



Figura de San Andrés.
Foto: Garay.

San Andrés de Eibar

EGO IBARRA BATZORDEA - COMISIÓN EGO IBARRA, 34
EIBAR, 2008

SAN ANDRÉS DE EIBAR

© de la presente edición, Ayuntamiento de Eibar / Edizio honena,
Eibarko Udala.

© de los textos / testuena, Satur Peña.

Egilea / Autora:
Satur Peña Puente

Edizio paratzailea / Editora:
Ego Ibarra idazkaria, secretaria Comisión Ego Ibarra

Argazkiak/Fotografías:
Foto Garay / Jesus Garay (Fdez.)
Ana Isabel Ugalde
Antonio Aguirresarobe
Satur Peña Puente
Fondo fotográfico de la Parroquia de San Andrés
J. Fernández
Javier Zabaleta
Allika Argazkiak
Sonia Uribe
Imagen MAS
Natxo Garay
Eibarko Udal Artxiboa / Archivo Municipal de Eibar

Diseinua eta Maketazioa / Diseño y maquetación:
Sonia Uribe

Foto de la portada / Azaleko argazkia:
Foto: Garay.

Todos los derechos reservados. Está publicación y los documentos gráficos contenidas en la misma, no pueden ser reproducidos, ni en todo ni en parte, ni registrados en, o transmitidos por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sin el permiso previo escrito del Ayuntamiento de Eibar, de los autores de las fotografías y de la autora.

Eskubide guztiak gordeta daude. Liburu hau eta bertako argazki bat bera ere ezin da inon berragertu, ez zatika ez osorik. Liburu hau ezin da inon erregistratu eta bertan agertzen diren argazkiak zein idatziak ezin dira informazioa batzeko sistema batean jaso; inongo modutan eta inongo formatan. Hori egin nahi duenak, derrigorrezkoa du Eibarko udalaren baimen idatzia, argazkilariena eta egilearena eskuetan izatea.

ISBN: 978-84-89696-47-1
DL/LG:

San Andrés de Eibar

Eibarko Udala - Ayuntamiento de Eibar
Ego Ibarra Batzordea - Comisión Ego Ibarra
Eibar, 2008



Claves de la bóveda.
Foto: Garay.

Uno de los enclaves históricos más importantes para Eibar es nuestra Parroquia de San Andrés. No en vano, y con anterioridad a que el Rey Alfonso XI de Castilla otorgara la carta puebla por la cual se obtenía el fuero de constitución de la villa con el nombre de Villanueva de San Andrés de Heybar, ya existía una realidad social en torno a la Iglesia de San Andrés.

Este libro recoge el formidable trabajo de investigación que la eibarresa Satur Peña ha venido realizando durante estos últimos años. Un recorrido histórico en donde los diferentes elementos arquitectónicos y ornamentales son analizados con detalle; una labor en donde la iconografía ha sido descrita con exactitud.

El retablo mayor de San Andrés merece un capítulo aparte, pues una gran parte del presente trabajo se centra en el minucioso estudio de su riqueza, mostrando, calle a calle y cuerpo a cuerpo, los numerosos tesoros, de inestimable valor, que en él se encuentran; sin olvidar las claves de las bóvedas, esas claves que la autora nos da a conocer.

Un excelente trabajo que cuenta, además, con un interesante muestrario de fotografías, la gran mayoría del gran fotógrafo eibarrés Jesús Garay que en el año 1985 realizó un formidable reportaje en la misma Iglesia de San Andrés, reportaje que nos orgullece y tenemos el placer de dar a conocer a modo de homenaje. Tampoco se puede dejar en el olvido la inestimable aportación del fotógrafo Antonio Aguirresarobe y la ayuda que nos ha prestado Natxo Garay así como la de Ana Isabel Ugalde.

Para finalizar, no quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer a Fernando Beorlegui su empeño y dedicación, ya que sin sus sugerencias y empuje éste trabajo no hubiera sido posible. Como Alcalde me emociona pensar que esta obra ha sido un trabajo de equipo realizado entre eibarreses, un *auzolan* de recuperación de la memoria histórica.

Se abre la puerta al descubrimiento de un tesoro histórico del pueblo de Eibar: La Iglesia de San Andrés.

Eibarrentzat, kokaleku historiko garrantzitsuenetakoa da gure San Andres Parrokia. San Andres elizaren inguruan bazen Gaztelako Alfontso XI erregeak Villanueva de San Andrés de Heybar izenez herria eratzeko hiri-gutuna eman aurretiko gizarte-errealitate bat.

Liburu honek, Satur Peña eibartarrak azken urte hauetan egin duen ikerketa-lan zoragarria jasotzen du. Ibilbide historikoa dugu, elementu arkitektoniko guztiak, ornamentuzko elementu denak xehetasunez aztertzen dituena; ikonografiaren deskripzioa zehaztasun osoz azaltzen duen lana.

San Andres elizako erretaula nagusia bestelako kontua dugu, lan honen zatirik handiena erretaularen aberastasuna sakon aztertzean ardazu delako, kalez kale eta gorputzetik gorputzera erakusten dituelako han dauden altxor guztiak, balio ikaragarrikoak, egileak ezagutzera eman dizkigun gangetako giltzarriak ahazteke.

Lan zoragarria izateaz gain argazki-bilduma ederra eskaintzen digu, gehienak Jesús Garay argazkilari eibartarrarenak, berak 1985ean San Andres elizan bertan ateratakoak; argazkiez harro gaude eta argazkilariari eskain-tzen diogun omen xume gisa, atsegin handiz ematen ditugu ezagutzera. Ezin da ahaztu Antonio Aguirresarobe argazkilariak eskaini digun laguntza paregabea, eta nola ez, Natxo Garayk eman diguna, Ana Isabel Ugalderena ahazteke.

Azkenik ez nuke aukera hau galdu nahi Fernando Beorlegui izena esateko: hari esker dugu liburua kalean, bera izan zelako lan hau egiteko premia azpimarratu eta iradoki ziguna. Alkate naizen aldetik emozionatu egiten naiz liburu hau eibartarren artean egindako lan bat dela pentsatzean, historia berreskuratzeke auzolanean egindako lana dela esaterakoan.

Eibarko herriaren altxor historiko bat aurkitzeko atea ireki da, San Andres eliza aurkitzeko atea.

Iñaki Arriola,
Alcalde de Eibar.
Eibarko alkatea.

[Índice]

| | |
|--|-----|
| PRÓLOGO..... | 11 |
| Fernando Beorlegui | |
| PREÁMBULO | 15 |
| Satur Peña Puente | |
| [1] RELIGIÓN, SOCIEDAD Y ARTE | 19 |
| 1.1. La iglesia y su influencia en la fundación de las ciudades | 19 |
| 1.2. El arte en la iglesia: de la Edad Media al Barroco..... | 19 |
| 1.3. Efectos en las representaciones artísticas en la Reforma y Contrarreforma. El Concilio de Trento | 22 |
| 1.4. Retablos | 24 |
| 1.4.1. La Fábrica de un Retablo | 25 |
| 1.4.2. Los gremios y la formación de los artífices | 25 |
| 1.4.3. La policromía..... | 27 |
| 1.4.4. Grabados como fuente de información e inspiración..... | 28 |
| 1.5. Estilos artísticos de los siglos XVI al XVIII | 32 |
| 1.5.1. La escultura como forma de expresión..... | 32 |
| 1.5.2. El Expresivismo renacentista..... | 33 |
| 1.5.3. El Romanismo | 34 |
| 1.5.4. El Barroco | 36 |
| [2] IGLESIA DE SAN ANDRÉS: FUNDACIÓN, AMPLIACIÓN Y REFORMAS..... | 37 |
| 2.1. Soportico y tejavana | 41 |
| 2.2. Las tumbas | 42 |
| 2.3. La torre, las campanas y el reloj..... | 43 |
| 2.4. El coro y el órgano | 44 |
| 2.5. Las alhajas de la iglesia | 46 |
| 2.6. Modificaciones del espacio del Altar Mayor | 48 |
| 2.7. Capillas y Retablos | 50 |
| 2.7.1. Descendimiento y Colateral de Ánimas | 50 |
| 2.7.2. Otras capillas | 54 |
| 2.8. Exterior de la iglesia | 59 |
| [3] ESTILO Y CLAVES..... | 61 |
| 3.1. Estilo arquitectónico | 63 |
| 3.1.1. Columnas, capiteles y bóvedas | 63 |
| 3.1.1.1. Descripción de los capiteles | 64 |
| 3.2. Las claves | 67 |
| [4] RETABLO MAYOR DE SAN ANDRÉS | 83 |
| 4.1. Retablo de San Andrés: Descripción arquitectónica | 83 |
| 4.2. Fases de construcción del Retablo..... | 86 |
| 4.2.1. Primera fase: Los Araoz (1560-1587) | 87 |
| 4.2.2. Segunda fase: Hilario de Mendizábal (1736-1739) | 90 |
| 4.3. Los Araoz | 94 |
| 4.3.1. Andrés de Araoz..... | 94 |
| 4.3.1.1. Su formación y desarrollo profesional | 95 |
| 4.3.1.2. Su obra..... | 96 |
| 4.3.1.3. Su estilo artístico..... | 97 |
| 4.3.2. San Juan de Araoz | 98 |
| 4.3.2.1. Su obra y estilo artístico | 98 |
| 4.4. Los Mendizábal | 100 |
| 4.4.1. Hilario de Mendizábal | 101 |
| 4.4.1.1. Su obra..... | 105 |
| 4.4.1.2. Su estilo artístico..... | 105 |
| 4.2.2. Juan Bautista de Mendizábal (I) | 105 |
| 4.2.3. Juan Bautista de Mendizábal (II) | 106 |
| 4.2.4. Fernando de Arispe..... | 106 |

