M.; GONZÁLEZ BELTRÁN, J. M.: *V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Vol. I. 1999, pp. 455-462.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio de Trento*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- FORSSMANN, E.: *Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Estocolmo, Almqvist & Wilsell, 1956.
- GALDÓS MONFORT, A.: *Villafrancatik Ordiziara, historiaz jositako bidea. De Villafranca a Ordizia, un camino pleno de historia*. Ordizia, Ayuntamiento de Ordizia, 2008.
- GARCÍA ARRANZ, J. J.: "El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)", en *Campo abierto: Revista de educación*, n.º 24, 2003, pp. 199-228.
- GARCÍA GAINZA, M.ª C.: "Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona", en *Lecturas de Historia del Arte*, III. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 111-124.
- GARCÍA GAÍNZA, M.ª C. (Dir.ª): *Catálogo Monumental de Navarra*. Tomo V, vol. III, Merindad de Pamplona: Pamplona. Índices generales de la obra. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1997.
- GARCÍA GAINZA, M.ª C. (Dir.ª): *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Pamplona, Adiós, Huarte Araquil*. Tomo V. Estella, Gobierno de Navarra, 1994.
- GARCÍA GAINZA, M.ª C.: *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, Gobierno de Navarra, 2008.
- GARCÍA GAINZA, M.ª C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. 2.ª ed. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1982.
- GARCÍA VILLOSLADA, R.: *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, Editorial Católica, 1979.



- GARMENDIA LARRAÑAGA, J.: *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- GARRO MUXICA, J. A.: *Dispersión hagiotoponímica hispano-mozárabe en la Diócesis de San Sebastián*, en http://mendezmende.org/documentos/divulgacion_trabajosHagiotoponimia_nueva.pdf.
- GAZTAÑAZPI SAN SEBASTIÁN, E.: "Redes Eclesiásticas Diocesanas en el País Vasco (siglos XIV- XVI)", en GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: *Religiosidad y sociedad en el País Vasco*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1994, pp. 17-24.
- GONZÁLEZ, T.: *Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1982.
- GOÑI GALARRAGA, J. M.: "Seis diócesis en el triángulo Pirineo occidental - mar Cantábrico - río Ebro: Calahorra (I), Pamplona (II), Santander (III), Vitoria (IV), Bilbao (V) y San Sebastián (VI)", en *Memoria ecclesiae*, n.º 28, 2006, pp. 619-694.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "Diócesis de Pamplona", en *Príncipe de Viana*, año 69, n.º 245, 2008, pp. 543-551.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "La Diócesis de Pamplona en 1814, vista por su Obispo", en *Príncipe de Viana*, año 33, n.ºs 128-129, 1972, pp. 293-423.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los Obispos de Pamplona*. Tomo V, s. XVII. Pamplona, Eúnsa y Gobierno de Navarra, 1987.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los Obispos de Pamplona*. Tomo IV, s. XVI. Pamplona, Eúnsa y Gobierno de Navarra, 1985.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Los navarros en el Concilio de Trento y la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona*. Pamplona, Imprenta diocesana, 1947.
- GOROSÁBEL, P.: *Bosquejo de las antigüedades, gobierno, administración y otras cosas notables de la villa de Tolosa*. Tolosa, Ayuntamiento de Tolosa, 1853.
- GOROSÁBEL, P.: *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*. Tolosa, E. López, 1899-1900.
- GUERRA, J. C.: "Ilustraciones Genealógicas de Esteban de Garibay", en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 1909, 3.
- HERNÁNDEZ DETTOMA, M. V.: "El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateros, bordadores", en *Príncipe de Viana*, año 50, n.º 188, 1989, pp. 493-517.
- HIRST, M.: *Michelangelo and his drawings*. Yale University Press, 2004.
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S.: "La diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de visita del licenciado Martín Gil" en *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n.º 21, 1997, pp. 135-184
- INSAUSTI TREVIÑO, S.: "Artistas en Tolosa. Jerónimo de Larrea, maestro escultor", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, XI, Cuaderno 1, 1955, pp. 41-46.
