

Las artes pictóricas del Neoclasicismo en Álava¹

(Neo-classical pictorial arts in Alava)

Bartolomé García, Fernando R.

Pl. Municipal, 13-3º Izda.

01440 Izarra

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 193-208]

Con el título de Las artes pictóricas del Neoclasicismo en Álava hemos querido abordar la producción de los pintores doradores locales durante la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Un período difícil de sistematizar sobre todo al enfrentarnos con maestros acostumbrados a policromar retablos e imágenes, y cuyas obras de caballete se encuentran anquilosadas en esquemas convencionales del Barroco, y en general, fuera de las corrientes imperantes en los centros de primer orden.

Palabras Clave: Pintor dorador. Pintura de caballete. Jaspeado. Esquemas tradicionales.

Neoklasizismoaren margo arteak Araban titulupean, XVIII. mendearen bigarren erdiko eta XIX.aren lehen hamarkadetako tokiko margolari erreztatzaileen produkzioari heldu nahi izan diogu. Sistematizatzeko zaila gertatzen da aldi hori, batez ere erretaula eta irudiak polikromatzeko ohitura zuten maisuak aztertzerakoan, horien asto-margolanak, oro har, Barrokoaren eskema konbentzionalan zurrundurik jarraitzen baitzuten, lehen mailako guneeetan nagusi ziren joeretatik kanpo.

Giltz-Hitzak: Margolari erreztatzailea. Asto-pintura. Jaspeztatua. Eskema tradizionalak.

Sous le titre de "Les arts pictoraux du Néoclassicisme en Alava" nous avons désiré aborder la production des peintres doreurs locaux durant la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières décennies du XIXe. Une période difficile à systématiser surtout lorsque nous nous trouvons face à des maîtres habitués à polychromer des retables et des images, et dont les oeuvres de chevalet se trouvent ankylosées dans les schémas conventionnels du Baroque, et en général, hors des courants dominants dans les centres de premiers ordre.

Mots Clés: Peintre doreur. Peinture de chevalet. Jaspé. Schémas traditionnels.

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

Una vez más las artes pictóricas quedan relegadas a un segundo plano respecto a la arquitectura o la escultura neoclásica mucho más rica y abundante. El panorama pictórico de este momento dista muy poco del que podemos encontrar en siglos anteriores, por un lado tenemos la producción de los talleres locales generada por pintores doradores de la tierra y destinada principalmente al dorado y jaspeado de obras de talla y en menor medida a la ejecución de lienzos devocionales o pinceladura mural. Por otro lado tenemos la pintura importada procedente de destacados centros peninsulares y relacionada con encargos institucionales y adinerados comitentes, y por último las obras adquiridas o custodiadas por los museos alaveses generalmente descontextualizadas y sin vinculación alguna a estas tierras. En esta comunicación pretendemos centrarnos en la producción local realizada por polifacéticos pintores doradores, que con mayor o menor destreza fueron capaces de policromar imágenes y retablos y pintar lienzos o muros.

El panorama con el que estos pintores se enfrentaron es complejo, la llegada de los nuevos planteamientos ilustrados y la preocupación por parte de algunos nobles caballeros de implantar estas ideas mediante la creación de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, hizo aparentemente que muchos de los fundamentos tradicionales se tambalearan. El primer objetivo de esta Sociedad fue el de “cultivar la inclinación y el gusto de la Nación Bascongada hacia las Ciencias, Bellas Letras y Artes, corregir y pulir sus costumbres, desterrar el ocio, la ignorancia y sus funestas consecuencias”, para ello promovieron Escuelas de Dibujo como eje principal de la enseñanza útil para todas las artes y oficios. Este aparente enfrentamiento o ruptura con la formación tradicional y gremial no fue tal, ya que supieron convivir con bastante armonía y respeto. Algunos de los más destacados pintores o se formaron o se relacionaron con la Academia, pero en ningún momento descuidaron sus obligaciones con las normas tradicionales que durante siglos habían regido su oficio y el de otros muchos artesanos. Valentín de Arambarri se formó junto a las mejores figuras en la Academia de San Fernando de Madrid y a su vuelta a Vitoria fue profesor honorario de la escuela de Dibujo. Juan de Herrera optó para el premio anual de 1775, Manuel de Herrera fue discípulo aventajado y ayudante de maestro desde 1774 y Juan Antonio Rico fue ayudante de maestro en 1774 y opositor al Gran Premio Anual de 1775. Durante la guerra de la Independencia esta Escuela permaneció cerrada, hasta que en 1818 reinició su andadura gracias, en parte, a la participación de once maestros entre los que se encontraban los pintores Manuel de Herrera y Bartolomé Vasco, todos ellos suscribieron un escrito dirigido al Ayuntamiento en el que se instaba a recaudar fondos para reestablecer la Escuela de enseñanza gratuita². Pero no todos los pintores y artesanos participaron o se implicaron directamente en esta Academia, ni tampoco abandonaron las formas tradicionales de aprendizaje a pie de obra y reguladas por estrictos contratos en los que se estipu-

2. Más información en: BEDAT C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989. RUIZ DE AEL, M.J.: *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes*, Vitoria, 1993. VIVES CASAS, F.: *La academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Vitoria-Gasteiz, 2000.

laban los más mínimos detalles. Un camino arraigado en la costumbre de estos maestros pero que no estuvo reñido con los nuevos planteamientos.

