

Evolución de la policromía barroca en el País Vasco

(Evolution of Baroque polychromy in the Basque Country)

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

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 455-470]

En esta comunicación pretendemos estudiar de forma resumida la evolución de la policromía barroca en el País Vasco, un tema totalmente inédito, en el que, muy pocos historiadores del arte han trabajado. Hemos analizado las tres fases de la policromía barroca definiendo las peculiaridades que caracterizan a cada una de ellas, (materiales empleados, motivos de moda, técnicas etc.). Posteriormente hemos incluido las obras y los artistas más importantes de cada momento.

Palabras Clave: Policromía barroca. Materiales. Motivos. Técnicas. Artistas.

Komunikazio honetan, era laburrean bada ere, Euskal Herriko polikromia barrokoaren bilakaera aztertu nahi izan dugu. Alor hau guztiz berria da gurean, eta arte-historialari gutxik landua, bestalde. Polikromia barrokoaren hiru aldiak aztertu ditugu, haietariko bakoitzaren ezaugarri bereziak definituz (erabilitako gaiak, modako motiboak, teknikak, etab.). Ondoren, garai bakoitzeko obra eta artistak erantsi ditugu.

Giltz-Hitzak: Polikromia barrokoa. Gaiak. Motiboak. Teknikak. Artistak.

Dans ce communiqué, nous tentons d'étudier de façon résumée l'évolution de la polychromie barroque en Pays Basque, un thème totalement inédit, sur lequel très peu d'historiens de l'art ont travaillé. Nous avons analysé les trois phases de la polychromie barroque, définissant les particularités qui caractérisent chacune d'elles, (matériel employé, motifs à la mode, techniques, etc.). Postérieurement, nous y avons inclus les œuvres et les artistes les plus importants de chaque période.

Mots Clés: Polychromie baroque. Matériels. Motifs. Techniques. Artistes.

Resulta sorprendente la escasa atención que los historiadores han dado a un arte como el de dorar y estofar, sabiendo que durante la Edad Moderna tuvo tanta importancia como cualquier otra especialidad artística. Los primeros intentos de periodización corrieron a cargo de María Elena Gómez Moreno (1943) y Martín González (1953), pero tendremos que esperar hasta que en 1990 Pedro Echeverría Goñi realice un extraordinario trabajo sobre la policromía del Renacimiento en Navarra, creando las bases para futuros estudios. Nosotros hemos recogido el testigo profundizado en la policromía del Barroco, un tema inédito y de gran trascendencia para comprender el inseparable vínculo que existió entre la pintura y la escultura¹. A estos trabajos hay que añadir los dedicados a aspectos técnicos de la policromía, donde destaca Sánchez-Mesa (1971) o Enriqueta González-Alonso (1997)². No podemos olvidar a los que, no siendo específicos, han hecho un esfuerzo dedicando pequeños espacios a la policromía³.

Como es comprensible en un espacio tan reducido no se puede estudiar este tema en toda su dimensión, no obstante hemos intentado centrarnos en los aspectos más importantes para ofrecer una buena visión de conjunto. En primer lugar nos hemos aproximado a los antecedentes de la policromía barroca, resumiendo telegráficamente sus características. Posteriormente hemos entrado de lleno con la policromía barroca del País Vasco definiendo las peculiaridades de cada una de sus tres fases (oro, motivos estofados, color etc.). Al final de las características de cada etapa hemos incluido a los maestros doradores y a las obras más importantes de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya.

A pesar de las dificultades que un tema como este conlleva, ya que se trata de un oficio de carácter artístico-artesanal, lleno de secretos transmitidos al amparo del taller, haber contado con abundante documentación y obra conservada nos ha permitido desvelar muchos aspectos hasta ahora desconocidos. Tanto la obra como los contratos nos han servido para establecer con claridad las distintas fases de la policromía barroca, donde al igual que en la retablistica o la pintura de pincel se advierten perduraciones. Este apego a la tradición, generada por un pueblo conservador que no acepta las novedades, y por unos maestros que basan su trabajo en la transmisión oral y en la costumbre, no facilitó demasiado la llegada de las nuevas corrientes procedentes de la Corte o los centros artísticos más importantes. No

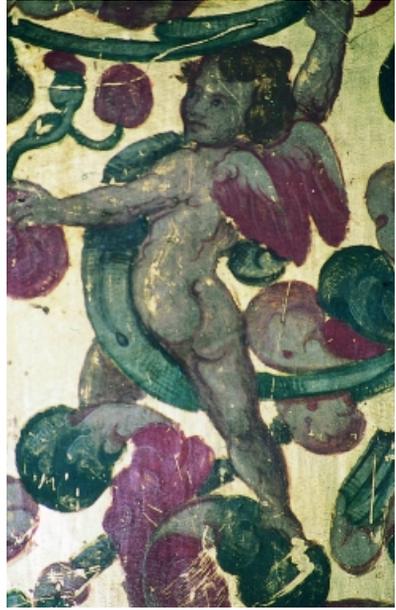
1. GOMEZ MORENO M^o E.: La policromía en la escultura española. Madrid, 1943. MARTIN GONZALEZ, J.J.: "La policromía en la escultura castellana", *AEA* (1953), XXVI, págs. 295-312. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: "policromía renacentista y barroca", *Cuadernos de Arte español de Historia* 16, Madrid, 1992. VELEZ CHAURRI, J.J.: BARTOLOME GARCIA, F.R.: *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Alava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648)*, Miranda de Ebro, 1998. BARTOLOME GARCIA, F.R.: *Policromía barroca en Alava*, (Tesis Doctoral inédita). En base a la que se ha realizado este trabajo.

2. SANCHEZ-MESA MARTIN, D.: "La policromía de las esculturas de Cano". Estudios del III Centenario de Alonso Cano en Granada, Granada, 1969, págs. 231-247. SANCHEZ MESA, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971. HASBACH LUGO, B.: "Escultura en madera policromada técnica y restauración", en *Estatuaria española renacentista*, Castellón, 1990. GONZALEZ-ALONSO MARTINEZ, E.: *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, Valencia, 1997.

3. Entre los no específicos destacan: BOLOQUI LARRAYA, B.: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, vol. I, Granada, 1983, págs. 107-113. PALOMERO PARAMO, J.M.: *El retablo sevillano del Renacimiento (1561-1620)*, Sevilla, 1983, págs. 85-89. VELEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de Alava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990, págs. 119-124. VIDAL BERNABE, I.: *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990, págs. 27-34. PAYO HERNANZ, P.R.: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. T. I, Burgos, 1997. págs. 209 -220, 350-357. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998, Págs.169-175.

obstante, como veremos, estas innovaciones se fueron imponiendo con mayor o menor celeridad, lo que nos permite distinguir con claridad los estilos y sus fases. La llegada de artistas y obras punteras a estas tierras, generalmente en relación con comitentes adinerados, pusieron en contacto a los mejores artifices del lugar con las principales novedades venidas de la Corte.