- INSAUSTI TREVIÑO, S.: "El Corregidor castellano en Guipúzcoa (siglos XV-XVI)", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, XXI, 1975, pp. 4-32.
- INSAUSTI, S.: "El escultor Juan de Anchieta en Asteasu", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XIII, pp. 415-428.
- INSAUSTI, S.: "Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, escultura, pintura, etc) en Tolosa", en *Libro homenaje a Tolosa. VII Centenario. 1256-1956*. Ayuntamiento de Tolosa, 1956, pp. 145-167.

- INZAGARAY, R.; AROCENA, F.: *Historia eclesiástica de San Sebastián*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1951.
- IRIGOYEN LÓPEZ, A.: "El concilio de Trento y el catolicismo en la España de Felipe II: apuntes historiográficos", en *Revista de historiografía*, n.º 2, 2005, pp. 90-101.
- JEDIN, H.: *Historia del Concilio de Trento*. 5 vols. Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.
- JIMENO JURÍO, J. M.; GORROTXATEGI PIKASARRI, J. M.; HERNÁNDEZ DEL CAÑO, M. J.; RODRÍGUEZ PÉREZ, A. I.: *Tolosa Bordon-dantzaren ikuspegitik*. Tolosa, Lizardi Kultur Elkartea, 2004.
- LECUONA ECHABEGUREN, M. de: "Artistas en Tolosa. Jerónimo de Larrea y Goizueta, maestro escultor", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XI, Cuaderno 1, 1955, pp. 41-46.
- LECUONA ECHABEGUREN, M. de: "El escultor Juan Bazcardo y sus obras en la catedral del Calahorra" en *Príncipe de Viana*, n.º 22, 1946, pp. 27-41.
- LECUONA ECHABEGUREN, M. de: "Esculturas anchietanas en Guipúzcoa: el escultor Hierónimo de Larrea y Goizueta", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, XI, Cuaderno 1, 1955, pp. 47-59.
- LECUONA ECHABEGUREN, M. de: *Idaz-lan guztiak*. Tolosa, Librería Técnica de Difusión, 1978-1987.
- Libro homenaje a Tolosa. VII centenario (1256-1956)*. Tolosa, Ayuntamiento, 1956.
- LINAZASORO MATÉ, I.: *Historia y guía de Tolosa*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial, 1980.
- LINAZASORO MATÉ, I.: *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- LLORCA, B.: "Españoles en Trento" en *Estudios eclesiásticos*, vols. 26, 102, 1952, pp. 379-394.
- LOSADA VAREA, C.: *La arquitectura en el otoño del renacimiento. Juan de Nájeda (1590-1638)*. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.
- MAIZ ELEIZEGUI, L.: *La devoción del apóstol Santiago en España y el arte jacobeo hispánico*. Madrid, 1953.
- MÂLE, E.: *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- MANSILLA REOYO, D.: "Antecedentes históricos de la diócesis de Vitoria", en *Victoriensia*, n.º 19, 1964, pp. 185-238.
- MANSILLA REOYO, D.: "El obispado de Álava en la Edad Media", en *Vitoria en la Edad Media*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1982, pp. 265-280.
- MANSILLA REOYO, D.: "Panorama histórico-geográfico de la Iglesia española en los siglos XV y XVI", en GARCÍA VILLOSLADA, R.: *Historia de la Iglesia en España*. Vol. 3, t. 1, 1979, pp. 3-24.
- MAÑARICÚA, A. E. de: *Las nuevas diócesis de Bilbao y San Sebastián y sus antecedentes históricos*. Salamanca, 1951.
- MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*. Vol I. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987, pp. 203-220.

- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Precisiones sobre Gaspar Becerra", en *Archivo Español de Arte*, n.º 168, 1969, pp. 327-356.
- MARTÍNEZ DíEZ, G.: *Guipúzcoa en los albores de su historia (siglos X-XIII)*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1975.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M.^a J.: "La simplificación del árbol de Jesé y otros temas genealógicos marianos en la escultura granadina", en *Cuadernos de arte e iconografía*. T. 2, n.º 4, 1989, pp. 9-19.