El panorama que pretendemos abordar es complicado, por un lado, la Academia de San Fernando en Madrid, a la que el resto de Escuelas estaban subordinadas, intentó fiscalizar todo lo que se realizaba en España propugnando la difusión del clasicismo, y por otro, el peso de la tradición acompañado del conservadurismo de la Iglesia y de un inmovilismo popular que se aferraba a viejos usos y costumbres sin dejar que los nuevos gustos afloraran con fuerza. Esto se ve agravado si como en este caso, nos encontramos en provincias alejadas de la corte o de los principales centros de creación y difusión de la nueva estética, unos lugares a los que las novedades llegaban con dificultad y retraso, y donde la tradición barroca pesaba más que cualquier innovación. Si a todas estas limitaciones sumamos la escasa tradición pictórica de estas tierras comprenderemos mejor el panorama al que nos enfrentamos. Las únicas novedades vienen de los escasos maestros formados en Madrid, que en el mejor de los casos, regresaron a estas tierras y gracias a la proliferación de sus obras o a su participación en la Escuela de Dibujo, pudieron enseñar a los jóvenes artistas los entresijos de la nueva estética. Entre otros queremos destacar al arquitecto Justo Antonio de Olaguibel que estuvo dos años en la capital bajo la dirección del prestigioso Ventura Rodríguez, o a los también importantes Francisco Sabando, Francisco de Urruela e Ibarra, Manuel Peña, Eugenio de Murga, Antonio Rubio o el pintor Valentín de Arambarri. Algunos de estos profesores se implicaron en la formación de artesanos y artistas, Valentín de Arambarri junto a otros destacados maestros como José Ballerna o Benigno Moraza ejercieron de educadores no asalariados asistiendo al profesor José de Murga, por su parte Antonio Rubio disponía de una pequeña escuela particular donde con escasos medios instruía a un reducido grupo de alumnos³.

Otra vía de contacto con los nuevos gustos cortesanos se abría con la llegada a estas tierras de obras realizadas por artistas de renombre, este es el caso de Silvestre Pérez en Arquitectura o de Luis Salvador Carmona, Roberto Michel y Carlos Imbert en escultura. La pintura se reduce básicamente a varios lienzos de Antonio González Ruiz, Ginés de Aguirre y Antonio Carnicero, a los que podemos añadir algunas obras de los ya más tardíos Pablo Bausac y Antonio Giuliani. De Antonio González Ruiz se conserva un retrato del obispo don Rodrigo de Roxas y Contreras para el Hospicio de Vitoria y una Alegoría de San Prudencio y Álava para la Diputación, dos lienzos.

3. PARDO CANALIS, E.: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1976, pp. 9, 12, 20, 29, 44, 60, 99, 100, 112, 117, 135, 145, 159, 167, 170, 172, 178, 183, 190, 200, 204, 205, 216. LARRUMBE MARTÍN, M.: *Justo Antonio Olaguibel. Arquitecto Neoclásico*, Vitoria, 1981. PESQUERA VAQUERO, M.I.; TABAR ANITUA, F.: "Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo". *Álava en sus Manos*, Vol.4, Vitoria, 1983, pp. 179-188. ECHEVERRIA GOÑI, R.L.; VÉLEZ CHAURRI, J.J.: "Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII, Francisco Sabando, Profesor de arquitectura", C.E.H.A, León, 1992, pp. 193-204. PORTILLA, M. y otros: *Catálogo Monumental*. Diócesis de Vitoria. Vols. I-VIII. Más información sobre algunos de estos maestros.

zos de calidad pero con una fuerte impronta rococó. La parroquia de Menagaray guarda un magnífico cuadro del académico Ginés de Aguirre dedicado a la Curación del paralítico a la puerta del templo por San Pedro (1764). De Antonio Carnicero destaca un retrato de don Mariano Ruiz de Urquijo diputado General de Álava (1800) y ya más tardíos, de mediados del siglo XIX, los retratos de tres Diputados Generales: el Marqués de la Alameda, Ramón Sandalio de Zubía y Ramón María de Urbina, encargados por la Diputación Foral al pintor madrileño Pablo Bausac para completar su galería de retratos. De las mismas fechas se conserva un lienzo de Antonio Giuliani dedicado a San Francisco (1858) para el convento franciscano de Salvatierra. También son destacables los grabados de misales y libros como los que se conservan en Antezana, Sojoguti, Guillarte o el santuario de la Blanca en Llanteno de Juan Antonio Salvador Carmona o el del santuario de Escolumbe de Alberto Moretus⁴.

Es probable que alguna de estas obras pudieran influir entre los pintores más audaces, aunque las pocas pinturas de caballete que se conservan evidencian que, al menos en lo que se refiere a la composición y la iconografía, fueron los grandes lienzos barrocos diseminados por estas tierras los que calaron hondo en el gusto de nuestros pintores y sus clientes. Los ejemplos más claros los tenemos en las dos copias que José López de Torre realizó de la Inmaculada de Juan Carreño de Miranda de la catedral de Santa María de Vitoria, una de ellas, la de mejor calidad, para el Ayuntamiento de Vitoria en 1791, y otra, en una versión más libre, para la cajonería de la iglesia de Peñacerrada, en este mismo lugar reproduce el lienzo de la Predicación de San Juan Bautista de la parroquia de Argómaniz atribuido a Luca Giordano⁵. Otro ejemplo lo tenemos en el retablo mayor de Otazu donde probablemente el pintor Bartolomé Vasco copió los conocidos lienzos de San Pedro y San Pablo de Ribera, donados al desaparecido convento de Santo Domingo de Vitoria por don Pedro de Oreitia. Todo esto pone en evidencia que nuestros pintores conocían y reproducían las obras de calidad llegadas a estas tierras, unas veces, siguiendo sus propios criterios y otras por la intervención

4. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T.IV, 196-197, T.V, p. 819, T.VI, p. 552, T.VII, 453, 531. PESQUERA VAQUERO, M^a.P.; TABAR ANITUA, F.: "Las Artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo" en *Álava en sus manos*, T. IV, Vitoria, 1983, pp. 169-200. TABAR ANITUA, F.: Vitoria neoclásica, Vitoria Gasteiz, 1986, ficha 18. TABAR ANITUA, F.: "Neoclásico", en *Vitoria Gasteiz en el Arte*, T. II, Vitoria, 1997, pp. 456-517. GARCÍA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava, Vitoria*, 1990. GAY-POBES, P.: "San Pedro de Menagaray: una respuesta ortodoxa al movimiento ilustrado", *Sancho el Sabio*, 1996, 6, pp. 315-338.