| | |
|---|-----|
| [5] PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL RETABLO | 107 |
| 1) Denominación para la correcta lectura del Retablo..... | 107 |
| 5.1. Zócalos..... | 126 |
| 5.1.1. Zócalo sobre basamento o sotabanco | 126 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 126 |
| 2) Comentario estilístico..... | 127 |
| 3) Comentario iconográfico | 128 |
| 5.1.2. Zócalo de dibujos geométricos..... | 129 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 129 |
| 2) Comentario estilístico..... | 129 |
| 3) Comentario iconográfico | 129 |
| 5.2. Primer cuerpo | 130 |
| 5.2.1. Friso o zócalo | 130 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 130 |
| 2) Comentario estilístico..... | 132 |
| 3) Comentario iconográfico | 133 |
| 5.2.2. Cuerpo o banco..... | 134 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 134 |
| 2) Comentario estilístico..... | 138 |
| 3) Comentario iconográfico | 140 |
| 5.3. Segundo cuerpo..... | 142 |
| 5.3.1. Friso o zócalo | 142 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 142 |
| 2) Comentario estilístico..... | 143 |
| 3) Comentario iconográfico | 144 |
| 5.3.2. Cuerpo o banco..... | 144 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 145 |
| 2) Comentario estilístico..... | 146 |
| 3) Comentario iconográfico | 147 |
| 5.4. Tercer cuerpo | 150 |
| 5.4.1. Friso o zócalo | 150 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 150 |
| 2) Comentario estilístico..... | 151 |
| 3) Comentario iconográfico | 152 |
| 5.4.2. Cuerpo o banco..... | 153 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 153 |
| 2) Comentario estilístico..... | 155 |
| 3) Comentario iconográfico | 155 |
| 5.5. Cuarto cuerpo..... | 157 |
| 5.5.1. Friso o zócalo | 157 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 157 |
| 2) Comentario estilístico..... | 158 |
| 3) Comentario iconográfico | 159 |
| 5.5.2. Cuerpo o banco..... | 159 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 160 |
| 2) Comentario estilístico..... | 162 |
| 3) Comentario iconográfico | 162 |
| 5.6. Ático | 163 |
| 1) Descripción de las escenas..... | 163 |
| 2) Comentario estilístico..... | 165 |
| 3) Comentario iconográfico | 166 |
| 5.7. Ornamentación general del mueble litúrgico: Columnas, entablamento, contrapilastras, otros | 167 |
| NOTAS Y ADICIONES | 173 |
| APÉNDICE DOCUMENTAL | 201 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 213 |



Detalle del retablo.
Foto: Garay.

[Prólogo]

Escalando con la mirada

Contemplando las ediciones cada vez más elegantes de libros que nos describen obras de arte; arquitectura, pintura, escultura,... echamos en falta algo que esta muy cerca de nosotros; en mi caso ha sido un libro que nos describa el retablo de la iglesia de San Andrés de Eibar cuya construcción fue iniciada por el escultor Andrés de Araoz. Es decir, un libro sobre Andrés de Araoz y el retablo. ¡Sí, sí; Satur Peña Puente apareció en escena con un estudio concienzudo, no sobre Araoz y el retablo, sino de todo, todo, todo: capillas, retablos, claves, campanas, reloj... Todo: los Araoz, los Mendizábal, Arispe y que sé yo! Una admirable maravilla.

Es cierto que uno se puede recrear contemplando el retablo mayor de la Iglesia parroquial. Vamos a sentarnos en la mitad de la iglesia, delante de esa enorme cantidad de madera, trabajada, tallada, esculpida, pulida y barnizada para que nuestros ojos perciban una serie de episodios relacionados con la religión.

Son 17,88 metros de altura los que ocupa este retablo, y al mirarlo parece que eso no es cierto; es como una casa de cinco pisos de altura, enorme. Entonces... ¿Qué sucede?

A mi entender y haciendo un pequeño análisis de lo que allí se ve, escalando con la mirada por aquellas calles, vemos como el primer piso tiene una altura determinada. El que va encima es ya más alto, y el tercero otra vez más alto. Es decir: que las partes más altas hacen que se vean más próximas las figuras vistas desde abajo, disminuyendo el efecto de altura.

Sin embargo, el cuarto piso queda inmóvil, tal vez por defecto de altura y soportando el ático, que aparece como la quilla de un barco con tres cruces, Jesucristo y los ladrones, subiendo al espacio ayudados por pequeños ángeles, que, como gaviotas, acompañan al barco.

Esta situación del ático a gran altura y rodeado por la bóveda sirve para reforzar la sensación de una menor altura del retablo. ¡Quién sabe sino pudiera ser un escenario para entender la eternidad! Cuando nos acercamos a los templos, en unos nos encontramos con una mayor aproximación a lo que buscamos, nos invade una extraña y desconocida emoción. Tal vez entre aquellas paredes, aquellas tallas y aquel silencio se halle escondida la eternidad.

El olor a vela; esa nubecilla de incienso que circula entre los bancos... ¡Cuidado; ¡No toquéis el órgano! Que resucita todo y empiezan a temblar las bóvedas. No es el órgano la eternidad. La eternidad es silencio o un suave susurro de la carcoma, el graznido de la lechuza en vuelo. La eternidad es la gran promesa de las religiones: tú has vivido siempre y no morirás nunca jamás.

En esta eternidad que nos prometen quizás podrían ayudarnos a pensar en cuál será nuestro entretenimiento o nuestra diversión para tantos y tantos años. Ya nos lo dirán cuando nos toque... Hay que tener paciencia.

Una vez olfateada la eternidad, pensemos en aquellos creadores estudiosos como Lucas Paciolo con sección áurea, y su estudio sobre la contabilidad por partida doble y su amistad con Leonardo da Vinci. La proporción gigante de Andrea de Palladio y las definiciones de León Battista Alberti diciendo: “la belleza es un conocimiento de todas las partes acomodadas con proporción y exactitud en las cosas, no se le puede añadir ni quitar nada sin que empeore el conjunto.”



Ornamentación, roleo.
Foto: Garay.

Y pensemos también en los cánones del cuerpo humano, tan estudiado por aquellos artistas. Por su devoción al estudio del cuerpo humano Bartolomeo Torri abandono Arezzo para estudiar con Giulio Clavio en Roma, y Clavio tuvo que echar a Torri de su casa “por el solo motivo de está inmunda anatomía, pues guardaba tantos miembros y trozos de cadáveres debajo de su cama y por todas las habitaciones que envenenaban toda la casa”. ¡Cuánto disgusto por el estudio del cuerpo humano!

Rápidamente aparecen las contradicciones. La religión había preferido seguir por otros caminos diferentes, pretendiendo separar la mente de todo aquello que pudiera originar el pecado de la carne. El Concilio de Trento decretó que “debe evitarse toda lascivia de modo que las figuras no se pintarán ni se contornearan con una hermosura que invite a la lujuria.”

Savonarola bramó no solo contra las decoraciones estentóreas de todas las iglesias, sino también contra la indecencia desvergonzada del arte contemporáneo: “os digo que la Virgen se vestía como una mujer pobre...! y vosotros la representáis como una ramera!” Contradicciones.

A Miguel Ángel lo puso verde Pietro Aretino y Volterra tuvo que retocar sus pinturas tapando sus vergüenzas. Otra contradicción más. ¿Porqué estudiar tanto los cánones del cuerpo humano? Hubiera sido preferible estudiar la ropa, las telas, las zapatillas, los sombreros y las camisetas. Estas contradicciones siguen existiendo todavía y eternamente seguirán. Quién sabe si las contradicciones pueden formar parte de la eternidad...

Satur Peña Puente ha estudiado meticulosamente el Renacimiento, el romanismo y el Barroco. La bibliografía que señala indica una dura labor para el estudio de esta monografía.

En Eibar se lleva demasiado tiempo olvidando bienes culturales que han desaparecido. Unos por la guerra y otros porque han sido despreciados, pero es hora de que nos pongamos en marcha y conservemos lo que nos queda. Este libro es un buen comienzo para ello.

Fernando Beorlegui, pintor
Eibar, 2008



María Magdalena.
Foto: Garay.

A mi familia, pilar y soporte de esta obra.

“Las artes como la civilización, no mueren, ni aun retroceden; puede á veces suponérselas eclipsadas; pero al cabo se viene á descubrir que no han hecho más que cambiar de forma, adoptando la más adecuada al genio y espíritu de su época del cual son aquellas hijas y reveladoras”

José Pagniucci Zumel

[Preámbulo]

San Andrés de Eibar: Parroquia para un pueblo

Todos los pueblos tienen su idiosincrasia, y todos ellos tratan de resaltar la grandeza de sus ilustres personajes, sus escudos, monumentos, arquitectura, obras de arte, etc., que han formado y configurado su historia. Eibar, muestra evidente de ello, es una de esas ilustres localidades que puede vanagloriarse de reunir un gran número de episodios, tanto sociales, culturales como empresariales, dignos de subrayar.

Queremos, en esta ocasión, destacar la importancia histórico-artística del conjunto monumental, de arquitectura y arte, de la iglesia de San Andrés. Debemos considerar, por lo tanto, que las iglesias han sido creadas para el pueblo y forman parte de su historia. Su emplazamiento determinaba el lugar preferente de la villa, y el centro de reunión de su gente, donde se celebraban además de los actos religiosos, cualquier otro suceso o acontecimiento social.

Fernando Beorlegui, afamado artista eibarrés y conocedor del valor artístico que encierra dicha iglesia, creyó conveniente rendirle un homenaje, mediante la edición con fines divulgativos de un estudio histórico-artístico e iconográfico, que incidiera especialmente en la riqueza de su Retablo Mayor. Formulada la petición al Ayuntamiento de Eibar, éste acogió favorablemente la sugerencia y mostró su acuerdo para editar una futura publicación.

Por otro lado, mi admiración por el Retablo Mayor me llevó a elaborar, en el año 2000, un pequeño trabajo dentro del ámbito universitario. La coincidencia con la proposición del Ayuntamiento para publicar un completo trabajo de investigación, culminó mi interés por el reto que desde hacía tiempo esperaba.

Y sin más preámbulos, pasaré directamente a exponer algunos datos sobre el desarrollo del trabajo.

Conviene tener en cuenta que en la iglesia se congregaba el mayor número de personajes ilustrados, capacitados y formados, para apreciar y desarrollar obras de arte, consecuentemente, son las iglesias, las que poseen un mayor patrimonio artístico –arquitectura, pintura, escultura, objetos ornamentales y funcionales, etc.- .

Los fines y funciones de las diferentes obras artísticas en el ámbito religioso, se han ceñido a los oficios religiosos. Se representa una escenografía plástica, para ilustrar los actos, relacionados con la Historia Sagrada, en los escenarios de los tímpanos, retablos, altares, púlpitos, capiteles, etc., mediante la utilización de símbolos e imágenes.