- MATEO PÉREZ, A.: "El marco socio-profesional. La cofradía de San José", en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/Retablos. Euskadi I*. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001, pp. 93-115.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, I.: *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. Vol. II. Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008.
- MONTANER LÓPEZ, E.: "Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco", en *Criticón*, n.º 55, 1992, pp. 5-14.
- MORGA IRUZUBIETA, C.: "La normativa del Concilio de Trento sobre predicación y su aplicación en la Diócesis de Calahorra: Sinodo de 1698", en *Cuadernos doctorales: derecho canónico, derecho eclesiástico del Estado*, n.º 8, 1990, pp. 79-129.
- MORTE GARCÍA, C.: "Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al renacimiento", en *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia, Grupo Español del IIC, 2006, pp. 15-17.
- MÚGICA ZUFIRÍA, S.: "El blasón de Guipúzcoa. Los alto-relieves del Archivo provincial", en *Euskalerrriaren-Alde. Revista de cultura vasca*. Año 5, n.º 115, 1915, pp. 595-601.
- MÚGICA ZUFIRÍA, S.: *El blasón de Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1930.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*. Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948.
- OJEDA, P. de.: *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*. Sevilla, 1616, pp. 16-17.
- ORELLA Y UNZUÉ, J. L.: "Estudio histórico-jurídico del corregidor guipuzcoano durante el reinado de Enrique IV (1454-1474)", en LALINDE ABADÍA, J.: *Centralismo y autonomismo en los siglos XVI y XVII*. Universidad de Barcelona, 1989, pp. 295-318.
- ORELLA Y UNZUE, J. L.: *El delegado del gobierno central en Guipúzcoa. Estudio Histórico-Jurídico del corregidor guipuzcoano durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)*. Donostia-San Sebastián, Mundaiz, 1987.
- ORELLA UNZUÉ, J. L.: *Régimen municipal en Guipúzcoa en el siglo XV*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1982.
- OSTOLAZA, I.: "La organización eclesiástica guipuzcoana durante la Edad Media", en *El fuero de San Sebastián y su época*. Donostia-San Sebastián, 1982, pp. 149-192.
- OVALLE, A. de: *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en el la Compañía de Jesus*. Roma, Francisco Cavallo, 1646.
- PACHECO, F.: *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2001.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983.
- PÉREZ DE ARRILUCEA, D.: "El obispado alavés ¿en qué época fue creado?", en *Euskalerrriaren-Alde. Revista de cultura vasca*, n.º 17, 1927, pp. 123-147.

- PÉREZ DE URBEL, J.: "Orígenes del culto de Santiago en España", en *Hispania Sacra*, vol. V, n.º 9, 1952, pp. 14-19.
- PIQUERO ZARAUZ, S.; CARRIÓN ARREGUI, I. y MUGARTEGUI EGUIA, I.: "La revolución de los precios en la Guipúzcoa del siglo XVI: los precios del trigo" en DÍAZ DE DURANA, J. R.: *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la hidalguía universal. Guipúzcoa, de los bandos a la Provincia (siglos XIV a XVI)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 439-464.
- POLO SÁNCHEZ, J. J.: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Sautuola y López, 1994.
- PORTILLA VITORIA, M.; TABAR ANITUA, F.: *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*. Vol VIII. Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001.
- PROSPERI, S.; RODINÒ, V.: *Disegni romani, toscani e napoletani*. Milán, Electa, 1989.
- QUADRA SALCEDO, F. de la: *Los vascos del Renacimiento: trátase de lo que hicieron en el sacrosanto y ecuménico concilio tridentino*. Bilbao, Oficina de la Santa Casa de Misericordia, 1915.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I, vol. II. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- REDÍN MICHAUS, G.: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid, CSIC, 2007.
- REDONDO CANTERA, M.^a J.: "El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta", en *Memoria in Artis*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 482-495.
- REGUERA, Y.: "La jurisdicción del obispado de Bayona en Guipúzcoa y Navarra", en *Estudios de Deusto*, 1982, pp. 208-211.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. III, Madrid, 1991, pp. 43-52.