En la policromía barroca del País Vasco hemos distinguido tres fases, extrapolables a cualquier zona del norte peninsular. La policromía *natural* (c.1580-1675) que es producto de las disposiciones emanadas en el concilio de Trento y busca el acercamiento al fiel mediante la representación de formas comprensibles. La policromía de las *lucos y sombras* (c. 1675-1735) mantiene vigentes las demandas contrarreformistas, y se fundamenta en la búsqueda de elementos de distensión creados entre los destellos del oro bruñido y la sombra producida por el color y destinada a los elementos decorativos del retablo. La *rococó* o *chinesca* (c. 1735-1775) tiene como fin imitar las obras realizadas en oro macizo, por ello busca crear destellos luminosos mediante la alternancia de zonas bruñidas y bronceadas. A su vez intenta imitar los trabajos de los metales con decoraciones en resalte sobre el aparejo. Las decoraciones estofadas basadas en imitaciones textiles y las encarnaciones se fueron adaptando, como veremos, a los distintos momentos. Las labores empleadas en cada una de estas fases vienen determinadas por el retablo para el que están destinadas.



CEGAMA (Guipúzcoa). P. de San Martín. Retablo lateral de San Sebastián. (c.1638). *Brutesco*.

Antes de entrar de lleno con la policromía barroca me gustaría tratar de forma muy resumida sus antecedentes. Coincidiendo con la escultura gótica y hasta bien entrado en siglo XVI se desarrolló la policromía *hispano flamenca* o *nórdica*. Parece que llegó a la península a través de los maestros flamencos, y que aquí se convirtió en una especialidad dentro del arte de la pintura⁴. Su rápida adopción se debe, a la gran tradición que la escultura en madera había tenido en España, a su capacidad para dar los efectos de vida necesarios, a su adaptabilidad a diferentes materiales y espacios, y a la facilidad con la que un material pobre se convertía aparentemente, mediante finas láminas de oro y color, en un material noble y lleno de simbolismo. Esta policromía *hispano flamenca* o *nórdica* se basa en un bicromatismo establecido entre el oro y el color, principalmente azul oscuro. La decoración se reduce a motivos geométricos y en algunos casos a lo que se denomina *brocado aplicado*, una técnica con la que se conseguía una lujosa imitación textil. Dos buenos ejemplos de este tipo de policromía tenemos en el retablo mayor de Santa María de la Encina en Arceniega (Alava) y en el de Santa María de Lequeitio pintado por Juan García de Cristal hacia Principios del siglo XVI.

4. PROSKE, B.G.: *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. New York, 1951, págs. 81, 95 y 478. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: *Policromía del Renacimiento...*, Pág. 226.

Durante el Renacimiento se desarrolla lo que Pedro Echeverría denomina pintura del *Romano* o a la *antigua* (c.1525-1575). Con estos términos la documentación designa a la policromía que combina la tradición gótica con elementos ornamentales de origen italiano como el grutesco. Se caracteriza por un dorado bruñido de buena calidad, con una decoración de distintos motivos geométricos, vegetales, arqueológicos y grutescos, combinados con una encarnación mate al óleo. Buenos ejemplos tenemos en San Nicolás de Fontecha (Alava) pintado por el burgalés Diego de Torres, en el retablo mayor de San Pedro de Ariznoa de Vergara (Guipúzcoa), contratado en 1545 por el pintor-dorador de Vitoria Juan de Anda o en el extraordinario altar de Marquina-Xemein (Vizcaya). Hacia 1555-1575 se advierte la fase final de la pintura del romano denominada *Manierismo fantástico*. Se caracteriza por un aumento del repertorio ornamental estofado, basado en animales y aves fantásticas, seres andróginos, cartelas, hermes, telas colgantes o "draperies" entre otros muchos motivos. El ejemplo más destacado lo tenemos en el banco del retablo mayor de Ullivarri Viña (Alava) policromado hacia 1579 por el vitoriano Juan de Oñate. En Guipúzcoa destacan los del santuario de Iciar en Deva y San Esteban en Aya, ejecutados por Diego de Araoz, un prolífico maestro del pincel con buenos trabajos en los altares navarros de Mendavia, Lapoblación y Piedramillera. En Vizcaya no se conserva ningún retablo destacable con este tipo de policromía, aunque sí el artesonado de madera de la iglesia de San Andrés en Ibarranguelua⁵.

Con la llegada del Concilio de Trento y su fundamento doctrinal podemos afirmar que comienza la **policromía barroca**. La necesidad de representar "*cada cosa como es*" inspirándose en el "*buen natural*" será una constante en todo el periodo. Este nuevo espíritu fue recogido y difundido por las Constituciones Sinodales de cada diócesis, encargadas de hacer cumplir todas las disposiciones emanadas en Trento. Con este nuevo panorama da comienzo la primera fase de la policromía barroca que, en base a la documentación, la hemos denominado **pintura del natural** (c.1580-1675). El amplio repertorio fantástico del Renacimiento queda reducido a lo que los contratos llaman "*brutescos*" o "*papeles de todas colores*", que no son más que rameados en los que juegetean pájaros y niños. Esta trilogía se convirtió en el elemento articulador de todo el Barroco, y sufrió una clara evolución. En un primer momento ocupaba buena parte de los vestidos de las tallas y zonas lisas del retablo, poco a poco fue relegada a las cenefas de las ropas o a algún personaje destacado. A su vez el motivo botánico fue aumentando su tamaño y rizamiento hasta convertirse en simples rameados vegetales denominados "*follajes*", "*cogollos*" o "*cardos*".

Cada uno de los diferentes momentos o fases de la policromía vienen, en parte, determinados por los retablos a los que cubre, en este caso se trata de altares romanistas de finales del siglo XVI y clasicistas de principios del siglo XVII, unos retablos con abundancia de frisos y netos donde realizar labores estofadas. Los contratos insisten constantemente que se "*imite el natural*", guardando "*el decoro y la compostura necesaria*", representando al "*apostol como apostol y al sayon como sayon*", lo que evidencia, de forma sencilla, la esencia de esta fase, que no es más que la búsqueda de la realidad siguiendo las recomendaciones trentinas. El dorado bruñido ocupa la totalidad de retablo, las finas láminas de oro deben ser "*de martillo*" y de veintitrés o veinticuatro quilates, sin "*manchas ni fuegos*". Se debe colocar "*bien resanado y bruñido*" lo que quiere decir que no quede ningún defecto ni en las juntas ni en el resto del dorado, y que una vez colocado se les pase las piedras de bruñir para que

5. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *Contribución del País Vasco a las Artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*, Donostia, 1999. CASTAÑER LOPEZ, X.: "San Andrés de Ibarranguelua, una lectura iconográfica, Imágenes religiosas en un contexto fantástico". Kobie (1998), nº 10, págs.5-56.

toda la superficie quede bien lisa y brillante. Este preciado metal era principalmente de los batidores de Logroño, Vitoria, Bilbao o Madrid, en ocasiones excepcionales se solicita oro de Milán o Flandes.

En la decoración estofada desaparece todo el fantástico repertorio renacentista y es sustituido por los típicos "*brutescos*" compuestos por un ensarto vegetal con pájaros y niños o ángeles. Durante las primeras décadas de esta fase es un motivo constante y ocupa además de todos los lisos del retablo, buena parte de los vestidos, poco a poco fueron relegados a las ropas de personajes destacados y a las cenefas de los mantos, en las que compitieron con las "*pedrerías*", "*joyerías*" o "*perlas*". La imitación textil es otra constante del Barroco, durante esta fase las telas más demandadas fueron los *brocados simples* y *de tres altos*, *damascos*, *primaveras*, *telas de tabies*, *gasas*, *aguadas* y *chamelotes* entre otras. Para su confección se inspiraron en patrones importados de las fábricas sederas europeas más pujantes en cada momento, que los talleres textiles locales copiaban sin pudor. Es significativo que en algunos contratos se solicita que se imiten "*patrones de telas de Italia*", algo lógico si tenemos en cuenta que durante el siglo XVII las industrias de Génova y Venecia fueron las más destacadas creadoras de damascos y brocados de Europa.