En estas imágenes, se busca dignificar a los personajes representados. Para lograrlo, es necesario que los artistas sepan interpretar los significados y normativas establecidas para tal fin, ya que, además de un buen trabajo artístico, deben de cumplirse los objetivos demandados. Es frecuente, por lo tanto, que con la fusión simbólico-artística, se obtengan obras de gran valor plástico.

Dichas obras, aún sin ser el concepto principal de su creación, cumplen una doble función, la religiosa y la artística. Ambas, pueden vincularse o no, pero no tienen por qué estar confrontadas.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, se ha tratado de hacer un recorrido visual de la iglesia de San Andrés, con una breve mención a la arquitectura del edificio, atendiendo a su estilo, fases en que se construyó, fechas y maestros arquitectos que participaron, prestando mayor detenimiento al interior, -capillas, retablos, imágenes...-, y una especial dedicación al Retablo Mayor.

Asimismo, hemos sacado a la luz la belleza artística que se vislumbra en la bóveda, esto es, en el cielo de la iglesia. Insertadas en las uniones de las nervaduras, ricamente conjuntadas, se encuentran las claves o tondos, verdaderas obras de arte, hábilmente talladas, representando mayormente, diversos personajes religiosos. Estas tallas, presentan algunos enigmas relacionados con ciertos textos que acompañan a las figuras.

Las claves se hallan en buen estado de conservación, no obstante consideramos que podrían recuperar mayor esplendor, si fuesen despojadas de la suciedad natural producida por la acumulación de polvo.

Verdadera importancia adquiere el programa iconográfico que se representa en el conjunto de la iglesia. Los capiteles, retablos, altares en general, y, especialmente el Retablo Mayor, y las claves de la bóveda, atesoran un numeroso despliegue de personajes bíblicos, evangelistas, apóstoles, santos y santas, así como significativas escenas relacionadas con los Milagros y la Pasión de Cristo, de San Andrés y de San Juan Bautista, entre otros.

Que este retablo, de magníficas proporciones, singular belleza y lograda composición, francamente armoniosa y unitaria, se ejecutó en dos fases, con más de 150 años de diferencia entre ellas, es conocido por casi todos los eibarreses. Que en la primera fase participó Andrés de Araoz y su hijo San Juan, y que la segunda corrió a cargo de Hilario de Mendizábal, también. Sin embargo, creemos que esta iglesia esconde una gran riqueza estilística e iconográfica que aún no se conoce, por lo que esperamos que, con esta investigación, se haga más cercana la historia de sus representaciones, relieves y personajes, así como la vida de sus autores.

No obstante, dentro de este comentado conjunto unitario, pueden observarse algunas diferencias, tanto de estilo como de composición. Este hecho es bastante habitual en obras de gran tamaño como la que nos ocupa, por la participación de varios maestros dentro de un mismo taller.

Andrés de Araoz fue un maestro muy prolífico en cuanto a adjudicaciones de obras se refiere. Aparece trabajando en varios retablos en fechas aproximadas y lugares distintos, por lo que es de suponer que tenía bajo su dirección a varios maestros escultores. Esta acumulación de obras ha causado, en ocasiones, ciertos problemas de autoría. Con el fin de establecer cierta coherencia sobre este punto, hemos realizado una pequeña recopilación, de diferentes opiniones de expertos críticos e historiadores de arte. Como este apartado ha resultado un poco extenso, y considerando que se trata de un tema específico de menor interés, se ha pasado al final, junto con las notas con el título: "Teorías sobre la autoría de la obras de Andrés de Araoz".

En el caso de Hilario de Mendizábal, solamente hemos podido documentar las obras realizadas en la iglesia de San Andrés. De su estancia en Ferrol, donde según consta en ciertos documentos, fue a ejecutar mascarones de proa para barcos, no existe referencia alguna a su persona, a pesar de las sucesivas consultas efectuadas a diferentes archivos.

Enfrentarme ante una obra de esta magnitud ha sido un reto personal intenso pero gratificante. Descubrir cada uno de sus rincones, acercarme a los diferentes estilos y diversidad de

imágenes, tallas con alto y bajorrelieves, decoraciones diversas, todas ellas trabajadas con acertada proporción y armoniosa adaptación al espacio, exquisito gusto y manifiesto conocimiento de los elementos ornamentales, ha sido una experiencia inenarrable.

Me he tomado la libertad de destacar, entre ese elenco de obras artísticas, la estatua romanista que representa a San Pedro, no por su significado sino por su singular belleza escultórica. Quiero resaltar sus proporciones y tratamiento anatómico, especialmente el torso y cabeza. Su gesto recuerda la obra de Miguel Ángel *“tensión contenida que se manifiesta mediante los ceños fruncidos, los labios apretados, posturas forzadas y miradas inquisitivas, todo ello ajustado a la “terribilitá”*.

En cuanto al desarrollo del trabajo, se han estructurado los temas en tres grupos. En el primero, se incluyen varios conceptos relacionados con la iglesia y el arte en general. El segundo, trata de la iglesia de San Andrés, especialmente de su arquitectura, escultura y ornamentación, tanto interior como exterior; el tercero, está dedicado particularmente al Retablo Mayor.

En otro orden de cosas, quiero pedir disculpas por las molestias que pueda originar la colocación de las correspondientes notas aclaratorias, al final del texto, en lugar de a la terminación de cada página. Se ha optado por este procedimiento para favorecer así la lectura y el espacio reservado a las imágenes.

Y llegado a este punto, me gustaría mostrar mi agradecimiento a todos los que me han ayudado a que este trabajo haya llegado a su fin. A los sacerdotes, Antonio Beitia, Iñaki Zabaleta y Xavier Zubizarreta, que amablemente me han abierto las puertas de la Iglesia siempre que se lo he pedido, así como facilitarme cualquier información que he precisado. A la archivera municipal de Eibar, por su atención a cualquiera de mis solicitudes, e igualmente a las personas encargadas de otros archivos, como Bergara, Oñati, Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, entre otros.

Mi gratitud también a los profesores Pedro Luís Echeverría, Jaione Velilla, y Ana Isabel Ugaldede, por su experta y cualificada información sobre las consultas solicitadas.

Asimismo quiero agradecer al historiador Javier Elorza su inestimable apoyo en la transcripción de documentos y, que junto a Oscar y Elena Sevillano, se “prestaron voluntariamente” como primeros lectores-correctores. A Rosa Rojo, experta y acreditada restauradora de retablos. A Mikel, mi informático personal. A todos gracias.

Muy especialmente quiero mostrar mi total gratitud a la secretaria de la Comisión Ego Ibarra, y su presidenta, Carmen Retenaga, por su colaboración e interés en el desarrollo y finalización de este trabajo. Asimismo a los miembros del Ayuntamiento, que han permitido que vea la luz este libro.

Eibar, enero de 2008

Satur Peña
Doctora en Historia del Arte



Eibar medieval.
Autor: Javier Úntzetabarretxea.

[1] Religión, sociedad y arte

1.1. La iglesia y su influencia en la fundación de las ciudades

En cualquier pueblo o ciudad los edificios dedicados al culto religioso destacan sobre los demás, resultando incluso desproporcionado su tamaño sobre el resto del conjunto, si se trata de pequeñas poblaciones. En algunos casos estos edificios, que dieron origen a la villa, encierran en su interior importantes obras de arte, en ocasiones deterioradas y casi olvidadas, pero que durante siglos formaron parte de la vida social, cultural y religiosa de diferentes generaciones.

Algunas iglesias, en sus comienzos, fueron espacios monacales de recogimiento, que con el tiempo pasaron a ser nuevas ciudadelas, convirtiéndose así en la parte principal del núcleo urbano. En el entorno de la iglesia se construían las casas y éstas iban formando las calles, todo ello dentro de la muralla que la protegía. Fue en esos núcleos donde sus habitantes buscaron la armonía, estableciéndose el valor práctico de la moderación y el orden, un lugar de atracción religiosa, económica e incluso política. Fue también en los monasterios donde se mejoraron las técnicas y se ordenó la actividad preindustrial¹.

Desde el medievo las parroquias fueron las instituciones que agrupaban a la totalidad de la población, siendo éstas, por lo tanto, las que mayor número de actividades artísticas promocionaban. Cada persona se identificaba con distintas corporaciones cercanas como la familia o linaje, la villa y la parroquia, y esos referentes eran los lazos de unión con la colectividad a la que pertenecía.

La parroquia podría definirse como el grupo colectivo social primordial. Los parroquianos, unidos por unos lazos compartidos de vecindad y devoción, accedían a ella de una manera natural desde el nacimiento, que se formalizaba con el sacramento del bautismo, y se revivía y legitimaba anualmente con la comunión pascual.

La iglesia era el lugar de encuentro por antonomasia, el lugar colectivo donde se celebraban actos como bodas, comuniones, funerales, etc., con motivo de los cuales se congregaban los parroquianos. Pero también la parroquia hacía distinciones entre sus feligreses, reservando los lugares preferentes para las distintas clases sociales, como los señores feudales, nobles, ricos mercaderes, burgueses..., produciéndose en ocasiones incluso polémicas, que eran elevadas al concejo, sobre quién tenía mayor rango para ocupar los principales lugares, o sobre el favoritismo de uso de las tumbas para los enterramientos, si no poseían el privilegio de tener una capilla privada, en cuyo caso ése sería el lugar de enterramiento familiar.

1.2. El arte en las Iglesias: de la Edad Media al Barroco

Tratar de resumir en unas frases el arte de cualquier época sería, además de injusto, un verdadero problema. Por ello, a modo de introducción, trataremos de establecer unas ligeras normas y características desde el medievo al barroco, con el fin de precisar ciertas connotaciones tanto simbólicas como constructivas o estilísticas, que nos permitan situarnos en el periodo en el que se construyeron las diferentes fases de la iglesia de San Andrés y su Retablo Mayor.

Las funciones del arte derivan y se explican a partir de las relaciones entre el arte y la sociedad. El arte surge a medio camino entre el hombre y el universo, y puede ser utilizado para desviar, canalizar o sublimar conflictos, deseos o necesidades personales. En cada época y lugar, el arte cumple una función distinta para la sociedad que lo produce.

Durante la Edad Media el arte estuvo íntimamente ligado a la religión y a su historia, convirtiéndose en un instrumento al servicio del contenido religioso.