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

de algún cliente. Este es el caso del cuadro de Nuestra Señora de Belén del convento de Santo Domingo de Vitoria, en una visita que realizó el Marqués de Legarda, don José Manuel de Esquivel, mandó realizar una copia al pintor Pablo Jiménez para llevársela consigo, al final consiguió que le dieran el original y dejar la copia en la iglesia⁶. No sólo copiaron cuadros conocidos también emplearon grabados y estampas del siglo XVII y XVIII como se puede advertir en la obra de José López de Torre o Pablo Jiménez.

El estilo de la **pintura** que en general predomina en estas tierras viene determinado por la falta de tradición pictórica y la escasa relación con la corte y otros centros destacados. En general se emplean esquemas convencionales apegados a la tradición barroca y fuera de las corrientes imperantes, a este fuerte carácter retardatario se suman notables defectos dibujísticos que los más audaces disimulan con un aceptable cromatismo y una pincelada suelta y nerviosa. Evidentemente se limitan al género religioso y pocos se aventuran en la práctica del retrato salvo casos excepcionales como Matías Garrido que retrataba al arzobispo de Burgos Manuel Francisco Navarrete o José López de Torre que hacía lo propio con don Pedro de Oreitia, don Diego Martínez de Maestu y el Papa Adriano VI para la antecristía del convento de Santo Domingo de Vitoria. Los esquemas compositivos son en general correctos aunque totalmente dependientes de manidos grabados de Wierix, Sadeler o en el mejor de los casos estampas de Bolswert sobre composiciones de Rubens, o como ya hemos visto, copias libres de destacadas obras pictóricas de la zona. Los máximos atisbos de Neoclasicismo se dejan ver en una mayor rigidez del modelo combinado con colores terrosos y fríos y en la inclusión de columnas o elementos arquitectónicos clásicos. Las obras de **policromía** se adaptan con mayor rapidez a los nuevos gustos, las tradicionales labores de dorado y estofado de imágenes se sustituyen por *paños naturales* de tonos lisos. En la mazonería del retablo el oro queda relegado a un segundo plano y ya sólo cubrirá capiteles, basas de columnas, molduras y decoración, el resto se reviste con imitaciones pétreas, jaspes o mármoles veteados. Estas novedades se irán adaptando paulatinamente, por lo que la mayor parte de los maestros emplearán soluciones intermedias o hibridaciones en las que se conjuga la tradición chinesca con las imposiciones neoclásicas.

Sistematizar el siglo XVIII resulta verdaderamente complicado, ya que en un breve espacio de tiempo se produjeron profundas transformaciones facilitando que se entremezclaran distintos estilos y confirmando que en el devenir histórico no se producen cortes bruscos sino renovaciones. Para comprender mejor el panorama pictórico alavés vamos a intentar estudiar de forma somera la producción de los pintores doradores que trabajaron en estas tierras, arrancando con la tradición barroca-rococó y los clanes tradicionales para finalmente conocer a los nuevos protagonistas de la pintura neoclásica. Es difícil trazar una línea divisoria entre la pintura barroca y las primeras manifestaciones neoclásicas, el apego a las formas tradicionales

6. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T.III, p. 315. T. IV, p. 576.

por parte de muchos maestros y clientes y la continuidad de los principales clanes familiares fomentaron el continuismo. La presión ejercida por los más importantes estamentos dirigidos por una elite ilustrada y la creación de las Escuelas de dibujo facilitaron la adhesión de la mayor parte de los pintores a los nuevos gustos. Esta aceptación de la modernidad no supuso una ruptura con el pasado sino una simbiosis entre las viejas formas y los más modernos planteamientos, lo que dio como resultado una clara hibridación de las formas.

Antes de entrar directamente con los principales artífices de la pintura debemos recordar que la mayor parte de la producción pictórica de estos maestros se dedicó al dorado y estofado de retablos e imágenes y que la pintura de caballete fue una labor secundaria muchas veces integrada en la propia policromía. Uno de los últimos representantes del barroco fue José Bejés, un maestro de origen cántabro que pasó la mayor parte de su vida trabajando en Logroño y alrededores. Su formación italiana y su indiscutible calidad, en relación con los maestros que le rodeaban, hicieron de él uno de los personajes más representativos de la pintura rococó, su estilo es desigual como ya apreció Jovellanos pues dicen de él *“que pintaba según le pagaban, y por lo común, mal, porque nunca le pagaban bien”*⁷. En su producción predomina el sentido y la función decorativa como se aprecia en los frescos de Villabuena (1757), Moreda (1760), Baños de Ebro (1761) y Elciego (1767), donde impera lo pictórico sobre el dibujo, con una pincelada espontánea y una paleta apastelada. Más delicado y gracioso si cabe es el pequeño lienzo de la Virgen de la sacristía de San Juan de Laguardia (1771) cuyos muros habían sido pintados por Pedro Baldini un pintor italiano probablemente relacionado con la etapa de formación de Bejés. También doró y estofó obras como lo demuestra en el retablo mayor de Baños de Ebro, totalmente adscrito a la estética rococó, con profusión de cincelados y alternancia de oro bruñido y bronceado⁸.