ZALDUONDO (Alava). P. de San Saturnino. Retablo mayor. Mateo López Echazarreta. (1656). Imitación textil, damasco.

El color es otro aspecto en el que se pone mucho énfasis, buscando en todo momento que "*no se mezclen*" y "*se guarden las reglas del arte*". Los más empleados fueron el azul ceniza, carmín de Indias o Florencia y Verde Montaña, una combinación insustituible repetida hasta la saciedad. Esta "tripleta luminifera", como Pedro Echeverría la denomina, se ve ampliada por otros colores como el azul de Sevilla, almagre o bermellón de Levante, sombra de Venecia, verde vejiga o azercón, entre otros. Todos los maestros debían conocer la correcta preparación y uso de estos colores y pigmentos además de sus combinaciones. Siguiendo las reglas del decoro y la compostura impuestas por Trento, a cada personaje le correspondía unas ropas y colores determinados. La imagen de la Inmaculada, modelo contrarreformista por excelencia, es el mejor ejemplo. Se la debe vestir con ropas de calidad como brocados de tres altos o primaveras de flores y respetar los llamados colores canónicos (túnica blanca o carmín y capa azul). El origen de los pigmentos empleados es muy diverso aunque lo más probable es que fueran comprados en los centros pictóricos más importantes y cercanos, donde su empleo garantizaba la venta. En estas tierras los documentos insisten en que se usen "*los más finos de la corte*", un lugar donde se podían abastecer sin problemas de cualquier material que necesitaran en su trabajo.

Las encarnaciones aportaban el realismo y la expresión necesaria a cada talla. El aparejo empleado era mucho más ligero que el de las zonas vestidas, y era la primera zona que se imprimaba y la última que se retocaba. Podían ser de tres tipos, *mates*, *mixtas* o al *pulimento*, y en algunos casos la diferencia entre una y otra radicaba simplemente en el número

de capas. Durante esta fase se emplearon las encarnaciones al pulimento y las mates, las primeras se demandaban hacia finales del siglo XVI, y a principios del siglo XVII, fueron sustituidas por las mates, más adecuadas a las necesidades del momento ya que se aproximaban más al natural, y además se podían retocar y matizar. El mayor problema residía en que al utilizar un aparejo sencillo (aguacola con dos o tres manos de albayalde) eran menos resistentes al paso del tiempo lo que facilitaba las desconchaduras. Los maestros más destacados consideran que las encarnaciones mates "*son lo más estimado y puesto oy en uso en toda España*" y que deben hacerse "*como vienen de Valladolid*". Otro complemento habitual en la policromía del *natural* es el uso de lo que la documentación denomina "*países*" o "*manchados*", que no son más que paisajes o arquitecturas fingidas con las que se aporta un efecto pictórico al relieve, generalmente se utiliza en las escenas de los bancos o partes bajas del retablo. Su delicadeza depende de la maestría del pintor llegando, en ocasiones, a alcanzar verdadero carácter de miniatura.

La producción queda marcada por la desigualdad, durante el último cuarto del siglo XVI se advierte una absoluta decadencia que será superada en las primeras décadas del siglo XVII. Es probable que la frenética actividad escultórica registrada hacia finales del siglo XVI, no permitiera aventurarse en más gastos de los que suponían la construcción de las grandes máquinas romanistas. El revestimiento policromo de estos retablos tuvo que esperar a que las arcas de las iglesias y conventos se volvieran a llenar. Por lo que, la mayor parte de estas obras, fueron policromadas durante el siglo XVII y XVIII. En Alava se nota con mucha claridad cómo a principios de esta centuria la actividad de los pintores-doradores aumenta vertiginosamente. Los grandes clanes dinásticos del siglo XVI como los Oñate o Ayala desaparecen sin dejar rastro y son sustituidos por importantes maestros llegados de otras tierras como el palentino Diego Pérez y Cisneros o los aragoneses González de Salcedo I y II entre otros. Estos pintores aportan novedades y crean las bases de los nuevos clanes marcando las directrices de la policromía del natural en Alava. En Guipúzcoa las grandes familias de pintores que habían destacado durante la segunda mitad del siglo XVI como los Elejalde, Brevilla y Ochoa de Arín seguirán siendo durante el siglo XVII la principal referencia. En Vizcaya los más conocidos pintores del Romanismo como Juan Ochoa de Madariaga o Juan de Zuazo entre otros son reemplazados a finales del siglo XVI y principios del XVII por Clanes como los Bustrín, Ocharcoaga o Galbarriartu.

Son muchas las obras y los maestros a los que nos podríamos referir pero en aras a una mayor simplicidad nos vamos a limitar a la producción de los pintores más destacados. En Alava las mejores obras de esta fase son indiscutiblemente los retablos mayores de San Miguel en Vitoria (1637), Santa María en Salvatierra (1638) y Ozaeta (1640) policromados por Diego Pérez y Cisneros y su taller, de donde surgirán importantes figuras como Juan de Amigo, Juan González de Salcedo II o Cristóbal Ruiz de Barrón. Son también destacables los retablos mayores de Urarte (1595-1601) policromado por Juan González de Salcedo I, Páganos (1614) ejecutado en compañía del riojano Lázaro Urquiaga, y Leza (1648, hoy en Berganzo) realizado por Juan González de Salcedo II. Siguen las mismas directrices del *natural* los de Zaldueño (1656), Yécora (1660), Munain (1661) y Lapuebla de Labarca (1663) pintados por Mateo López Echazarreta patriarca de una importante familia de pintores-doradores asentada en Yécora.

En Guipúzcoa queda patente desde el siglo XVI la presencia de clanes familiares bien consolidados como los Araoz, Olazarán, Elejalde, Ochoa de Arín o Brevilla. Entre los primeros representantes de la policromía del natural podemos considerar a Antonio Elejalde hijo del conocido pincelador Juan Elejalde. El día quince de septiembre de 1590 contrataban el retablo mayor de Zumaya y posteriormente realizaba el de la ermita de San Miguel de la mis-

ma localidad, años antes habían trabajado en Guipúzcoa (Alzola de Aya), Navarra (Huarte-Araquil) y Alava (Betolaza y Urbina). Durante los siglos XVII y XVIII tuvieron más presencia los Ochoa de Arín y los Brevilla. Los primeros provenían de Ataun pero se instalaron definitivamente en Rentería, Pedro Ochoa de Arín (c.1570-1651), patriarca del clan, aprendió junto al prestigioso pintor de Navarra Diego de Arteaga y permaneció buena parte de su vida en tierras del Viejo Reino trabajando en Barranca-Burrunda y Larrun. Su hijo Miguel Ochoa de Arín estuvo más integrado en tierras guipuzcoanas donde realizó muy distintos trabajos, aunque su obra más importante fue el dorado del retablo mayor de Rentería. Los Brevilla parecen originarios de Francia o Flandes, Juan de Brevilla trabajó durante el siglo XVI pero fueron sus hijos Lorenzo y Nicolás los que más nos interesan. Estuvieron asentados en Motrico y una de las mejores obras realizadas en común fue el retablo mayor de San Vicente de San Sebastián (1603-1608). Por separado Lorenzo contrataba el altar mayor de Amasa (1613) y Nicolás el de Fuenterrabía (1615-17) que había sido realizado por Joanes de Iriarte y del que sólo se conservan algunas imágenes. También realizó pinturas de caballete como el San Cristóbal de Guetaria⁶.