No puede decirse que el largo periodo comprendido en la Edad Media -visigótico, asturiense, prerrománico, románico y gótico-, fuese poco creativo, como a veces parece entenderse al destacar el arte del Renacimiento como el renacer del mundo romano, creándose una especie de túnel en el que se ensombrecen las obras de dichas épocas. Es de justicia reconocer que en el siglo XI empezaba una nueva etapa de cierto esplendor cultural, incluso podría decirse que fue *“algo así como un reflejo de la antigüedad clásica romana”*².

Son numerosas las iglesias realizadas en los siglos X – XI, e incluso posteriores, que aún podemos contemplar, distribuidas geográficamente por el llamado Camino de Santiago y otros lugares. Estos edificios muestran un estilo constructivo con formas de herencia romana, según se puede comprobar en las iglesias prerrománicas, como por ejemplo las visigóticas y el arte asturiano. Obras en algunos casos civiles, que prefiguran lo que posteriormente serán las grandes construcciones románicas.

En la construcción románica se unen íntimamente los valores y exigencias simbólicas con las constructivas, técnicas y funcionales, expresando junto a la religiosidad el poder eclesiástico. Las plantas son en cruz latina, como en el arte paleocristiano, y poseen un número impar de naves. Los muros son gruesos con contrafuertes exteriores, que sostienen pesadas bóvedas de medio cañón. Algunas de ellas con arcos torales a modo de vigas circulares que la mantienen, y como empuje se aplicarán los contrafuertes. Las ventanas suelen ser pequeñas y escasas, con delgadas láminas de alabastro que permite el paso de la luz. Las columnas se unen entre sí por arcos de medio punto entre las naves, con o sin basa, con los fustes diferentes pero preferentemente lisos. Se decoran los capiteles con motivos religiosos y vegetales. El ábside suele ser circular, y con girola (las naves laterales se prolongan por detrás), si es iglesia de peregrinación. El altar estará colocado en el centro y en el lugar de mayor visibilidad, destacando todo el frente con pinturas murales de carácter simbólico.

Unida a la iglesia se construye una torre campanario que sirve para llamar a los fieles a la oración, o comunicarles cualquier hecho que pueda alterar las actividades habituales de los vecinos del concejo, como las defunciones, incendios, etc.

Las progresivas evoluciones constructivas y simbólicas que se iban realizando durante los siglos X-XII, determi-

nadas en muchos casos por las normativas monacales, dieron origen a iglesias o monasterios de gran tamaño y excelentes proporciones, con características constructivas muy diferentes según la ubicación geográfica, tanto entre las distintas regiones españolas, como entre los países o reinos europeos en los que se establecieron las normativas del románico.

Según avanzaban los siglos las ciudades iban creciendo y desarrollándose social y económicamente. La sociedad feudal era un mundo de privilegios. Especialmente para el noble, el caballero, la iglesia y los más favorecidos. Los burgueses se asocian para defender sus intereses y lograr ciertas dispensas que los amparen.

También los artesanos se agrupan formando los gremios donde se sienten más fuertes y protegidos. En sus talleres los maestros forman a los aprendices que posteriormente pasarán a oficiales de los diferentes oficios.

A imagen y semejanza del progreso social, los nobles y burgueses se crean la necesidad de rodearse de ciertos lujos que revelen su estatus, como anteriormente había ocurrido en la era romana. La primera manifestación de prosperidad y fortuna se demuestra con la construcción de una casa-torre, que aísla y protege al señor feudal de sus enemigos, o palacios que proporcionen a la familia comodidad, bienestar y seguridad, en cuya fachada se muestra el escudo de armas familiar que demostrará su hidalguía y blasones. También construirán dentro de sus palacios un pequeño santuario, más o menos suntuoso, que ayudará a reforzar sus creencias religiosas, a la vez que denotará su privilegiada condición social.

Y son precisamente estas importantes transformaciones las que van enriqueciendo arquitectónicamente las villas y ciudadelas medievales, en las que, de acuerdo con las necesidades de su desarrollo, se construyen edificios emblemáticos, unos de carácter eclesiástico (monasterios, ermitas e iglesias), y otros de carácter civil (ayuntamientos, casa-torres, palacios...).

El aumento de población de las villas medievales, comporta ciertos cambios cotidianos en sus habitantes, que modifican su actitud ante la vida y ante la religiosidad. Por lo tanto, el clero, que no se podía permitir perder a sus feligreses, precisó ampliar los edificios eclesiásticos y monacales modificando en muchos casos las pequeñas iglesias románicas.

Esta transformación de las iglesias del románico al gótico podemos situarla, aproximadamente, a partir del siglo XII. No obstante, no debe considerarse como una ruptura del anterior estilo sino una continuidad, por lo que no es conveniente datarla con precisión. Debemos tener igualmente en cuenta la influencia del arte y arquitectura cisterciense en la transición del románico al gótico, entendiéndose que fueron incorporaciones, novedosas en general, a los edificios románicos, como por ejemplo la bóveda de crucería sencilla y el arco de medio punto y que, por la extensión de su orden, se difundieron por toda Europa ya en el siglo XII. Así, el continuo desarrollo estilístico y



Pórtico de la iglesia parroquial de Deba. Foto: Allika Argazkiak.

formal, confluyó en lo que posteriormente se conocería como arte gótico, término con que se denomina a las obras religiosas o civiles ejecutadas en el periodo comprendido entre el siglo XIII y el XV.

A grandes rasgos, podemos apreciar en las construcciones góticas ciertas diferencias conceptuales y de estructura arquitectónica que, desde el punto de vista técnico, se pudieron desarrollar buscando un sistema que permitiera aumentar el espacio aligerando los muros, logrando dicho fin mediante la utilización de un nuevo tipo de bóveda de crucería, que ya apuntaba a finales del románico, y como contrafuerte el arbotante o botarel, que trasmite el empuje lateral de la bóveda. Dicha bóveda se realizaba mediante el cruce de dos arcos ojivales o apuntados, llamados nervios o nervaduras, que hacen de estructura y conducen toda su fuerza y peso hasta los pilares, -que, a su vez, pueden estar formados por varios baquetones- donde, al estar

endosados al mismo, lo distribuyen ordenadamente entre pilar y pilar, trasladando así el peso de la bóveda a los cimientos. Estos nervios, en el intradós de la bóveda gótica estrellada, suelen adoptar diferentes nombres: diagonales, terceletos, ligaduras y combados. En las uniones de las nervaduras se suelen colocar unas claves o plafones ornamentados.

Con este sistema constructivo, bastante sencillo en teoría, era necesario que el maestro arquitecto realizase un cálculo exacto de las proporciones para conseguir que los paramentos verticales pudiesen ser abiertos con grandes ventanales o rosetones de trececerías, recubiertos de vidrieras emplomadas artísticamente decoradas, que se encargarían de distribuir la luz por todo el interior. Este mismo estilo de arco ojival se utiliza para los interiores, capillas, arquerías de los claustros... ya sean de carácter constructivo u ornamental. También en la fachada exterior los arbotantes o botareles, archivoltas y otros elementos arquitectónicos, terminan en armoniosas agujas y cresterías.

La belleza, armonía y equilibrio arquitectónico y artístico que ofrecen las catedrales, iglesias y edificios construidos en la época del gótico se puede observar en los numerosos ejemplos distribuidos por los diferentes países europeos como Francia, Inglaterra, Alemania, Portugal, Italia y España, distinguiéndose diversas corrientes estilísticas dentro del mismo gótico. Las iglesias fueron sufriendo significativos cambios en número y tamaño de sus naves, distribución de exteriores, elementos estructurales, etc., llegando en sus últimos años a un recargamiento ornamental conocido como florido³.

En dichas construcciones eclesiásticas, la unión de arquitectura, pintura y escultura es completa, constituyendo el artificio necesario para crear el ambiente simbólico destinado a la formación religiosa de unos fieles iletrados en los que se revivirán sentimientos que exciten la piedad y el temor al más allá. En las portadas, antes de penetrar en el interior, se representan leyendas de la historia sagrada, escenas evangélicas, sumas teológicas, que tratan de conciliar la ciencia de la Antigüedad con la Revelación, especialmente en las archivoltas, tímpanos, parteluz y columnas. Se representa principalmente el Pantocrator, que se rodea de los Evangelistas o sus símbolos, y diferentes escenas relativas a pasajes y personajes de la religión católica, la Gloria, el Juicio Final y los Santos.

Con la evolución estilística, la representación escultórica, además del tímpano, llega a recubrir gran parte de la fachada que rodea la entrada. Continúa la decoración en el interior donde se representan las escenas en los capiteles, ábside, frontal del altar, columnas o cualquier otro elemento ornamental. Otro lugar en el que se pueden ver obras de gran valor artístico e iconográfico, son las columnas de los arcos que forman algunos claustros⁴.

Podría decirse que el artista gótico une la naturaleza, lo terreno y humano en lo religioso, transfigurado e idealizado. Las figuras se estilizan y las formas humanas se espiritualizan, aumentando el realismo y sentimentalismo, y

se va afirmando la idea de que el mundo como obra de Dios es una fuente de conocimientos para acercarse a Él.

Si bien es verdad que el gótico se extendió por varios países europeos, en Italia no enraizó como en otros lugares, sino que se revivieron las formas romanas, que no habían llegado a desaparecer, con un primer Renacimiento. Se trata del llamado “quattrocento”, seguido del “cinquecento” y continuando con el manierismo.

En el arte del Renacimiento italiano se unieron varios factores: simbólicos, sociales, culturales, etc. Se vuelve la mirada a la naturaleza -interés científico, misticismo humanista y animalista-. El hombre es el centro del Universo –microcosmos a imagen del Creador, por lo tanto perfecto- y reordena y reinterpreta el espacio a su medida. Se recupera la mitología y las formas clásicas, a veces puramente decorativas. Se valora la función del arte como instrumento didáctico y las ciudades renacentistas se enriquecen y se embellecen. Podríamos tener en cuenta estas consideraciones, entre otras muchas, para entender el cambio que se origina en la Italia renacentista.

No obstante, en países como España, el gótico, lejos de ser un sistema agotado, continuó siendo utilizado con ciertas variaciones hasta bien entrado el siglo XVI, como por ejemplo en el caso del País Vasco. En esta última época, se aproximó a las nuevas tendencias renacentistas de carácter funcional, estético y representativo, tanto en las construcciones civiles como eclesiásticas.