Fueron muchos los pintores doradores educados en el estilo barroco que adoptaron poco a poco algunas novedades de tendencia neoclásica, sobre todo en sus obras de dorado y estofado con la incorporación de imitaciones pétreas y paños naturales para las imágenes, lo que propició la proliferación de obras híbridas a caballo entre lo rococó y neoclásico. De entre ellos nos gustaría destacar a los últimos representantes de los más importantes clanes de pintores alaveses, Herrera, Rico, Rada, Jiménez, Garrido o Gallardo entre otros.

El clan de los Rico fue uno de los más conocidos y prolíficos del siglo XVIII, lo que no impidió que atravesaran por verdaderas dificultades económicas que no llegaron a superar nunca. Trabajaron a lo largo de la provincia en

7 JOVELLANOS, G.M.: Diarios (1790-1801), Madrid, 1915. PESQUERA VAQUERO, M^a.P.; TABAR ANITUA, F.: “Las Artes en la Edad de la Razón...”, p. 190.

8. ENCISO VIANA, E.: *Catálogo Monumental*, T. I, pp. 32, 48, 78, 120, 152. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2001, pp. 344-345.

su especialidad preferida, el dorado y estofado de obras. Juan Ángel y su hermano Manuel siguieron fieles al estilo barroco aunque en algunas de sus obras aparezcan ya ciertas novedades, dando lugar a las primeras hibridaciones como se puede apreciar en el retablo mayor de Aranguiz (1772). Sus escasas pinturas de caballete están integradas en los retablos policromados, la única excepción es un interesante lienzo de la Oración en el huerto contratada entre Juan Ángel Rico y la iglesia de Ondategi, en todos los casos son pinturas retardatarias de marcado carácter barroco. Más apegados al nuevo estilo estuvieron Juan Antonio, Carlos Tadeo, Anselmo y Pedro Rico. Juan Antonio estuvo matriculado en la Escuela de dibujo de Vitoria donde fue discípulo opositor al gran premio anual de 1775, en 1783 pintaba la desaparecida ermita de San Andrés en Delika y en 1809 restauraba el retablo de Santa Catalina en San Pedro de Vitoria. Carlos Rico participó en los retablos mayores de Gardelegi (1777) y Gámiz (1779) y Pedro Rico pintaba el desaparecido respaldar de la cajonería de Vír gala Mayor en 1781⁹.

Manuel de Herrera es uno de los principales eslabones en los inicios de la pintura neoclásica en Álava. Nació en Vitoria en el seno de una importante familia de pintores doradores, su padre Joaquín de Herrera había entroncado con el clan de los Rico al casarse con Ana Rico hija de Antonio Rico y Hermana de los conocidos Juan Ángel, Fermín y Manuel Rico. Es más que probable que aprendiera junto a su padre y su suegro Antonio Rico con el que trabajó en varias ocasiones. Por lo tanto Manuel de Herrera se formó en un ambiente ideal para el ejercicio de las artes pictóricas, que fue complementado con su paso por la Escuela de Dibujo de Vitoria en 1775. Su implicación en esta escuela tuvo que ser importante pues en 1818 solicitaba al ayuntamiento junto con otros artesanos su reapertura tras permanecer cerrada durante los años de la guerra¹⁰. Su producción abarca de 1779 a 1821, la mayor parte de su obra es de policromía y lamentablemente apenas conservamos pinturas de caballete. Sus intervenciones más importantes las realizó en Audikana, Landa, Nanclares de Gamboa y Hueto Abajo. Todos ellos salvo el desaparecido retablo mayor de Nanclares de Gamboa, donde en las fotos de archivo aún se puede ver la pervivencia del oro, son plenamente neoclásicos, aunque con algunas reminiscencias rococós, como los cincelados dorados en motivos decorativos y cenefas. Sabemos que también realizó pinturas de caballete, en 1788 limpiaba y retocaba dos pinturas desaparecidas de San Francisco y San Antonio Abad en Landa, y diez años después contrataba junto a Antonio Rico un cuadro del Bautismo para la misma parroquia. Es más que probable que también pintara un lienzo de Santa Águeda y otro de un pontífice en los remates de dos retablos laterales de Nanclares de Gamboa y una interesante pintura de Cristo crucificado con la Magdalena a sus pies del remate del retablo mayor de

9. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T.III, p. T. IV, p. 412, 407, 551 T. V, p. 163, 569, 740. T. VI. p. 390.

10. RUIZ DE AEL, M.J.: *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes*, Vitoria, 1993. VIVES CASAS, F.: *La academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Vitoria-Gasteiz, 2000.



Lám. 1. Huelto de Abajo. P. de San Vicente. Retablo mayor. Cristo crucificado con la Magdalena a sus pies. Probablemente Manuel de Herrera.

Huelto de Abajo. Una obra de clara influencia neoclásica, bien trazada, de serena composición y sin grandes errores, predomina el dibujo, los colores terrosos y los pliegues acartonados. En las tomas más cercanas se pueden advertir algunas desproporciones entre en cuerpo de la Magdalena y el de Cristo casi inapreciables desde la nave de la iglesia (Lám. 1). Menos prolíficos fueron sus descendientes; de José de Herrera sabemos que en 1827 realizaba las pinturas de San Fabián y San Gregorio en Lermunda y de Fermín de Herrera que en 1855 trabajaba en Hermua¹¹.