En Vizcaya el panorama es mucho más pobre, buenos retablos como el de Eibar o Portugalete quedaron en blanco o fueron policromados años más tarde. Una excepción son los retablos de Santo Tomás y San Clemente en Ceberio pintados hacia 1596 por Juan Ocho de Madariaga. Los conocidos pintores bilbainos Sebastián de Galbarriartu y Francisco Bustrín, monopolizaron la producción de este momento. Según los datos que la documentación ofrece parece que colaboraron en común en muchas ocasiones. Son pocos los trabajos que conservamos de Sebastián de Galbarriartu, hacia mediados de siglo estofaba la imagen de la Asunción del retablo mayor de Amorebieta, y en 1663 contrataba junto a Bustrín cuatro colaterales de la parroquia de Andra Mari en Galdacano. En Bilbao realizó buena parte de su producción hoy desaparecida, en 1664 contrataba el retablo mayor de Santa María de Begoña, por el que tuvo que pleitear con los Amigo, un prestigioso clan de pintores bilbainos de origen alavés. También trabajó en la parroquia de San Antón y en la catedral de Santiago de la misma ciudad y realizó pinturas de caballete como los retratos de los Señores de Vizcaya conservados en las Casa de Juntas de Guernica (1664) en los que colaboró con los hermanos Domingo y Nicolás de Bustrín. De Francisco Bustrín conservamos el retablo mayor de Belandía (c.1657) y los ya comentados colaterales de Galdacano, en las dos obras se aprecian todas las características de la policromía del *natural*⁷.

La segunda fase de la policromía barroca la hemos llamado de las *lucos y sombras* (c. 1675-1735), viene determinada por el aumento de talla de los retablos churriguerescos en los que apenas quedan campos libres para realizar estofados. La esencia de esta fase reside en crear juegos de luces mediante el contraste entre la luz emitida por el oro y las sombras que aporta el color. La documentación insiste en que "*se guarde sus lucos y sombras*", "*lucos y cambiantes*", "*buena contraposición*" o "*sombreado y realzado*". Los retablos se cubren en su totalidad de láminas de oro bruñido y sólo los elementos decorativos y talla se estofan con color generalmente rojo, azul y verde.

Se sigue demandando oro de "*calidad*", "*valor y quilates*", "*batido y limpio*", generalmente de Vitoria, Logroño o Pamplona aunque también es normal que se pida oro de la Corte. La obra se sigue dorando por completo y en ocasiones se especifica que se haga de "arri-

6. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a.A.: Renacimiento en Guipúzcoa, Tomo II, págs. 340-342. San Sebastián, 1988 y datos ofrecidos por Pedro Echeverría en una charla sobre Policromía barroca en Gipuzkoa.

7. ZORROZUA, J.: *El retablo...*

ba a abajo", algo que tiene sentido, ya que si se comienza a dorar las partes bajas del retablo cualquier descuido, como la caída de objetos o líquidos sobre las zonas doradas sería nefasto. Es muy importante que el oro "no tenga mezcla" y sea de la máxima calidad, aunque la verdad es que poco a poco fue perdiendo pureza, e incluso en algunas zonas poco visibles se utilizaba oro falso u otros metales. La plata fue un buen sustituto, y aunque en muchos contratos se hace hincapié en que nos se utilice "*porque en breves días se oscurece*", fue adquiriendo cada vez mayor importancia. Se empleaba en lugares secundarios como en algunos elementos decorativos (hojas, ramos o colgantes) y en los que requerían su color (armaduras o glorias) y lo más habitual fue utilizarla corlada. La imitación de jaspes es una de las novedades de esta fase, además de servir como elemento de distensión frente al abrumador dorado, permitía ahorrar oro abaratando el producto. Su uso se hizo habitual hacia finales del siglo XVII y sobre todo durante el XVIII. En un primer momento ocupó pedestales o algún respaldo o campo del retablo, tendremos que esperar a la fase chinesca para ver como poco a poco va apoderándose de zonas que años atrás habían estado destinadas al oro.

Las imitaciones textiles y los motivos vegetales son básicos en la decoración estofada de este momento. Los *brocados*, *damascos* y *primaveras de flores* son los principales protagonistas aunque también se emplean las *telas de lama*, *gasas*, *tabies*, *raso*, *persiana* o *chamelotes*. Los *brutescos* siguen utilizándose, pero el elemento vivo va paulatinamente desapareciendo y el rameado es cada vez más grueso y rizado hasta convertirse en lo que la documentación llama "*follaje*", "*cogollo*" o "*cardo*" entre otras denominaciones. Es habitual que sobre algunos de los personajes más importantes se coloquen escenas en miniatura relativas a la vida o muerte que tuvieron. Las labores esgrafiadas son las que menos alteraciones sufren, los escamados, rajados o picados entre otras siguen sacando el oro del fondo creando bellos efectos cromáticos entre las zonas estofadas y doradas.

También se advierte una evidente ampliación cromática, en los contratos se solicitan más variedad de colores y pigmentos. No obstante se siguen utilizando los llamados colores canónicos, ya que los personajes se deben diferenciar por sus ropas y colores, no se puede pintar de la misma manera a dos personajes de distinto rango. Por ejemplo, un sayón no debe vestir con ropas de calidad y se debe pintar con colores y encarnaciones oscuras, en cambio, la Inmaculada porta vestidos de seda con túnica blanca o carmin y capa azul. Las encarnaciones son otro de los puntos donde se hace hincapié, se emplean mayoritariamente mixtas o dobles (primeras capas a pulimento y luego a mate) insistiendo que se hagan "*imitando al natural*". Esta obsesión por exacerbar la realidad dio como resultado el uso indiscriminado de postizos. Se emplearon en infinidad de esculturas aún a sabiendas de que las jerarquías eclesiásticas prohibían todos estos artificios. Equivocadamente pensamos que estos procedimientos son más propios de otras tierras donde la devoción y religiosidad popular se manifiesta con mayor fulgor, pero nos quedaríamos sorprendidos si nos fijáramos en la cantidad de imágenes que sobre todo en Guipúzcoa y Vizcaya emplean pelo natural, ojos de cristal, dientes de pasta o naturales, lágrimas o pestañas, además de otros complementos como ropas, telas encoladas, encajes, coronas o cuerdas entre otros elementos.

En esta fase se detecta un aumento de producción y la consolidación de los de los principales clanes de pintores. En Alava Diego de Ibarrola y su hermano Pedro fueron una de las primeras familias en incorporar las novedades. Instalaron su taller en Vitoria y trabajaron, entre otras obras, en los retablos mayores de Quintanilla de la Ribera (1604) y el desaparecido de Arrieta (1699). En este mismo círculo se formaron maestros como Bartolomé Arregui, Manuel Andrada, Bartolomé Andraca o Pedro Arroquia de los que lamentablemente no conservamos obras de importancia salvo el retablo mayor de Manurga (1698) policromado y pinta-

do por Manuel Andrada y Bartolomé Arregui. Aparte de Vitoria destacan los focos de Yécora y Laguardia, en el primero desarrolló su actividad el clan de los López Echazarreta, Miguel y su hijo Sebastián. De Miguel López Echazarreta conservamos los retablos mayores de Bernedo (c.1702), Villabuena (1705), Maestu (c.1713) y San Juan en Laguardia (1715) donde se le documenta junto a su hijo. Sebastián López Echazarreta realizó entre otros los de Virgala Mayor (1723), Onraita (1731) y Viñaspre (1734). En Laguardia estuvo asentado Lucas López de Quintana, un maestro del que sólo conservamos retablos colaterales en Cripán y Leza⁸.