En el siglo XVI el clero español fue uno de los sectores más conservadores del estilo gótico, tratando de establecer un sistema único e inequívoco que fuese el “estilo oficial” para las iglesias por sus connotaciones simbólicas. Muestra de ese empeño constructivo se puede apreciar en catedrales con una magnífica factura como las de Segovia, Salamanca, Burgos, etc. También fue el principal cliente de los artistas, proporcionándoles la posibilidad de desarrollar, siempre dentro de las normativas ya prescritas, sus trabajos de arquitectura, escultura y pintura, siendo en esas disciplinas donde pudieron permitirse ciertas libertades estilísticas.

Podríamos destacar el Plateresco, entendido como un estilo de arquitectura, un acercamiento o más bien un revestimiento de espacios situados alrededor de las puertas principales de edificaciones civiles o eclesiásticas, en ocasiones a modo de retablo, con una ornamentación muy elaborada, como si de un trabajo de platería se tratase, con nuevos repertorios cercanos a las formas clásicas renacentistas.

En la construcción palaciega de la monarquía, aristocracia y burguesía, se nota a partir de los años treinta del siglo XVI, un claro intento de reconducir este proceso hacia soluciones más acordes con las nuevas normativas de los principios del Clasicismo frente al estilo Plateresco. El proceso experimentado en la arquitectura real, se debe en parte a la aparición de arquitectos y artistas foráneos italianos que llegaron reclamados por la monarquía espa-

ñola, y a otros formados en las diferentes provincias españolas que fueron a aprender con los maestros italianos.

1.3. Efectos en las representaciones artísticas con la Reforma y Contrarreforma. El Concilio de Trento.

El siglo XVI europeo estuvo envuelto en conflictos bélicos originados por la lucha por la hegemonía entre España y Francia e Inglaterra, que ansiaban hacerse notar en los escenarios europeos y la conquista del Nuevo Mundo, además de las amenazas que provenían de Oriente. A todos estos inconvenientes había que sumar los enfrentamientos de carácter religioso derivados de las nuevas ideas humanistas del Renacimiento

El aumento de la crisis religiosa que se venía gestando, provocó la revisión de toda la herencia espiritual de la Edad Media. La Reforma protestante hizo patente la ruptura con la iglesia católica en países como Alemania, Inglaterra, Suiza y Países Bajos. España continuó fiel a la política dictada por el papado, induciendo y provocando el Concilio de Trento para reafirmar un regreso a los orígenes del Cristianismo.

Los Austrias españoles, profundamente católicos así como el pueblo, impidieron la proliferación del protestantismo en la España del siglo XVI⁵, especialmente por la influencia de Carlos I, que fue uno de los impulsores de la celebración del Concilio de Trento, en 1545 para luchar contra la Reforma, distinguiéndose *“los teólogos y prelados españoles, habiéndose dicho, con razón, que fue más español que ecuménico”*⁶.



Apertura del Concilio de Trento, 13 diciembre de 1545. Anónimo.



Basílica de San Ignacio de Loyola, Azpeitia. Fondo: Javier Zabaleta.

Para combatir la Reforma, los católicos que continuaron fieles a Roma comenzaron su propia restauración con la Contrarreforma, buscando

“una espiritualidad nueva que lo devuelva a la pureza evangélica y lo defienda de la herejía. A esto obedece la fundación de la Compañía de Jesús por Ignacio de Loyola, y la reformación de los carmelitas por Teresa de Jesús y Juan de la Cruz”.

Durante el Concilio de Trento, se mantuvieron algunos significados formales del arte renacentista, reanimando el arte religioso. No se proporcionaron prescripciones en materia de arte, pero se expusieron las que deberían desaparecer en las representaciones de las Iglesias, como por ejemplo imágenes lascivas, profanas o aquéllas que amenazaran con descarriar los espíritus. La iglesia debía afirmar los dogmas establecidos por el Concilio con manifestaciones grandiosas en el culto, una liturgia de júbilo, que transmitiese a los feligreses alegría interior por medio de cánticos y otra serie de actitudes para expresar la oración.

La Contrarreforma depuró la iglesia romana, renovando la vida cristiana y espiritual, como ya lo había intentado la Reforma. Por ello, la iconografía hace hincapié en los puntos más controvertidos entre católicos y protestantes, como el de la Eucaristía o la Penitencia. La intercesión de

los santos y la obligación de venerar sus imágenes, reservando un lugar especial a la devoción de la Virgen, promueve la afirmación de nuevos dogmas como la Inmaculada Concepción y la Asunción, la primacía de la cátedra de Pedro y la autoridad del Papa. Para cumplir estas normativas se abandona la idealización del Renacimiento y se recurre al naturalismo.

A pesar de que la iglesia se preocupó de eliminar la presencia en los espacios religiosos de manifestaciones de origen medieval y tradiciones apócrifas, no pudo evitar la adoración y creencias de los fieles hacia santos y santas locales, a los que se les atribuían ciertos milagros o curaciones⁸. El culto de los santos se asociaba a un clima prodigioso y de realismo, que, más tarde, el arte Barroco supo manifestar especialmente a través de una cierta exageración de la representación de los movimientos y gestos.

Al multiplicarse las imágenes con la Contrarreforma, se orientó la fe hacia la doctrina y esta religión de las imágenes conectó bien con el gusto de los feligreses. En este espacio los artistas supieron materializar sus creaciones, distribuyendo e intercambiando los modelos con otros países católicos. Los criterios que debían tener en cuenta a la hora de representar imágenes, eran los de enternecer y sosegar a la vez que enseñar y perturbar el corazón,

sensaciones que no se daban en las obras clásicas o en la armonía platónica.

Las relaciones entre Iglesia y Estado, con la monarquía de los Austrias, estaban bastante consolidadas y cualquier disposición apostólica tenía que ser revisada por el Consejo Real, accediendo los Pontífices a las proposiciones del patronato real en la elección de las personas que deberían desempeñar los cargos eclesiásticos.

Después del Concilio de Trento, como reacción contra el protestantismo, se avivó el sentimiento religioso en España aumentando la influencia del clero en la sociedad. Los eclesiásticos, que constituían la aristocracia intelectual de la época, favorecieron el crecimiento de clérigos y religiosos, así como su patrimonio.

Como consecuencia de este aumento de la religiosidad y de las nuevas directrices de la iglesia, podría decirse que la organización de la vida diaria de los pueblos giraba en torno a la normativa religiosa. La disciplina del trabajo que se regulaba por la luz del día, y en el campo por el juego de las estaciones, también lo será por las fases del año litúrgico.

1.4. Retablos

El retablo, cuya denominación viene a significar “detrás de la mesa”, no es un simple mueble litúrgico, sino que desempeña una labor ilustrativa y pedagógica para atraer la mirada y la atención de los fieles. El retablo es una obra de arte unitaria, en la que se integran de manera armoniosa, arquitectura, escultura y pintura.

Su primera misión fue la de ennoblecer los altares, a la vez que servía de receptáculo de reliquias. Más tarde, por la tradición medieval de colocar un repertorio de historias detrás del altar, con el propósito de informar a los devotos de la vida y leyendas de los santos, a los que se había consagrado la iglesia, ermita o capilla, se consideró el retablo el lugar apropiado para tal misión.

La penumbra creada por la poca iluminación natural en el interior del templo, junto a la parpadeante luz de las velas, y los brillos producidos en los dorados y plateados del retablo, origina un ambiente ilusorio y místico que avivan las sensaciones emotivas de los fieles, reforzando el efecto psicológico.

Además, no puede olvidarse la repercusión social y de entrega por parte de los fieles para con su templo. El retablo ubicado al fondo del altar mayor, era el foco principal de atención y celebración de los acontecimientos más relevantes, lo que propiciaba que los fieles participasen por medio de colectas en los gastos de su parroquia. Gracias a estos favores y otras aportaciones especiales, los retablos fueron ganando en tamaño y en riqueza de ornato, contratando para ello a los más reconocidos artífices de los alrededores⁹.

Las grandiosas arquitecturas repletas de hornacinas con imágenes, relieves bien trabajados y ornamentados, todo

ello con decoraciones repletas de frondosos ramajes, bellos angelotes, ricas tallas de personajes mitológicos o sagrados, recrean un espectacular escenario de teatro, decorado con un gran telón de fondo, en el se representan los diferentes sucesos de la liturgia como “claros sermones plásticos que divulgan el conocimiento de la fe entre el pueblo”¹⁰.

Los retablos son una prueba

“de la imaginación e inventiva de los entalladores [...] apenas coinciden unas y otras, en la forma recta o plana de los retablos, y en la irreprochable bondad de ejecución de todos ellos [...] Todo es artificio e ingenio, que no serviría para ocultar trabajos mediocres, hastiando la vista con rarezas de forma, sino una belleza ornamental encerrando a modo de precioso relicario la preciosa reliquia de la escultura y de la estatuaria”¹¹.

El lugar principal del retablo se reserva para la colocación del sagrario, la pieza litúrgica por excelencia. Esta parte que guarda el “Cuerpo de Cristo” aportaba al retablo un carácter de respeto absoluto, de recogimiento y meditación, que obligaba a realizar una genuflexión ante su presencia.

Pero además de todos los significados antes mencionados, es conveniente recordar que los retablos son una verdadera contribución y riqueza para historia del arte. No en vano, han sido realizados por los mejores maestros pintores, escultores y arquitectos de cada época. En ellos podemos examinar los diferentes estilos artísticos de la escultura y una explosión de significados iconográficos en las narraciones mitológicas, literarias religiosas y profanas.

La evolución de la tipología, estilo e iconografía del Retablo del País Vasco, ha seguido los modelos de la zona castellana de Burgos y Valladolid, así como las aportaciones de los talleres limítrofes riojanos, navarros y cántabros,



Hans Burgkmair: Free-mason trabajando. Dibujo de principios del siglo XVI. Libro: WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid 1980, pág 50.

sin olvidar las influencias de los artistas flamencos y franceses, especialmente a finales del Gótico, Primer Renacimiento y Romanismo.

Teniendo en cuenta estas premisas, vamos a realizar un análisis del Retablo Mayor de San Andrés: en primer lugar, un análisis descriptivo para fijarnos en las representaciones de sus imágenes; en segundo lugar, un análisis iconográfico para comprender la simbología y el significado de las historias, y por último, un estudio artístico de los diferentes estilos de cada época.