Pablo Jiménez fue miembro de otro importante clan de pintores doradores vitorianos, seguidor de la tradición familiar, aprendió junto a su progenitor y ocupó un destacado puesto en las artes pictóricas de la zona, fue reconocido por sus contemporáneos como un hombre cumplidor y de gran habilidad en su trabajo. Se le documenta desde 1770 hasta 1798 y sus obras de policromía más importantes fueron los retablos mayores de Narvaja, Gauna, Vicuña, Maturana y Arroiabe. Estilísticamente se encuentra a caballo entre la fase chinesca de la policromía barroca y las aportaciones neoclásicas, en el retablo mayor de Narvaja (1775) sigue estrictamente los postulados chinescos mientras que en Gauna (1781), Vicuña (1782), Arroiabe (1794) y Maturana (1797) crea retablos híbridos en los que se conjuga la tradición barroca-rococó con la imitación pétreo de la policromía neoclásica. Además de dorar retablos realizó pinturas de caballete y pinceladura mural, En el retablo mayor de Maturana podemos ver algunas pinturas que con toda probabilidad realizó Pablo Jiménez, sabemos además, que copió un cuadro de Nuestra Señora de Belén en el convento de Santo Domingo para el Marqués de Legarda y que en 1790 pintaba bóvedas y muros de la iglesia de Munain y probablemente también las de Junguitu¹². Estilísticamente podemos considerarlas plenamente barrocas, con importan-

11. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. III, pp. 94. T. IV, 213, 450, 485, 536, 551. T. V. 345, 346, 488. T. VIII, 456, 458, 571. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca...* pp. 309, 311,317.

12. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. III, pp. 315. T. IV, 155, 179, 267, 276, 418, 518, 637. T. V. 329, 452, 569, 570, 587, 602-610, 732. T. VIII, 935. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca...* pp. 308-330.

tes desigualdades, algunas resultan agradables pero otras son absolutamente caricaturescas, el dibujo es deficiente y la pincelada alegre y suelta, en todas ellas se advierte un fuerte carácter retardatario y absoluta dependencia del grabado, para algunas de sus composiciones utiliza grabados de Wierix en la flagelación de Cristo de Maturana, de Aegidius Sadeler II en el Calvario del retablo mayor de Maturana, o de Bolswert sobre composiciones de Rubens en la Trinidad en la tierra de los muros de Munain (Láms. 2 y 3).



Lám. 2. Maturana, P. de San Martín. Retablo mayor. Calvario. Pablo Jiménez (c. 1797)

El último representante de este importante clan de pintores doradores fue Venancio Jiménez, un maestro educado a pie de obra a la sombra de su progenitor con el que trabajó la mayor parte de su vida. En solitario comenzó a aparecer documentado a partir de 1803 una vez que su padre desaparece del mercado laboral. Su producción conocida es escasa, trabajó en la ermita de la Purísima Concepción y Santa Lucía de Azúa, en Oreín y en Dordóniz. Apenas se conservan restos de sus intervenciones pero sabemos que además de jaspear estos retablos pintó distintas tablas, para el desaparecido altar de Oreín realizó dos lienzos con los martirios de San Lorenzo y San Hipólito y dos grandes ángeles en el remate. Es también más que probable que repintara o retocara las pinturas del banco Dordóniz¹³.

Fuera de la ciudad de Vitoria nos encontramos con importantes clanes de pintores doradores que cubren las demandas de las zonas más alejadas

13. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. II, pp. 90. T. VIII, 238, 237, 628. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca...* p.312.

a las que los maestros vitorianos no solían llegar. En la Rioja Alavesa se puede advertir con facilidad la presencia de pintores riojanos para los que las fronteras naturales no supusieron ningún problema. Documentamos a tres familias los Gallardo procedentes de Haro, los Garrido de Calahorra y los Olan de San Vicente de la Sonsierra. Santiago y Julián Gallardo pintaban los retablos del primer tramo de Elciego y los pulpitos de Elvillar respectivamente, apegados todavía a la tradición barroca. Matías, Ramón y Pedro Garrido trabajaron entre Navaridas, Laguardia y Elciego. El más prolífico fue Matías Garrido a quien se le documenta un retrato del arzobispo de Burgos Manuel Francisco Navarrete (1762) para la iglesia de Elciego, se trata de un cuadro bastante deteriorado en el que se representa al Arzobispo sentado, mirando al espectador y vestido según su dignidad, los errores formales y las desproporciones evidencian el origen local de este pintor al que la falta de un grabado que copiar le deja sin apenas recursos. Con mucha más soltura y acierto se muestra en las pinturas murales del crucero y la capilla mayor de Navaridas (1775) una obra de buena factura, rico cromatismo, colores apastelados y un tratamiento delicado propio de la estética rococó (Lám. 4). En los retablos de San José (1777) y de la sacristía de San Juan en Laguardia y la Dolorosa en Labastida (c.1780) sigue apegado a la tradición rococó, en cambio en los retablos del crucero de Abarridas realizados hacia finales de siglo se advierte una evidente puesta al día en los postulados academicistas. Ramón y Pedro Garrido centraron su trabajo en la iglesia de Elciego donde hacia 1829 policromaban el nuevo sagrario, una obra en la que aún se pueden apreciar dos interesantes pinturas de pincel, la Oración en el Huerto y la Coronación de espinas para los que se inspira en sendos grabados flamencos. Para la sacristía de la misma iglesia pintaban mediante



Lám. 3. Munain. P. de la Asunción. Pintura mural. La Trinidad en la tierra. Pablo Jiménez (1790).



Lám. 4. Navaridas. P de la Inmaculada. Bóveda. Tondo con Ángeles alados (c. 1775).