En Guipúzcoa persisten los clanes de pintores de los que ya hemos hablado, pero tendremos que esperar hasta principios del siglo XVIII para contemplar el verdadero despegue de esta profesión. Entre los pintores-doradores más destacados de esta fase tenemos a Miguel Ochoa de Brevilla, vivió en Ondarroa y trabajó entre Guipúzcoa y Vizcaya, sus obras más destacadas fueron el retablo mayor y laterales de Deba (c.1680) y el mayor de Mendexa (1660) (Vizcaya). Juan Ochoa de Brevilla fue alcalde de Ondarroa y conservamos su mejor obra en Legazpia (1716). También fueron importantes el vecedor de la cofradía de San Lucas en San Sebastián José de Lizaburu, Miguel de Ezcurra, Juan de Arraiz, Domingo de Mendia y Antonio Alquizaleta. Empieza a detectarse hacia mediados de esta fase la presencia de pintores cántabros, navarros y curiosamente flamencos. Originario de Navarra era Juan de Munarriz, aunque la mayor parte de su vida la pasó en Vitoria, en ocasiones trabajó en San Sebastián y Logroño. El también navarro Francisco de Aguirre policromaba el retablo mayor del convento de Santa Ana en Lazcano. Es reseñable la presencia de pintores flamencos asentados en San Sebastián, algo que no debe sorprender dadas las buenas relaciones comerciales existentes entre estos lugares. Uno de los representantes más destacados fue Pedro de Obrel, doró y pintó la mayor parte de los lienzos del retablo mayor de San Juan en Salvatierra (1750) y realizó pintura de caballete en Oñate y Pamplona. También se documenta a Anastasio Ondermar y a los Cleer (Antonio y José).

En Vizcaya tenemos que distinguir los talleres o centros locales de las inyecciones foráneas, no obstante el verdadero despegue de la policromía se comienza a notar ya entrado el siglo XVIII con una verdadera invasión de maestros cántabros y de otras localidades. Durante esta fase se aprecian con claridad tres centros de actividad, Bilbao, Orduña y Balmaseda. En Bilbao se sitúan los clanes familiares más importantes, los Bustrín y los Amigo serán los principales representantes, que además de buenos pintores de lienzo, fueron reconocidos doradores. Martín de Amigo pintó numerosos cuadros y los desaparecidos retablos de la igle-



SANTA CRUZ DE CAMPEZO (Alava). P. de Nuestra Señora de la Asunción. Retablo mayor. Francisco de Gauna (1724). Rameado o *folleaje*.

8. Para los datos alaveses nos hemos basado en todos los casos en: BARTOLOME GARCIA, F.R.: *La policromía Barroca en Alava*. (Tesis inédita). PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental...*, Tomos. I-VI.



LENDOÑO DE ARRIBA (Vizcaya). P. de San Pedro. Retablo mayor. Juan Antonio de Jáuregui (1711). Imagen de San Diego. *Aguada y brutesco*.

sia conventual de Abando en Bilbao (1688)⁹. En Orduña se instaló Francisco de Zacona, un pintor de Zamudio que había aprendido el oficio junto al prestigioso Sebastián de Galbarriartu. Realizó obras en Orduña, Tertanga, Sojo, Orozco y Respaldiza entre otras localidades, y aunque no conservamos completa ninguna de ellas, reactivó la actividad de la zona que hasta ese momento se encontraba bastante aletargada. Siguiendo su estela aparece Juan Antonio de Jáuregui, un importante pintor dorador del que conservamos buenas obras de pincel y dorado. Sus trabajos más destacadas fueron el retablo mayor y colaterales de Zuaza que realizó junto a Tomás González de la Cámara, y el altar mayor de Lendoño de Arriba (1711), una espectacular obra perfectamente inscrita en esta fase policroma, y en la que demuestra toda su habilidad como pintor¹⁰.

En Valmaseda estuvo asentado Emeterio del Castillo, un buen maestro del que sabemos que trabajó en un colateral de la parroquia de San Antón en Bilbao y en el también desaparecido retablo mayor y colaterales de la iglesia conventual de Santa Clara de Abando (1697) junto al pintor bilbaíno Ventura de Sugazu¹¹. También policromó un retablo de don Pedro de Orelitia (1695) en el convento de Santo Domingo en Vitoria¹². Otros pintores del momento fueron Juan González de Matauco, que realizó el colateral de las Animas de Elorrio (1732) y el retablo mayor de Abadiño (1733) y el pintor de Lequeitio Nicolás de Oxinaga. También se documenta la presencia de pintores Guipuzcoanos como Juan y Miguel Ochoa de Brevilla o Francisco de Arana. De Calahorra procede, Fermin de la Reja, de Burgos, Toribio García y Lucas de la Concha y de Vitoria, Pedro de Arroquia entre otros¹³.

La última fase de la policromía barroca es la *rococó o chinesca*, abarca desde 1735 hasta 1775 aproximadamente, y está destinada a retablos rococós de plantas mixtilíneas, en las que el componente decorativo disminuye respecto a los altares churriguerescos, lo que permite abrir decoraciones en resalte sobre algunas zonas de la mazonería. La esencia de esta fase reside en que los retablos deben imitar a las obras de *chapa* o metal, para ello se bus-

9. BARRIO LOZA, J.A.: "Notas sobre un pintor barroco mal conocido: Martín Amigo", *Urtekarria-Anuario* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), Bilbao, págs. 35-40 ZORROZUA, J.: *El retablo...*, págs. 256-359, 286.

10. BARTOLOME GARCIA, F.R. "Pintura y policromía de los siglos XVII y XVIII en Orduña. El maestro pintor Juan Antonio de Jáuregui", *Eusko Ikaskuntza*, 1997, págs.143-166.

11. ZORROZUA, J.: *El retablo...*, págs. 259, 276, 277.

12. A.H.P. Alava. Prt. Not. Andrés Francisco de Esquivel, 1695, sig. 2982, fols. 184-187. Convento de Santo Domingo, retablo y reja de la capilla del noviciado.

13. PAYO HERNANZ, R.J.: "La policromía en Burgos en el tránsito del siglo XVII el XVIII: el maestro dorador y estofador Lucas de La Concha", *B.I.F.G.*, 212, 1996/1. págs. 65-98.

ca crear reverberaciones o reflejos metálicos mediante la alternancia del dorado bruñido y bronceado. La documentación insiste en que "se debe buscar en todas las piezas la *contraposición de dicho bronceado y bruñido, en lo que consiste toda la hermosura de la obra y que se imite con propiedad las obras de oro mazonado*". Complemento imprescindible para que el retablo parezca una obra de metal son los cincelados o decoraciones en resaltes realizados sobre el aparejo. Los contratos los denominan de diferentes formas dependiendo de que tipo de motivo se deba emplear. Las "*decoraciones chinescas*" vienen a definir a todo tipo de rocallas, los "*paises*" o "*arquitecturas*" no son más que pequeños paisajes o edificios en resalte. Los "*cartones enlazados*", "*aguas*", "*grietas*" o "*telas de gusto*" son motivos geométricos entrelazados que se emplean en fondos de cajas o amplios espacios libres del retablo. Por último como "*motivos de buen gusto*" o "*medio relieve*" se incluye de forma general a cualquiera de los anteriores.