1.4.1. La Fábrica de un retablo

La Fábrica de un retablo es una obra colectiva, en la que suelen repartirse las diversas tareas que se precisan, según la especialidad de cada uno de los artesanos-artistas. Para ello, el maestro principal, trataba de imponer su criterio sobre los distintos colaboradores para dotar de coherencia a la composición. De esta forma, se mitigaban los estilos personales de sus participantes. No obstante, el análisis pormenorizado de un trabajo colectivo, permite detectar la impronta de algunos maestros, cuya personalidad a veces, sobresale incluso sobre la del director.

Desde el punto de vista humano, un retablo era una gran sociedad, en la que convivían durante varios años muchas familias. Una empresa con ciertos riesgos laborales por el tamaño de la obra y las condiciones de su posición vertical. Una agrupación de trabajadores, reunidos por un maestro y director, sobre el que recaía la responsabilidad y el reconocimiento artístico. Un empresario, como Andrés de Araoz, que, con los escasos medios de locomoción existentes en el siglo XVI, recorría cientos de kilómetros formando fábricas en las iglesias y rodeándose de maestros a los que proporcionaba importantes trabajos. Un maestro imaginero al que se le acumulaban serios problemas legales por incumplimientos de contratos. Un ejecutivo que, como ocurre en los tiempos actuales, murió relativamente joven a los pocos días de presentar un nuevo proyecto para la ejecución de un retablo en la iglesia de Estella. Un escultor involucrado en temas burocráticos y con poco tiempo para esculpir. En resumen, un personaje que dejó su huella en la retablistica de su siglo, y que supo evolucionar y rodearse de grandes profesionales.

1.4.2. Los gremios y la formación de los artífices

Durante siglos, los artesanos habían estado agrupados en gremios bien organizados. Los gremios eran un fenómeno social, e incuestionable la organización jerárquica a la que sometían a los artesanos, atribuyéndose muchos privilegios, especialmente el de reglamentar su profesión. Puede decirse que se tenían por los representantes y administradores del trabajo de los artesanos y de los artistas, que eran considerados como unos artesanos más. (Por ejemplo, los pintores en Florencia estaban integrados en el mismo gremio que los tintoreros o farmacéuticos).



Monje trabajando con mazo y cincel. Detalle de un establo de coro (1285). Libro: WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid 1980, pág 55.

Los oficios gremiales, relacionados en este caso con escultores, imagineros, ebanistas, carpinteros, ensambladores, entalladores, mazoneros o fusteros, se aprendían por medio de la formación en el núcleo de uno o varios talleres, perfeccionándose posteriormente con la permanencia con el mismo maestro o en otras fábricas en calidad de obrero¹².

La edad de los jóvenes aprendices andaba alrededor de los dieciséis años, y se formalizaba mediante un acuerdo documentado entre el maestro y el tutor del menor, por un periodo entre cinco y siete años, durante el cual permanecía en la casa del maestro, recibiendo de él alimentación y vestimenta, en algunos casos como un miembro más de la familia, obteniendo finalmente, después de pasar un examen, la carta de maestría. Esta fórmula constituyó la manera habitual de acceder a cualquiera de los oficios antes citados, si bien en muchas ocasiones la enseñanza se transmitía de padres a hijos, en cuyo caso no se formalizaba documento alguno.

El control de los oficiales, la profesionalidad de sus trabajos se llevaba escrupulosamente. Un ejemplo de las condiciones exigidas para conseguir el título de maestro, de un buen entallador de madera, debían de ser las siguientes:

“ha de ser buen dibujador y saber bien elegir y labrar por sus manos retablos de grande arte, pilares revestidos y esmortidos con sus tabernáculos, y repisas para imágenes y tubas y chambranas trastocadas con sus guarda polvos, con vueltas redondas, y facer coros de sillas ricas; y el que no supiere esto sobredicho se examine de lo que diere razón, y hiciere por su manos otras cosas que son mas llanas en el arte de talla, así que en retablos pequeños de pilares de época o sillas de coro llanas, y tabernáculos de poca arte, y así se examine de las cosas que supiere, y no haga mas de lo que se examine”¹³.

Otras de las cualidades exigidas a los maestros, era que cada uno tuviese su estilo propio,



Desposorios de María y José. Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Foto: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Imagen MAS.

“que no mendigase de otro maestro, y merced a ese punto de amor propio, en que debían desenvolverse los escultores, cada uno imprime a sus obras el sello de sus temperamento y personalidad”¹⁴.

Del siglo XVI no existe casi ninguna de estas pruebas o exámenes, ya que los gremios no acostumbraban a registrar tales documentos. No obstante, puede servirnos como ejemplo una normativa específica realizada para regular la actividad de los escultores, bastante temprana, recogida por Jesús Criado Mainar y que dice que:

“el examinante haya de hazer dos trazas y una pieza en la obra que le señalaren, una traza cuando pidiere el examen y otra cuando visitara en la pieza del examen”¹⁵.

Continúa con un requerimiento efectuado a Arnao de Bruselas, en 1558, por parte de los mayordomos gremiales para que pudiese cumplir con el examen correspondiente, y dice que le había:

“dado por memoria en una çédula, las cosas que de madera debe de hazer para el dicho su examen, dentro del tiempo y por el orden que allí se le dio”. La prueba se realizaría en una cámara, que se acostumbra dar a los que quieren examinarse”¹⁶.

Como ya hemos apuntado anteriormente los imagine-ros, pintores o arquitectos, se encontraban englobados dentro del estatus social de los artesanos. Posiblemente, la formación de cualquiera de estos gremios sería bastante

similar, pero, si observamos las condiciones de los contratos y las trazas que solían presentar para construir cualquier edificio civil o eclesiástico o la complicación de la ejecución de un retablo, cabe pensar que la preparación cultural de esos artífices no sería tan elemental como podría creerse. Ejemplo de las pruebas a que les sometían para la obtención del título de oficial puede verse en lo siguiente:

“nos colocan delante de unos artífices a los que se les obliga a utilizar medidas, iconografías, materiales; se les señalan plazos, precios, tasadores, e incluso algunas indicaciones estilísticas”¹⁷.

No obstante, estos maestros se encuadraban en instituciones tradicionales, gremios que controlaban y asesoraban los contratos y en la mayoría de los casos no dejaban que el artífice se tomase libertades en el proceso creativo. En ese mismo siglo se crearon diversos y notables talleres relacionados con las diferentes artes plásticas y, algunos de ellos, se mantuvieron activos durante varias generaciones: familiares, hijos, yernos, nietos, etc., guardando celosamente los planos, dibujos y técnicas propias en su seno.

Posteriormente con la institución de las Academias en España,¹⁸ en el siglo XVIII, como en el resto de Europa, los gremios perdieron parte del poder y la supremacía que hasta entonces poseían. Se vieron forzados a abandonar algunos de los cometidos y privilegios que consideraban que les correspondían y que no estaban dispuestos a renunciar a ellos pacíficamente. Entablaron una lucha contra las Academias, por varios frentes, atacando directamente a los artistas y a los académicos.

Para conseguir un verdadero progreso, los mentores de los artistas estimaron conveniente la promulgación de una real orden para que las nobles artes fueran libres de ejercitar *“sin sujeción a gremios y cofradías que se gobernaban con ordenanzas opresivas de la absoluta libertad”¹⁹*. Esperaban con la aprobación de dicha ley que terminaran los abusos que ejercían los gremios, cofradías, congregaciones o colegios, acaparando los trabajos entre ellos, sin dar opción a otras personas ajenas a sus asociaciones.

Puede entenderse que para mejorar y solucionar dichas situaciones de enfrentamiento entre los gremios y las academias, éstas eligiesen a sus consiliarios entre las familias de alto linaje, ya que su influencia y sus relaciones en la política, les permitía tomar medidas con mayor premura y resolución, contra los ataques recibidos por parte de los miembros gremiales. El empuje de los artistas hubiese sido inferior sin ese apoyo, ante la fuerza hostil de unos gremios bien formados y apiñados.

El concepto gremial, aceptado durante siglos por los artesanos y la sociedad, sufrió un cambio social con la llegada de las nuevas ideas de la Ilustración, que no podía ser fácil de asimilar por la mentalidad de los que hasta entonces se creían los dirigentes de la enseñanza de los oficios artesanales y artísticos. No obstante, pese a la manifiesta resistencia y oposición ejercida por los gremios, poco a poco se fue instaurando un estado de ánimo favorable a la libertad de los artistas y el arte.

Por otro lado, conviene recordar que las Academias perseguían el control y la primacía de la enseñanza de los artistas y de los artesanos, obligándolos en lo sucesivo a formarse en cursos preparatorios y preceptivos para obtener una titulación oficial en ciertos oficios, especialmente de arquitectura. A partir de entonces no se valora solamente la destreza y la técnica, sino que se solicita una formación intelectual, una parte teórica que ayudará a alcanzar un grado superior de conocimiento del arte y la historia.

1.4.3. La policromía

El dorado de las esculturas se conoce desde la prehistoria, y se ha practicado en todas las culturas a través de los siglos, pero podría decirse que, donde más auge cogió fue en los periodos del Gótico, el Renacimiento y el Barroco.

La policromía y estofado de las obras religiosas, con excesos de oro²⁰ y reforzamiento del realismo en heridas, zonas maltratadas y sufrimiento, contribuía a crear un mayor patetismo en las imágenes y escenas. La tenue iluminación de las velas ayudaba a aumentar el aspecto teatral e ilusorio.

Aunque de origen flamenco, fue en España donde arraigó con mayor fuerza la idea de adoptar la madera como materia para la escultura, especialmente en la imaginería y los retablos en general. Además de la fácil adaptación al espacio, el factor económico debió de influir en dicha decisión.

Los escultores mantuvieron la policromía, siguiendo la tradición medieval. Generalmente, recurrían a la destreza de un pintor especializado para la culminación de sus obras. El pintor de cuadros, en el siglo XVI, trabajaba sobre tabla, y la preparación de ésta, era igual que la de los retablos, tallas y esculturas, por lo que debía saber dorar, adornar así como estofar. Se conocen ordenanzas de mediados del siglo XV, *“donde se diferenciaban los imagineros, doradores de talla, pintores de madera, fresquitas y estofadores y pintores de sargas”²¹*.

Otras veces, los mismos escultores se comprometían a dejar las esculturas preparadas para recibir el color, con sus correspondientes capas de aparejo de giscola y de yeso. Eran trabajos en cadena, en los que quedaba claramente delimitada la labor de cada uno de los especialistas.