“paños naturales” las cuatro tallas de los evangelistas¹⁴. Mucha menos proyección tuvieron Francisco y Manuel Olan a quienes se les documenta en la iglesia de Labastida.

Otra zona que escapa a la actividad de los maestros del taller de Vitoria es el Noroeste Alavés centralizado en la ciudad de Orduña (Bizkaia) y abierto a pintores doradores procedentes de Cantabria y Bizkaia. Hacia mediados del siglo XVIII encontramos trabajando por la zona a Blas, Pedro y Joaquín de Gaviña, una familia de pintores asentados en Orduña y especializados en el arte de dorar y Jaspear. El patriarca y principal representante del clan fue Blas de Gaviña al que entre 1774 y 1808 se le documentan diez obras, entre las que destacan los retablos de San Antonio Abad en Luyando (1780), ermita de San Roque en Amurrio (1786), Escuela de Cristo en Orduña (1792), Santo Cristo en Luyando (1796) o Santo Tomás de Perea en Beotegui (1796). Pedro y Joaquín quedaron a la sombra del padre con quien aprendieron y trabajaron y sin apenas producción aparente¹⁵.

Frente a todos estos artífices que podríamos encuadrar como de transición hacia el Neoclasicismo tenemos a los pintores doradores que irrumpen

14. ENCISO VIANA, E.: *Catálogo Monumental...*T. I, pp. 49, 50, 52, 53, 76, 78, 126, 127. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca...*, pp. 212, 215, 317, 332, 345.

15. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. VI, pp.202, 239, 336, 362, 461, 466, 543, 821, 679, 685, 690, 748. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca...* pp. 50, 205, 211, 317, 344.

en las últimas décadas del siglo ya educados en los nuevos gustos, de entre ellos debemos destacar a Valentín de Arambarri, los Vasco y José López de Torre al que ya hemos dedicado un espacio monográfico. Unos maestros que nada tiene que ver ya con los tradicionales clanes de pintores del taller de Vitoria, pero que se convertirán en los más afamados y demandados artistas del lugar. El arquitecto y pintor dorador Valentín de Arambarri fue de los pocos que tuvieron la posibilidad de formarse en la Academia de San Fernando en Madrid con los más aventajados maestros de la corte, acabado su proceso de aprendizaje regresó a Vitoria donde se le documenta por primera vez en 1785 hasta que en 1797 desaparece por completo. Su producción es escasa, sólo se le conocen tres obras que merezca la pena destacar, unas intervenciones en las que colaboró con los artistas más importantes del momento, los arquitectos Justo Antonio Olaguíbel y Francisco de Foronda con el que pocos años antes había compartido formación en Madrid. En 1790 policroma los retablos de San Andrés y Santiago para la iglesia de San Juan en Laguardia realizados en 1782 por Francisco Sabando¹⁶. En 1796 contrata con don Francisco Hurtado de Corcuera la renovación según “*las mas aprobadas leyes de arquitectura*” del retablo de Santa Catalina que posee en la capilla de su patronato en la iglesia de San Miguel de Vitoria. Arambarri debía limpiar “*la mala talla que esta confundida*”, sustituir las columnas estriadas por otras lisas y jaspear y pintar todo el retablo¹⁷. Un año más tarde se comprometía a construir y jaspear el retablo mayor y los dos laterales de Foronda según los diseños de Justo Antonio de Olaguíbel. La obra se debía acabar en 1799 por 44.000 reales y fue reconocida por el mismo Olaguíbel y por Manuel de Herrera quienes la encontraron bien ejecutada tasando las mejoras en 1500 reales¹⁸.

Más proyección tuvieron Bartolomé y Manuel Vasco dos pintores especializados en el dorado y jaspeado de retablos e imágenes con una amplia proyección profesional. Bartolomé Vasco procedía de Castillo (Cantabria), como sus padres Bartolomé y María de Ontañón. Se formó en un entorno de artesanos y artistas y aún siendo adolescente se trasladó a Vitoria, donde permanecerá toda su vida. En 1786 concierta su matrimonio con Juana Vicenta de Llorente, hija del platero vitoriano Mauricio de Llorente, de este enlace nacieron Manuel, Bartolomé y Romana Vasco¹⁹. En 1818 formó parte de los once artesanos que instaron al ayuntamiento para que restableciera

16. ENCISO VIANA, E.: *Catálogo Monumental...* T. I, p. 75, 77 PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. II, p. 173. T. IV, p. 385. También realizó los marcos de la cajonería de Peñacerrada, la caja del órgano de Laguardia. A.H.P. Álava, Prt. Not. Pedro Antonio Vitoriano, 1790, sig. 7137, fols. 24-24v. Laguardia, retablos de San Andrés y San Juan.

17. A.H.P. Álava, Prt. Not. Jorge Antonio de Azua, 1796, sig. 1812, fols. 34 – 35. Retablo de don Francisco Hurtado de Corcuera en San Miguel de Vitoria.

18. A.H.P. Álava, Prt. Not. Juan Antonio de Sarralde, 1797, sig. 1419, fols. 101-108. *Ibid.* 1800, sig. 8867, fols. 316-318. *Ibid.* José Saénz de Maturana, 1800, sig. 10141, fols. 298-301. Retablos de Foronda. Valentín de Arambarri.