Estas innovaciones, con las que se pretendía dar un carácter metálico a la obra, supusieron algunas transformaciones técnicas que vamos a intentar explicar de forma breve. Hasta ahora después de aplicar las manos de yeso se embolaba con bol de Llanes y se colocaba el oro para ser bruñido. La imitación de reflejos metálicos hizo que algunas partes doradas se bruñeran y otras se broncearan, por este motivo después de las manos de yeso se emplearon dos tipos de bol, con los que se conseguía diferenciar las zonas bruñidas de las bronceadas. Para las primeras se seguía utilizando el *bol de Llanes* y para las bronceadas, *bol de Tortosa*, de color amarillento y de menos calidad que el de Llanes. Con este procedimiento además de diferenciar las zonas bruñidas de las bronceadas, ya que los boles tenían diferente color, se conseguía ahorrar materiales. La técnica del bronceado es otra de las innovaciones, hasta ahora el oro se bruñía con piedras de ágata de diferentes formas, a partir de este momento se combinan las zonas bruñidas con las bronceadas. Para estas últimas se empleaba una goma arábiga con un pigmento rojizo que daba una tonalidad mate al dorado lo que creaba un contraste con lo bruñido. También los motivos cincelados en relieve aportaron novedades técnicas, estas decoraciones en resalte se hacían sobre las capas de yeso del aparejo para posteriormente ser emboladas y doradas según el gusto del pintor.

El oro sigue siendo un elemento fundamental que cubre todo el retablo aunque, por influencia de la nueva estética neoclásica, poco a poco será sustituido por el color. Ya no se pone tanto interés en la calidad y los quilates de este noble metal, pero sí que se advierte un férreo control del gasto por parte de las jerarquías eclesiásticas. La plata, hasta ahora proscrita, va adquiriendo cada vez más importancia, se emplea para los objetos que imitan su color como armas, armaduras o rayos de glorias, pero alcanzará su verdadero apogeo mediante las corladuras, con las que se consigue a través del color imitar el oro, piedras preciosas e incluso telas brillantes¹⁴. Las imitaciones textiles destinadas a las ropas de las tallas se reducen a lo que la documentación define como "*tisus*" o "*telas con flores*". Estos motivos florales ya no son pequeñas florecitas diseminadas como en las *primaveras de flores*, sino grandes y carnosos florones de colores intensos, también se emplea algún *brutesco* o elementos profanos venidos de la Corte. El origen de estas imitaciones textiles debemos buscarlo en las industrias sederas de Lyon, ya que fueron el punto de referencia para toda Europa. En España el sector textil estaba en franca decadencia y a pesar de los intentos para

14. DE LA FUENTE RODRIGUEZ, L.A.: "Las corladuras: Historia, técnica y restauración", Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes culturales, págs. 637-648, Castellón, 1996. DE LA FUENTE RODRIGUEZ, L.A.: Corlas o corladuras, en GONZALEZ-ALONSO, E.: *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, 1997.

reactivarlo no pudo evitar la invasión de los modelos franceses. Sólo algunos talleres, especialmente valencianos, alcanzaron gracias a la protección real cierto prestigio, por lo que no es extraño que en algún condicionado de policromía como el de Antezana (Alava, 1779) se especifique que se haga "*a la moda chinesca y no valenciana*".

Como complemento de las imitaciones textiles se emplearon cenefas totalmente doradas y en resalte que los documentos denominan "*orillas*" o "*galones de oro hechas como vienen de Madrid*". En un primer momento son las rocallas cinceladas con sus "*pestañas*" y "*peinetas*" las que decoran estas, cenefas pero según va pasando el tiempo, se convertirán en simples galones de oro sin resalte alguno. En los esgrafiados no se aprecia ningún cambio sustancial respecto a las fases anteriores, se siguen utilizando las habituales labores para sacar a la luz el oro del fondo. Si que, a simple vista, se advierte una mayor profusión de los motivos esgrafiados, incluso se componen escenas de *países* o *arquitecturas* para algunos fondos del retablo. Hacia mediados de siglo la influencia neoclásica se empieza a notar, desaparecen las labores estofadas y en las ropas de las tallas se realizan los denominados "*paños naturales*", conseguidos mediante tonos planos sin ningún tipo de decoración, salvo a lo sumo, un galón dorado sin resalte. La paleta de colores empleada se amplía con gamas más vistosas, los jaspes dejan de ocupar lugares secundarios para ir adquiriendo cada vez más importancia, hasta que finalmente sean estas imitaciones pétreas las que se apoderen de todo el retablo, relegando el oro, a los elementos decorativos. Los más empleados por estas tierras fueron los azules como el "*lapislazuli*" con *vetas* o *venas* doradas y blancas, los verdes como la "*piedra de Mañaria*" o "*Azaceta*", los rosados "*de Segovia*" o los "*blancos de Granada*" que imitan porcelana, nácar o mármol. Su uso impuso el empleo de barnices que les dieran brillo y protección, los más empleados fueron el de "*charol*", "*espíritu de vino*" o "*grasilla*". Finalmente las encarnaciones de las tallas se hicieron mayoritariamente a pulimento, de mejor acabado que las mates pero no tan cercanas a la imitación del *natural*.

Una vez descritas las características generales de esta fase, debemos tener en cuenta que apenas duró cuarenta años y se tuvo que adaptar paulatinamente a la nueva influencia neoclásica. En un intento de simplificar este panorama hemos establecido tres tipos de retablos, los *plenamente rococós* o *chinescos*, los *híbridos* y por último los de *tendencia neoclásica*. Los primeros siguen apegados a la tradición barroca, son generalmente retablos rococós totalmente dorados, con sus espacios bronceados y bruñidos, y con los habituales motivos cincelados sobre el aparejo, en un intento de emular a las obras de metal. El motivo decorativo por excelencia es la rocalla con sus diferentes formas y complementos. Las imágenes y relieves se estofan con telas de flores o tisús a base de florones carnosos de vivos colores. En las cenefas de los vestidos ya no se emplean *brutescos* ni *rameados*, sino unos amplios galones dorados con decoración en resalte basada en rocallas con sus *pestañas* y *peinetas*. Las encarnaciones empleadas se realizan a pulimento lo que aporta un brillo menos realista que las realizadas con otros procedimientos. Buenos ejemplos de esta policromía tenemos en el retablo mayor de Baños de Ebro (Alava), José Bejés (1761), Elorrio (Vizcaya), Antonio Jiménez Echevarría (1765) o Segura (Guipúzcoa), Manuel Alquizalete (1747).

Los retablos *híbridos* mantienen la mazonería del retablo totalmente dorada con sus zonas bruñidas y bronceadas y con sus decoraciones cinceladas. En las imágenes se aprecian las novedades, desaparecen los estofados y se sustituyen por *paños naturales* que no son más que tonos planos sin labores de ningún tipo. Ejemplos destacados conservamos en el retablo mayor de Salinillas de Buradón (Alava) de Santiago Zuazo (1789) o en el de Idiazabal (Guipúzcoa) dorado por José de Quintana. En los de *tendencia neoclásica* Los jaspes o imitaciones pétreas relegan al oro a un segundo plano, y de ser el principal protagonista pasa

a ocupar los elementos decorativos del retablo (marcos, molduras, capiteles etc.). Sobre estos altares donde el color es el principal protagonista, son las imágenes las que mantienen su conexión con la policromía chinesca. En las ropas de las tallas se siguen empleando labores estofadas basadas en imitaciones textiles de moda, con galones dorados en los que, por lo general, las labores en resalte han desaparecido. Buenos ejemplos son los retablos mayores de Echávarri-Viña (Alava) pintado por Juan Antonio Rico (1766), Aulesti (Vizcaya) en el que intervinieron en distintos momentos Luis Foncueva, Manuel Antonio Munar, Francisco Ruiz y José Bejés, o los colaterales de Alquiza (Guipúzcoa) cuyos bultos policromó el prestigioso Manuel de Alquizaleta (1766).