Si se analiza el proceso técnico del policromado, se puede ver el cuidado que ponían en su ejecución, con el fin de garantizar una larga duración de la obra. Previamente, antes de dar el aparejo, los ayudantes y aprendices, repasaban la talla con pasta y cola, eliminando los nudos y las partes más resinosas. En ese estado, se colocaban los ojos de cristal, si así se deseaba. El grosor del aparejo de la escultura dependía de la terminación de las gubias²².

Realizada la obra de arquitectura y talla del retablo, éste podía considerarse como finalizado. El siguiente paso consistía en policromarlo y dorarlo, pero, en la mayoría de los casos no tenían dinero suficiente para completar ambos trabajos, por lo que, en ocasiones, transcurría un cierto tiempo hasta que, una vez reunido el importe, pudiera culminarse la obra.

El Retablo Mayor de San Andrés es un ejemplo de lo anterior, ya que nunca llegó a completarse esa segunda fase, manteniéndose en blanco, es decir, la madera sin colorear. Sin embargo, sí están policromadas y estofadas las imágenes que ocupan las hornacinas principales de la calle central, por lo que hemos creído conveniente realizar una pequeña aclaración sobre las diferencias técnicas de estas prácticas pictóricas.

1.4.4. Grabados como fuente de información e inspiración

Los maestros escultores del siglo XVI, época en la que se comienza el Retablo de San Andrés, para acometer una obra de tal magnitud y complejidad como era un mueble litúrgico, estaban obligados a conocer tanto el programa iconográfico aprobado por las autoridades eclesiásticas, como los nuevos modelos artísticos que, desarrollados por los grandes maestros, les llegaban por medio de libros de estampas. Los grabados se consideraban *“elementos precitados en los talleres, ya que suelen constar en los inventarios de bienes y testamentos, configurándose como herencia del taller”*²³.

Obviamente, las estampas, por su visión plana, se prestaban mejor para la técnica de la pintura que para la de la escultura. El escultor se enfrentaba al reto de pasar a tres dimensiones una imagen con un solo punto de vista, para lo cual era precisa la habilidad y conocimientos del maestro. Este traspaso se realizaba en ocasiones por medio de bocetos de barro, sin embargo, parece que este proceso era menos frecuente entre los imagineros.

El escultor debía realizar previamente un estudio minucioso tanto de la totalidad del espacio, como de cada una de sus partes. Para ello elaboraba la traza o boceto de la composición arquitectónica, de cada una de las historias de los relieves, y de las estatuas acordadas en el contrato.

Para realizar un retablo, debía determinarse a qué divinidad se iba a ofrendar, pasando después a informarse de las historias que tuviesen relación con el mismo (Génesis, Pasión de Cristo, Virgen, Santos...). Para ejecutar las diferentes composiciones de imágenes o relieves, (posiciones, gestos, ropajes, cabezas, etc.), el artífice, además de sus ideas y experiencia, necesitaba apoyarse en los nuevos estilos artísticos que, como ya hemos apuntado, le llegaban por medio de las estampas y grabados.

Poniéndonos en el lugar de un escultor, vamos a mostrar varios grabados que, por ser de fecha anterior a la realización del Retablo de San Andrés, podrían haber sido utilizados como modelos de inspiración para componer algunas de sus escenas. Las imágenes, sin ser exactamente iguales, proporcionan al autor ciertos detalles como posturas de las figuras, movimientos, composiciones u otros elementos ornamentales, que se pueden ver reflejados en algunas de las obras del retablo.

Los estilos de vestimentas, ambientación, arquitectura, ritmo y movilidad, entre otros, se adecuan al gusto de la época en que se realiza la obra, por lo tanto, estos conceptos permiten distinguir las similitudes subyacentes entre el grabado original y la obra plástica realizada, a pesar de las diferencias.



Cristo ante Pilatos. Detalle del cuarto cuerpo del retablo de San Andrés. Foto: Garay.



Cristo ante Pilatos. Este grabado tiene bastantes analogías con el que aparece en el cuarto cuerpo del retablo de Eibar (foto izquierda). *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional y Vitoria, Ephialte, 1992-1995. Tomo VI, pág. 194.



Cáin lucha con su hermano Abel. Detalle del sotabanco del retablo de San Andrés, friso del Génesis. En los grabados inferiores muestran posturas similares. Foto: Antonio Aguirresarobe.



Grabado: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional y Vitoria, Ephialte, 1992-1995. Tomo VII, pág. 110.



Grabado: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional y Vitoria, Ephialte, 1992-1995. Tomo VIII, pág. 195.



Última Cena. Detalle del primer cuerpo del retablo de San Andrés que guarda cierta semejanza con los siguientes grabados. Foto del Fondo de la Parroquia de San Andrés.



Grabado: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional y Vitoria, Ephialte, 1992-1995. Tomo VIII, pág. 195.



Grabado: *Durero Grabador*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, pág. 28.

Los atributos que suelen acompañar a las diferentes advocaciones de los santos y santas, están relacionados con ciertos objetos que formaron parte de su sacrificio o martirio, lo cual nos permite su identificación. En el siguiente

grabado podemos ver algunos de los santos que aparecen, tanto en los retablos, como en las claves de la iglesia de San Andrés:



Grabado: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional y Vitoria, Ephialte, 1992-1995. Tomo I, pág. 168.

1.5

Estilos artísticos de los siglos XVI al XVIII

Entre los estilos artísticos que se suceden no hay una ruptura sino una continuidad. Un desarrollo motivado por las necesidades socio-culturales y religiosas, que marca nuevas normas plásticas, como expresividad, belleza, austeridad, realismo... etc. así como por los materiales que las componen, mármol, bronce, madera. Todo ello hace que la obra sufra diversos cambios, pero nunca surge de la nada, sino que se parte de los procesos y representaciones anteriores.

Por lo tanto, vamos a presentar brevemente los estilos artísticos de los siglos XVI al XVIII, épocas en que se realizó el Retablo Mayor de San Andrés de Eibar.

1.5.1. La escultura como forma de expresión

Históricamente la escultura se consideraba algo trascendente, ya que su necesidad estaba impuesta por *“razones de magia, religión, glorificación humana, exaltación del poder, culto a los seres desaparecidos”*. Se regulaba por unas normas establecidas por la sociedad, que determinaban los materiales y los procedimientos técnicos, quedando el artista reducido

*“a una especie de médium mesmeriano; y si el problema mayor de todo creador es aproximar al máximo lo que realiza con lo que sueña, en escultura no solo tendrá en cuenta sus propios y limitados sueños, sino los que una determinada colectividad pueda llegar a tener”*²⁴.

En el Renacimiento, para liberarse de las coacciones que la Edad Media había impuesto en el pensamiento artístico, vuelven la mirada hacia la antigüedad, tratando de recuperar la civilización grecorromana, sin que ello supusiese apartarse de sus creencias religiosas. Se podría aplicar las palabras de Paul Valery: *“se entra en el futuro retrocediendo”*²⁵. Pero esa mirada al pasado solamente la utilizan como punto de partida hacia un minucioso estudio posterior para la representación de los sentimientos y de los valores humanos. El artista abandona el anonimato y tiene conciencia de creador, pero tendrá que pasar aún un largo periodo de tiempo para conseguir una más completa libertad en la elección de los temas y en las maneras de representarlos.

En esa época se reduce la escenificación, y se aumenta lo que podríamos llamar la armonía del dolor, que debe adivinarse a través de una musculatura de tensión clásica, y se orienta hacia un naturalismo, creando nuevas composiciones. Para lograrlo, el arte crea toda clase de recursos como ojos de vidrio, anatomías y encarnaciones de cadáveres, vestidos y pelos postizos, etc.

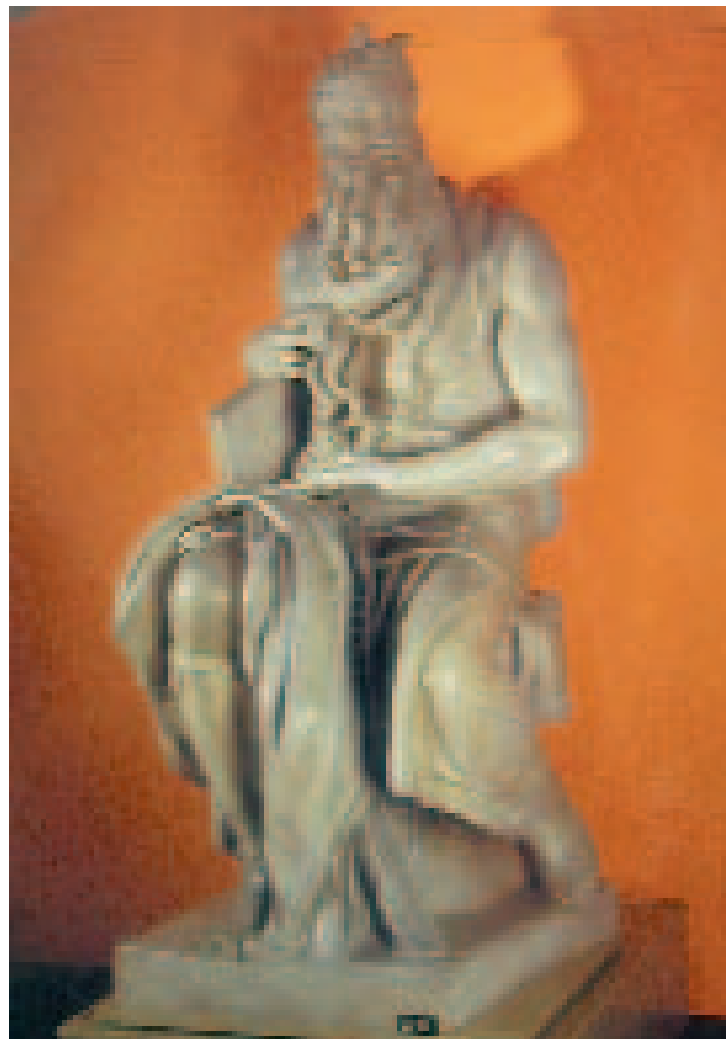
La escultura del Renacimiento se debe diferenciar entre clasicista y manierista, considerando como clásicas las de la época clásica griega (siglo V antes de C.), descubiertas en las excavaciones arqueológicas²⁶. Los escultores italianos del Cinquecento, siglo XVI, impresionados por la perfección y belleza de las esculturas que recuperaban en las

excavaciones, las analizan minuciosamente, para desarrollarlas posteriormente en sus talleres mediante el estudio del cuerpo humano, tomando como modelos a personajes reales. Esto se puede observar en algunas de las obras de Donatello, que introduce un factor adicional: la emotividad. Posiblemente esas fuertes expresiones, el uso de la silueta dramática (que en la obra Donatello llega a ser de un realismo muy acusado), fuesen de influencia gótica, presente todavía en la escultura de la época.