19. A.H.P. Álava, Prt. Not. Gregorio Guillerna, 1855, sig. 13257, fols. 2170-2171 Testamento de Bartolomé Vasco. *Ibid.* Andrés Lorenzo de Lezama, 1786, sig. 1968, fols. 647-648. Contrato matrimonial.

la Escuela de Dibujo fundada en 1774 y desaparecida en 1808 a consecuencia de la guerra²⁰. Su producción abarca desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX con un total de quince intervenciones documentadas, en 1799 pintaba la cajonería de la sacristía en Otazu y años después en 1813 los dos retablos laterales, no es aventurado pensar que las dos pinturas añadidas al retablo mayor fueran realizadas por este pintor. Se trata de dos copias del San Pedro y San Pablo de Ribera que estaban en convento de Santo Domingo de Vitoria, evidentemente nada tienen que ver con los originales, no obstante, destacan dentro del ambiente pictórico en el que se desarrollan. Son bastante correctos, con un colorido intenso y un dibujo de cierta precisión, en el San Pablo copia con bastante exactitud el modelo, en cambio, en el San Pedro introduce algunos cambios respecto al original, la composición es la misma pero



Lám. 5. Otazu. P. de San Martín. Retablo mayor. San Pedro. Probablemente Bartolomé Vasco.

además de colocar las dos llaves en la mano del Santo incluye pequeños matorrales (Lám. 5). Iniciado el nuevo siglo Jaspeaba el retablo del Calvario en Eguileta, restauraba una Santa Catalina en San Pedro de Vitoria y policromaba las imágenes del pórtico este de San Pedro Junto a Antonio Rico. Entre 1815 y 1817 se le documentan obras secundarias en las parroquias de Ibarra e Izarra. Un año más tarde jaspeaba el desaparecido retablo mayor de Lasarte, el veinte de noviembre de 1828 contrata el altar mayor de Guillerna por 4400 reales, posteriormente realizó obras menores en Uribarri, Ozaeta, Lermenda, Betoño y San Miguel de Vitoria²¹.

Manuel Vasco continuó con el camino emprendido por su padre, nació en Vitoria a principios de siglo y creció al amparo de los maestros más influyentes de la ciudad convirtiéndose en uno de los pintores más destacados del

20. VIVES CASAS, F.: *La academia de Bellas Artes...*, p. 52.

21. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. III, pp. 163, 155, 393,. T. IV, pp. 303, 354, 572, 477, 485, 573. T. V, pp. 666-667. T. VII, p. 558. T. VIII, pp. 890, 891. A.H.P. Álava, Prt. Not. Juan Agustín de Moraza, 1828, sig. 8594, fols. 516-517. PESQUERA VAQUERO, M.I.; TABAR ANITUA, F.: "Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo". *Álava en sus Manos*, Vol.4, Vitoria, 1983, p. 186. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca...* pp. 205, 232

momento. Sabemos que contrajo matrimonio con la guipuzcoana Joaquina Belloqui y que tuvo un hijo que bautizó con el nombre de su padre, con quien el clan de los Vasco desapareció. Su producción documentada abarca desde 1826 hasta 1867 años durante los que pintó cinco retablos mayores, más de trece laterales y gran cantidad de obras menores. Además de dorar y jaspear retablos realizó pinturas de caballete como la del retablo de Ánimas de Ibarra Aramaiona una obra en la que demuestran bastante corrección en el dibujo y en el uso del pincel además de una clara sumisión al grabado²². De entre sus trabajos de policromía podemos destacar los retablos mayores de Amárita (1829) construido por Benigno de Moraza, Azúa (1846), Andollu (1850), Luzuriaga (1857) y Ascarza (1867) y los laterales de Betoño, Hermua, Aberasturi, Etxaguen, Langarica y San Juan de Salvatierra entre otros²³.

Junto a estos pintores doradores convivieron otros maestros secundarios que realizaron obras puntuales en el territorio alavés. Andrés de la Mata trabajó en los arciprestazgos de Treviño y Campezo, en 1792 policromaba una Santa Bárbara en Villafría y en 1797 todas las paredes y bóvedas de Navarrete con imágenes de San Blas, Santa Lucía, Santa Bárbara, San Antonio Abad, y Santa Apolonia. Manuel Olaran pintaba el órgano de Labastida (1802), Manuel Fernández trabajó en Amurrio y el cántabro Antonio del Corral en Llodio. Francisco Crespo jaspeaba el retablo mayor de Goleornio (1818), estofaba una imagen en la ermita de San Antón de Amurrio (1822) y pintaba la cajonería de Narvaja (1827). El Burgalés Saturnino de Villanueva realizaba el retablo mayor de Caicedo Sopena (1831) y Francisco Trueba trabajaba en Narvaja junto a Francisco Crespo, policromaba los retablos mayores de Eginio (1832) y Mendibil (1845) y hacía obras menores en Salvatierra, Vírgala Mayor y Zalduondo. El cántabro Hermeregildo de Somarriba jaspeaba el altar mayor de Cestafe (1844), Crispulo Ruiz los de Berroci (1846) y Contrasta (1857) y el vitoriano Salvediano de Elguea trabajaba en Gantzaga y retocaba las pinturas de la Bóveda de Gamarra Mayor en 1853²⁴.

A todas estas obras y personajes debemos añadir un buen número de pinturas sin adscripción repartidas por el territorio alavés, evidentemente no podemos referirnos a todas, pero si que hemos escogido una pequeña selección. De transición al Neoclasicismo pero todavía apegado al rococó es

22. ELEJALDE PLAZAOLA, J.M.: *Ayer y hoy en el Valle de Aramaiona*, Vitoria-Gasteiz, 1996, p.119. TABAR ANITUA, F.: "La pintura de caballete en los valles de Aramaiona, Gamboa y en tierras de Ubarandía", en PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. VIII, p. 153.

23. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. III, pp. 172, 210. T. IV, pp. 145, 185, 189, 190, 288, 305. T. V, pp. 488, 513, 544, 666, 667, 761, 763. T. VII, pp. 489. T. VIII, pp 153, 315, 890, 934. LOPEZ DE GUEREÑU, G.: "Los santeros de Payueta", *Sancho el Sabio*, T. XX, 1976, p. 352. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: *La policromía barroca...* p. 334.

24. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. II, pp. 104, 287, 288, 341. T. IV, pp. 375, 394, 397. T. V, pp. 154, 369, 384, 418, 739, 761, 769. T. VI, pp. 234, 235, 506, 507, 917, T. VII, pp 468. T. VIII, pp. 897, 923. A.H.P. Álava. Prt. Not. Matías de Uzueta, 1831, sig. 8735, fols. 76-78. R.M. de Caicedo Sopena.

el lienzo dedicado a San Prudencio de la Iglesia de Ziriano, una brillante pintura local de pincelada apretada y vistosa paleta que destaca por su corrección y por el tratamiento del tema²⁵. También de tradición barroca en cuanto a modelos y estilo son las siete pinturas del retablo mayor de Sarrazo de pincelada nerviosa y cierta calidad. En los retablos laterales de Hermua se conservan dos pinturas de hacia 1775 con San Antonio Abad y San Francisco de una fuerte impronta barroca²⁶. De finales del XVIII o principios del XIX son dos pinturas de Letona y un lienzo de Cerio dedicado a Santiago Matamoros similar al que se conserva en la capilla de Santiago de la catedral de Vitoria. De mayor mérito son las pinturas importadas a estas tierras sin adscripción concreta; el Triunfo de la Compañía de Jesús en Elvillar entronca con la pintura rococó de última generación probablemente relacionada con el foco aragonés²⁷. La Inmaculada de Zuaza es una obra de origen cortesano, fechada hacia finales del siglo XVIII y donada en 1802 por don Francisco Policarpo de Urquijo, Diputado General de Álava, Consejero de Castilla y Caballero de la Orden de Carlos III. También importadas son las pinturas de San Juan Bautista y San Prudencio de Arroiabe enviadas en 1817, según consta en una inscripción por don Juan Josef Díaz de Espada y Landa obispo de la Habana. Es muy probable que estas dos pinturas las mandara desde esta ciudad a su pueblo natal, son lienzos de buena calidad, sobre todo el de San Juan Bautista, interpretados en clave neoclásica de apreciable colorido y corrección en el dibujo. El lienzo de San Prudencio es algo más flojo, se inspira en el grabado de algún Santo Obispo, esta colocado en primer plano anulando el fondo mediante un oscuro cortinaje y una balaustrada de piedra, en la representación del bastón pastoral se aprecia una evidente corrección en la posición y el tamaño del mismo. A San Juan Bautista se le representa como es habitual, desaliñado y vestido con pieles, lleva el cordero y la inscripción "Ecce Agnus Dei" colgando de su cruz de caña. Es correcto, de canon estilizado y actitud contenida, los rasgos fisonómicos y las distintas calidades están bien conseguidos, en general es una obra correcta y bien adaptada al nuevo estilo²⁸ (Lám.6).

A este grupo de obras sin adscripción debemos sumar algunas pinceladuras murales, en la capilla de la Concepción Manurga, hoy de la Dolorosa, se conservan varios medallones pintados en el intradós del arco fechables hacia finales del XVIII aunque con un tratamiento aún plenamente barroco. En la bóveda del crucero de Junguitu se representan varias escenas; en los plementos de la cúpula los cuatro evangelistas, en las pechinas cuatro

25. PORTILLA, M.: "La vida de San Prudencio en un retablo alavés" En Fiestas de San Prudencio, Patrón de Álava, Vitoria, 1974. TABAR ANITUA, F.: "La pintura de caballete en los valles de Aramaiona, Gamboa y en tierras de Ubarrundia", en PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, T. VIII, pp. 145-146.

26. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. II, p. 195. T V, p. 488.

27. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: "De la pintura popular a la gran pintura en los lienzos dieciochescos de Elvillar", R.S.B.A.P., 1996, pp. 107-131.

28. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. IV, p. 277. T. VI, p. 918-920. TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado...*, p. 107.



Lám. 6. Arroyabe. P de la Asunción. Retablo lateral. San Juan Bautista (c. 1817).

(Bolswert, Sadeler II...) ya desfasados para estas fechas pero plenamente vigentes en la pintura de maestros locales. Por todas estas características y en comparación con el resto de las pinturas que en estas tierras se están realizando creemos que deben relacionarse con la producción de Pablo y Venancio Jiménez autores de las bóvedas de Munain con las que estas pinturas guardan grandes semejanzas²⁹.

Doctores de la iglesia, Gregorio, Ambrosio, Agustín y Jerónimo cada uno con sus habituales atributos, y en las capillas, la Epifanía y la Degollación de San Juan, o más concretamente, el momento en el que Salomé presenta la cabeza del Bautista a Herodes y Herodías. Lo más probable es que este conjunto se realizara tras el maestreo de toda la iglesia en 1802, son pinturas de una factura muy desigual, mientras algunas resultan agradables otras son verdaderamente flojas. Se utiliza una pincelada suelta pero con importantes carencias dibujísticas, la paleta es agradable y vistosa aunque reducida, se emplean celajes claros y ropas con predominio de marrones, azules y rojos en sus distintas tonalidades con cierta tendencia a los tonos apastelados. Estilísticamente entroncan con la tradición barroca, complejas composiciones, telas al viento, cortinajes a modo de telón delatan el abuso de grabados

29. PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...* T. IV, pp. 466, 467. PESQUERA VAQUERO, M.I.; TABAR ANITUA, F.: "Las artes en la Edad de la Razón...", p. 190.