En esta última fase de la policromía barroca es destacable, además de su ingente producción, la masiva llegada de maestros foráneos, especialmente cántabros. En Alava el taller de Vitoria sigue siendo punto de referencia para el resto del territorio, clanes familiares como los Jiménez, Aguirre, Rico o Rada centralizan buena parte de la producción. Las obras más tempranas las realiza Antonio Jiménez en Betoño (1733), Elorriaga (1739) y Añúa (1774), de mayor madurez son los trabajos de José Aguirre en Gáceta (1741), San Vicente de Vitoria (1742), Zuazo de San Millán (1745), Ilárza (1747) o Galarreta, hoy en Desamparados de Vitoria (1753). Juan Angel Rico y su clan familiar, policromaron infinidad de retablos, algunos los contrató en solitario, como los de Zurbano (1750), Berrosteguieta (1753), Echávarri Viña o Durana (1767) y otros con su hermano Manuel Rico como en Mendijur (1767), Aránguiz (1772) o Gámiz (1778), donde también colaboró Carlos Rico y Pablo Jiménez. Aunque es indudable que en todos ellos colaboraron en familia lo que les convirtió en uno de los clanes alaveses más competitivos. Pablo Jiménez, está a caballo entre la policromía *chinesca* y *neoclásica* trabajó en Narvaja (1775), Gámiz (1778), Gauna (1781), Maturana (1797) y Arráyabe (1794).

El resto de los focos que hasta el momento competían con el taller de Vitoria desaparecen. Sólo Salvatierra resentida por la cercanía de los activos clanes vitorianos, consiguió destacar tímidamente con la figura de Martín Eloy Ruete. Sus obras en los retablos mayores de Alda (1760), Arlucea (1761), Chinchetru (1768) o Vicuña (1782) nos permiten considerarle un buen representante de la fase *chinesca*. A la producción de la zona hay que sumar las importantes aportaciones foráneas venidas de maestros navarros, cántabros y riojanos. La cercanía del Viejo Reino favoreció el tránsito de pintores-doradores, Francisco de Acedo vio en Alava un mercado por explotar, se asentó en Sabando y aprovechó la demanda de los valles de la Llanada Oriental, una zona donde la intromisión del taller de Vitoria quedaba alejada. En el tiempo que permaneció en Alava realizó dieciséis retablos mayores documentados, y un buen número de colaterales, entre sus obras más destacadas tenemos los mayores de Alecha (1763), Antoñana (1767), Musitu (1770), Apellániz (1776) o Corres (1777). El presti-



OYARZUN (Guipúzcoa). P. de San Esteban. Retablo mayor. Manuel de Alquizaleta (1724). Imitación textil: tisú de grandes flores. En la mazonería del retablo: detalles cincelados sobre el aparejo.



CEGAMA (Guipúzcoa). P. de San Martín. Retablo lateral del Rosario. Martín Eloy Ruede. Sagrario. Cristo camino al Calvario. Miniatura cincelada sobre el aparejo.

gioso Santiago Martínez de Zuazo trabajó en Moreda (c.1758) y Salinillas de Buradón (1789), dos obras en la que su calidad queda patente. La invasión cántabra también se advierte en tierras alavesas, aunque no es tan clara como en Vizcaya o Guipúzcoa. Los más distinguidos fueron Fernando Antonio Fontagudo, Luis Gómez Sierra, José de Solano y los hermanos Ruiz de Munar. Menos presión tuvo la actividad de los prestigiosos maestros riojanos Juan Abaroa Echevarría, José Bejés o Agustín Angulo.

En Guipúzcoa la presencia de maestros foráneos es importante aunque no tan evidente como en Vizcaya, sólo un reducido grupo de pintores-doradores locales estuvieron a la altura de competir con los venidos de otras tierras. Manuel de Alquizalete fue uno de ellos, vivió en San Sebastián y trabajó a lo largo de la provincia entre 1724 y 1770 con una producción continua y de gran calidad. Sus obras más representativas son los retablos mayores de Oyarzun (1724) y Segura (1747), aunque también trabajó en los colaterales de Santa María en San Sebastián, en las tallas de Alkiza, y en otras obras de Tolosa¹⁵. Antonio Jiménez y Echevarría vecino de Mondragón e hijo del conocido pintor vitoriano Antonio Jiménez,

trabajó en algunas obras de Azpeitia y Aránzazu, aunque el grueso de su producción se localiza en Vizcaya. José de Quintana vivió toda su vida en Tolosa y se le conocen obras en Astigarreta (1746), Idiazábal (1767), Cegama (1773), Ataun (1774) y Alkiza (1776)¹⁶. A José Agustín Conde se le sitúa en Azpeitia, aunque parece que procedía de Bilbao, dominó la pintura de caballete como se puede apreciar en el lienzo de San Miguel de Olaverria (1755) o en Zaldibia (1762), y fue un gran maestro del dorado y estofado como queda patente en los espléndidos retablos mayores de Ordicia (1722) y Hernani (1744). También trabajó en los colaterales de Zaldivia con Luis Foncueva, en dos imágenes de Beasain y en algunos objetos de Olaberria¹⁷.

Las aportaciones foráneas vienen principalmente de la mano de maestros cántabros. Los Foncueva explotaron el amplio mercado vizcaíno pero también realizaron algunas incursiones en Guipúzcoa, sabemos que trabajaron en los colaterales de Zaldivia con Agustín Conde (1762) y en el retablo mayor de Olaverria (1819). También se detecta la presencia de los hermanos Fernández de la Vega y del conocido José Bravo, veedor del arzobispado de

15. CENDOYA, I.: *El retablo...*, págs. 317-318. ASTIAZARAIN, M^o. I.: *Gipuzkoako...*, II, págs. 71, 84, 186, 187.

16. CENDOYA, I.: *El retablo...*, págs. 312, 329, 330, 343, 367, 397. ASTIAZARAIN, M^o. I.: *Gipuzkoako...*, I, págs. 176, 188. ASTIAZARAIN, M^o. I.: *Gipuzkoako...*, II, págs. 71, 175, 158, 159, 160.

17. CENDOYA, I.: *El retablo...*, págs. 64, 207, 238, 280, 301, 368. ASTIAZARAIN, M^o. I.: *Gipuzkoako...*, II, pág. 175

Burgos y del obispado de Calahorra La Calzada, que intentó, sin suerte, arrebatar el dorado del retablo mayor de Segura a Manuel Alquizalet¹⁸.