- ROJAS Y SANDOVAL, B. de.: *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*. Pamplona, Tomás Porrals, 1591.
- SAINZ RIPA, E.: *Sedes episcopales de La Rioja*. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada, 1994.
- SAN VICENTE, A.: "La capilla de San Miguel del patronato Zaporta, en la Seo de Zaragoza", en *Archivo Español de Arte*, n.º 36, 1963, pp. 99-118.
- SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: "Sobre los arcángeles", en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía*. Tomo IV, n.º 8, 1991, pp. 91-101.
- SARAVIA, C.: "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo XXVI, 1960, pp. 129-143.
- SOLANO ANTOÑANZAS, J. M.^a: *El gobierno de la vasta diócesis de Calahorra. Sus obispos durante XX siglos*. Calahorra, 1967.
- SORIA SESÉ, M. L.: *Derecho municipal guipuzcoano: categorías normativas y comportamientos sociales*. Oñati, Instituto Vasco de Administración Pública, 1992.
- STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de arte e iconografía*. T. 1, n.º 2, 1988, pp. 3-128.
- TARIFA CASTILLA, M.^a J.: "Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI", en *Príncipe de Viana*, año 61, n.º 221, 2000, pp. 617-656.

- TELLECHEA IDÍGORAS, J. I.: "Datos demográficos sobre Guipúzcoa (1773)", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XXVII, Cuadernos 1-2, 1971, pp. 173-176.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. I.: "La visita "ad limina" del obispo de Pamplona, Don Bernardo de Rojas y Sandoval (1594)", en *Revista española de Derecho Canónico*. Vol. 21, n.º 63, 1966, pp. 591-617.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. I.: *La reforma tridentina en San Sebastián: el libro de "Mandatos de Visita" de la Parroquia de San Vicente (1540-1670)*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1972.
- TIRAPU SALES, J. L., URSÚA IRIGOYEN, I.: *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*. Vols. I-XXXII. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1988-2011.
- TORRES PÉREZ, J. M.ª: "El eco de las "piedades" de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII", en *Lecturas de Historia del Arte*. Vitoria, Ephialte. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1994, pp. 263-269
- TRUCHUELO GARCÍA, S.: "La fijación de la Audiencia del Corregimiento de Gipuzkoa en el entramado corporativo provincial (siglos XVI y XVII)", en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P.: *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*. Tomo I. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Universidad de Alicante y AEHM, 1997, pp. 353-363.
- TRUCHUELO GARCÍA, S.: *La representación de las corporaciones locales guipuzcoanas en el entramado político provincial (siglos XVI-XVII)*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997.
- TRUCHUELO GARCÍA, S.: *Tolosa en la Edad Moderna. Organización y gobierno de una villa guipuzcoana (siglos XVI-XVII)*. Tolosa, Lizardi Kultur Elkarte, 2006.
- UBIETO ARTETA, A.: "Episcopologio de Álava (siglos IX-X)", en *Hispania Sacra*, 1953, pp. 37-44.
- UBIETO ARTETA, A.: "Un mapa de la diócesis de Calahorra en 1257", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 60, 1954, pp. 375-395.
- UGALDE GOROSTIZA, A. I.: "Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco", en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 6, n.º 12, 1993, pp. 232-240.
- URIARTE AYO, R.: "Economías campesinas y explotación forestal en el País Vasco durante el Antiguo Régimen", en *Zainak*, n.º 17, 1998, pp. 101-110.
- VASALLO TORANZO, L.: "Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca", en *Archivo Español de Arte*, t. 82, n.º 328, 2009, pp. 355-366.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "La imagen religiosa y su evolución", en *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 57-115.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.: *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid, Historia 16, 1992.
- VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, 2005.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya. Martín Ruiz de Zubiate en Ceberio", en *Ondare*, n.º 17, 1998, pp. 365-373
- ZUNZUNEGUI, J.: *El reino de Navarra y su obispado de Pamplona durante la primera época del cisma de Occidente*. Donostia-San Sebastián, 1942.