En Vizcaya la masiva llegada de maestros cántabros y guipuzcoanos paralizaron la actividad de los pintores autóctonos. Los principales clanes familiares que hasta el momento habían estado instalados en el taller de Bilbao, como los Bustrín o los Amigo, no pudieron resistir la feroz competencia de los maestros foráneos. Sólo el bilbaíno Ildelfonso Bustrín pudo hacer frente a esta invasión, su aprendizaje en Madrid y su calidad como pintor le otorgó un gran prestigio. Fue censor de obra artística del tribunal de Logroño y solucionó muchos problemas y rencillas entre pintores-doradores de su tierra. La mayor parte de su trabajo conservado son pinturas de lienzo como las de Sodupe, Yurre, Bolibar, San Nicolás de Bilbao, Gúeñes y Marquina¹⁹. Tampoco Orduña, puerta de entrada de los pintores cántabros en territorio alavés, pudo asimilar esta invasión. Juan Bautista de Jocano y Juan Ventura de Pereda tuvieron que ayudarse de otros aportes económicos para poder sobrevivir en una zona en la que la presencia de pintores foráneos era cada vez mayor. Luis Foncueva, vecino de Bilbao y Elorrio, fue uno de los maestros cántabros más activos, se le documenta desde 1736 hasta 1775 aproximadamente, junto a su hijo Luis Foncueva. Trabajó en Amorebieta-Etxano (1636), Gordexola (1742), Bermeo (1745), Durango (1755), Zeberio (1758), Berriz (1763) y Guernica (1775) entre otras localidades. Manuel Fernández de la Vega en los retablos laterales de Marquina (1760) y Mendata (1781), y junto a su hermano Roque, en Aratzu (1783), Etxebarria (1784) y en el retablo mayor de Bedía (1789)²⁰. A Francisco Ruiz, procedente de Bareyo, se le documenta en Guernica (1783), Mújica (c.1789), Ibarranguelu (1792) y Alesti. Gregorio de Cajigas, de Noja, policromó los retablos mayores de Ibarranguelu (1792) con Francisco Ruiz, Etxebarria (1792), Mundaca (1792) y Ereño (1797)²¹.

Menos importancia tuvieron los también cántabros Fernando Antonio Fontagudo, los hermanos Ruiz de Munar (Manuel Francisco y Joaquín), Juan Francisco de Arnuero, Francisco de la Riva, Pedro de la Pedrosa, Juan Antonio Ruigomez, Francisco de la Bodega y Lastra, Antonio Carrasa o Joaquín de Cilla entre otros²². Como a primera vista se puede comprobar la presencia cántabra es masiva, lo que afectó muy directamente a los maestros locales vizcaínos. A esta aportación debemos sumar la actividad de algunos pintores guipuzcoanos como Juan Manuel Salgado, Antonio Jiménez y Echevarría y José de Quintana. Juan Manuel Salgado es un maestro afincado en San Sebastián del que apenas conocemos obra guipuzcoana, pero sabemos que en Vizcaya trabajó en varios retablos colaterales de Etxebarria (1772) y Marquina (1773)²³. Antonio Jiménez y Echevarría vecino de Mondragón y descen-

18. CENDOYA, I.: *El retablo...*, págs. Foncueva: 238, 336. Bravo: 57 ASTIAZARAIN, M^a. I.: *Gipuzkoako...*, II, pág. 176, 187.

19. BARRIO LOZA, J.A.: "Algunos aspectos del arte", en Bizkaia, 1789-1814, pág. 195.

20. ZORROZUA, J.: *El retablo...*, págs. 225, 269, 272, 304, 306, 324, 324, 333, 349, 355, 359, 375, 376, 377, 382, 385, 399. BARRIO LOZA, J.A.; GONZÁLEZ CEBELLIN, J.M.; SANTANA EZKERRA, A.: *Amorebieta-etxanoko monumentu ondarea*, Bilbo, 1989.

21. ZORROZUA, J.: *El retablo...*, págs. Ruiz: 351, 352, 353, 359, 371, 397, 398. Cajigas: 283, 335, 336, 395, 398.

22. BARRIO LOZA, J.A.; BASURTO FERRO, N.: *Patrimonio monumental de Gordexola*, Bilbao, 1994. (Fontagudo y Munar) BARRIO LOZA, J.A.; GONZÁLEZ CEBELLIN, J.M.; SANTANA EZKERRA, A.: *Amorebieta-etxanoko monumentu ondarea*, Bilbo, 1989. (Fontagudo y Munar). ZORROZUA, J.: *El retablo...*, Se pueden encontrar los trabajos de estos pintores cántabros.

23. ZORROZUA, J.: *El retablo...*, págs. 415, 291, 366.

diente de una conocida familia de pintores vitorianos, tasaba los trabajos de Luis Foncueva en Berriz (1764), y policromaba los retablos mayores y colaterales de Elorrio (1765) y Zamudio (1773)²⁴. José de Quintana pasó toda su vida en Tolosa un lugar desde el que se abrió sin problemas a los mercados de Vizcaya donde realizó el retablo mayor de la iglesia conventual de los Padres Carmelitas de Marquina (1773)²⁵. Por último también se documenta al pintor madrileño José López Perella en las imágenes del retablo mayor y laterales de la iglesia de San Nicolás de Bilbao (c.1754) que casualmente habían sido talladas por Juan Pascual de Mena Profesor de escultura en la Real Academia de Madrid²⁶.

No podemos terminar este somero repaso a la evolución de la policromía barroca del País Vasco sin referirnos a los referentes que los maestros de estas tierras tomaron. Parece evidente por lo que hemos comprobado a través de la documentación que los maestros locales aceptaron con mayor o menor rapidez las novedades llegadas de los centros artísticos más importantes. Durante la policromía del *natural* los contratos delatan el origen vallisoletano de muchos de sus complementos, incluso algunos condicionados traídos de Valladolid se toman como ejemplo a la hora de policromar retablos. En la fase de las *luces y sombras* y sobre todo en la *chinesca* los modelos cortesanos se convierten en el referente de cualquier maestro que se precie. "*Como vienen de Madrid*" o "*como se hace en Madrid*" son algunas de las afirmaciones que ponen de manifiesto el origen de lo que aquí se realiza, y confirman una vez más, que en el ámbito local se sigue la estela dejada por las grandes obras y artistas de la Corte.

24. BARTOLOME GARCIA, F.R.: **La policromía barroca...**, (Tesis inédita). El vitoriano Antonio Jiménez estuvo casa- do con Micaela de Echevarría lo que nos desvela la procedencia de Antonio Jiménez y Echevarría. ZORROZUA, J.: **El retablo...**, págs. 270, 385, 387, 391, 392.

25. En Vizcaya: ZORROZUA, J.: **El retablo...**, pág. 289. En Guipúzcoa: CENDOYA, I.: **El retablo...**, págs. 312, 329, 330, 343, 367, 397. ASTIAZARAIN, M^a. I.: **Gipuzkoako...**, I, págs. 176, 188. ASTIAZARAIN, M^a. I.: **Gipuzkoako...**, II, págs. 71, 175, 158, 159, 160.

26. Los trabajos de Juan Pascual de Mena han sido estudiados por muchos autores Cean Bermúdez, J.E. Delmas, A. Guiard, Barrio Loza, y sobre todo: IÑIGUEZ DE ONZOÑO RAMIREZ-ESCUADERO, A.: Juan Pascual de Mena en San Nicolás de Bilbao, 1975 (inédito). NICOLAU CASTRO, J.: "Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Antón de Bilbao", E.V., N^o 6, 1972, págs. 177-192. IBID.: "El escultor Pascual de Mena" Goya, 24, 1990, págs. 195-199. ZORROZUA, J.: **El retablo...**, págs. 356-348.