Más representativo de la continuación del gótico internacional, con incursión de detalles realistas, fue Ghiberti. Ambos aportan a sus obras, especialmente en sus relieves, la profundidad del espacio, aplicando, al igual que los pintores, la perspectiva.

Algunos de los artistas más representativos de esa época vinieron a España, favorecidos por las circunstancias históricas y amparados por su relación con Italia y Flandes, y en muchos casos fueron nombrados artistas de la corte.

De Italia, traen los nuevos modelos basados en los clásicos renacentistas, más romanos que griegos, que se localizaban en las frecuentes excavaciones, y que artistas tan afamados como Miguel Ángel, reinterpretan. Se forman escuelas que marcaron las pautas que, posteriormente, una vez de regreso en su país de origen, cada maestro escultor adaptaría a su estilo.



Moisés de Miguel Ángel. Reproducción en yeso de la colección del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

Los conceptos anteriormente mencionados se pueden observar en las obras realizadas en los diferentes países durante los siglos XVI y XVII, pero el eje que marca la escultura siguió siendo la continuación del clasicismo.

Los artistas que sentían una gran admiración por el estudio de la escultura antigua, considerada como la más perfecta, viajaban a Italia a aprender los últimos movimientos y las técnicas de las escuelas italianas. Estudian a Miguel Ángel a través de sus seguidores, lo que no constituye

“una teoría, sino más bien una tendencia artística: implica por consiguiente, una intencionalidad que hace destacar a Miguel Ángel, cuya obra, por primera vez en la historia del arte, se valora por su tendencia a la idealidad, es decir, como expresión de un estado de tensión que cesará necesariamente con la consecución del objetivo”²⁷.

Además, hay que tener presente que existía una documentación de dibujos y grabados que aportaban modelos a imitar de procedencia italiana, francesa, o alemana, conocida por los artistas. Un buen artífice debía estar informado del lenguaje alegórico de su época, de los cambios o nuevas interpretaciones de series como virtudes, artes liberales o diferentes alegorías de otra naturaleza, así como de los modelos de la mitología, a pesar de que su uso era más limitado. Estas interpretaciones tenían que estar íntimamente ligadas a los repertorios iconográficos de diversa índole, así como a un conocimiento de la literatura, que procedía de las últimas tendencias italianas. Obras como *La Leyenda Dorada*²⁸ informaban de las historias, vida, martirio y muerte de los santos, y en ellas se basaban para inspirarse en la reinterpretación de las diferentes escenas, así como en los atributos y simbologías de cada uno de ellos.

Otro elemento a tener en cuenta en el Renacimiento, fue la introducción de la perspectiva como espacio en las escenas, superando los límites de las representaciones artísticas y constituyendo una nueva base para las artes plásticas, tanto pictóricas como escultóricas, especialmente en los relieves. Esta nueva técnica que había proliferado en Florencia, se debe a los arquitectos italianos Brunelleschi y Alberti, así como el conocimiento de los órdenes clásicos²⁹. Otros artistas que la desarrollaron fueron el pintor Masaccio y el escultor Donatello.

Los estilos escultóricos que, como hemos podido ver, se expanden favorecidos por la labor itinerante de las escuelas de los artistas de la época y se divulgan en diversos lugares de la España del siglo XVI, encuentran su mejor ubicación en las iglesias y, especialmente, en los numerosos retablos.

Pero, la escultura de la España de dicho siglo, se diferencia de las estrictas normas del clasicismo derivadas del Renacimiento en cuanto a materiales se refiere, ya que las obras no se realizan en mármol o bronce, sino que se tallan en madera, con el complemento expresivo y realista del color. De este modo, se originó y desarrolló de forma espléndida una faceta de la estatuaria universal, la imaginaria, no practicada y casi desconocida en otros países.

Con estas pequeñas pautas, que nos indican la trascendencia de la escultura en ese periodo, marcadas especialmente con el comienzo del Renacimiento italiano y su repercusión socio-religiosa en otros países, trataremos de exponer algunas de las características diferenciales entre los estilos que se encuentran en el Retablo que nos atañe y, especialmente, el tratamiento de la escultura desde el punto de vista de la talla de relieves, estatuaria y ornamentación que se encuentran en dicho mueble religioso.

1.5.2. El expresivismo renacentista

Hay que diferenciar dos períodos bien distintos: un Primer Renacimiento situado en el segundo tercio del siglo XVI, con una escultura de expresivismo tardío, que realiza Andrés de Araoz; y un segundo, aproximadamente en el último tercio del siglo, con la adopción del Romanismo, en la que situamos a San Juan de Araoz, entre otros.

En la Península Ibérica se produce un importante desarrollo económico, y eso se nota en la sociedad, que acepta de una forma natural los movimientos de carácter cultural y artístico que se despliegan en el resto de Europa. La dinámica general del País Vasco cuenta de igual manera con un importante impulso artístico renacentista y, sobre 1525-1530, comienza una época de cambios en los retablos que aún mantenían en plena vigencia un estilo gótico hispano-flamenco considerado como moderno, con algunos años de dilación en cuanto a la zona castellana se refiere, dirigiéndose hacia un Renacimiento con ornamentación plateresca.

En el Primer Renacimiento, la arquitectura del Retablo se estructura con casilleros, frontones como remates, tímpanos en curva, guardapolvos, hornacinas aveneradas y conchas.

En cuanto a la ornamentación, se van introduciendo formas decorativas italianas, elementos de origen lombardo

“como los grutescos, candelieri³⁰, medallones, calaveras, columnas abalaustradas y querubines con alas y el Manierismo que orientados por el Concilio de Trento y su puesta en práctica por las Constituciones Sinodales, depura el repertorio concretándolo en cabezas de ángeles, nichos, elementos arquitectónicos clásicos, encadenados geométricos y previo a todos ellos cartelas de cuero retorcido y hermes”³¹.

Los modelos a seguir para los relieves y grupos escultóricos se recogen en un programa inspirado en grabados alemanes y flamencos, cuyo resultado es bastante heterogéneo, podría decirse que incluso exagerado y recargado.

Los artistas que trabajaron en la etapa preconiliar, a pesar de que estaban sometidos a ciertas censuras y control espiritual de la Inquisición, tuvieron menos prohibiciones que sus sucesores debido a la rigidez que impuso el Concilio de Trento (1563) y La Contrarreforma. El decreto sobre la representación de las imágenes religiosas que salió de dicho Concilio, tan solo consiente su utilización con fines didácticos y piadosos, persiguiendo con ello persuadir y adoctrinar a los fieles en unos momentos

difíciles para la iglesia. Además, se vigilaba seriamente que las obras de arte religioso reuniesen los fines deseados, y fuera un

*“arte severo, concentrado en el que nada es inútil, en el que nada distrae la atención del cristiano que medita sobre los misterios de la salvación. Todo lo que no sirva a este fin debe ser alejado, ya que es la grandeza del evangelio lo que debe emocionarlos, no la belleza de la naturaleza”*³².

Los desacuerdos entre los distintos obispados se materializaron en la constitución de

*“sinodales que reglamentaban, entre otras muchas cosas, todo lo referentes al quehacer artístico. Del mismo modo artistas y teóricos fueron fijando las características que debía tener la imagen para que cumpliera su finalidad”*³³.

El incumplimiento de las normativas establecidas, la falta de corrección de los requisitos marcados desde el punto de vista dogmático, o la aplicación de cualquier tradición apócrifa, podía llevar a la destrucción parcial o total de la obra por parte de los responsables eclesiásticos³⁴.

El modelo formal de la escultura del clasicismo renacentista, tiende a reforzar la anatomía, marcando algo más los músculos y, en algunos casos, también se dotan de una mayor expresividad con el movimiento y los gestos. El modelo que se toma se acerca más al helenismo, donde los cuerpos parecen exteriorizar más los sentimientos.

En las composiciones de los relieves se tiende a cuidar la proporción de las figuras, situándolas en un espacio escénico con perspectiva, bien por su tamaño o por el punto de fuga. Igualmente se cuida que los elementos arquitectónicos que aparezcan en las escenas guarden un equilibrio clásico, como frontones, columnas con los órdenes, arcos de medio punto, etc. Estas normas se guardan también en los retablos.

Además de las características detalladas, en el caso de la imagen religiosa en España, se le dota de una serie de modificaciones con el fin de potenciar el sentimiento más que la razón, ya que no tiene solamente que convencer sino conmover. Para ello se desarrollaron gran cantidad de mecanismos dramáticos y expresivos.

1.5.3. El Romanismo

En la segunda mitad del siglo XVI la escultura religiosa comienza a manifestarse con un estilo artístico más serio y equilibrado. Esta tendencia artística que se produce en Europa, tiene como característica la unión de elementos renacentistas con otros propios de cada país. Se va abandonando el tipo de retablo triunfante

*“el colmo de la ingravidez, del juego lumínico, de la fantasía en suma. Este retablo olvidaba frecuentemente su función ilustrativa, recorriendo caminos puramente estéticos y decorativos, según la inspiración del artista.”*³⁵.

Este cambio se observa en las trazas que, poco a poco, fueron evolucionando de un estilo romano hacia el manierismo. La ornamentación de la nueva traza se carac-

teriza por el clasicismo; se presenta más serena pero a la vez pierde espontaneidad. La arquitectura se ciñe a las medidas y dimensiones del ábside. Se rebajan los arcos y se colocan frontones triangulares y curvos en un primer momento, en los derrames se colocan niños desnudos como ornamentos, distinguiendo entre los frontones de las calles principales y los secundarios que rematan las cajas, *“los marcos que encuadran éstas suelen ser rectangulares y presentan en sus esquinas salientes de forma quebrada llamados “orejas”*³⁶.

El elemento fundamental de la estructura es la superposición de columnas de orden clásico, con fuste estriado que, en ocasiones, son decoradas con relieves en el tercio inferior.

Fue en el Concilio de Trento, en la sesión XXV (año 1563), donde se fijaron los aspectos que iban a incidir en el arte religioso, como la misión aleccionadora de la iglesia, *“la devoción a las reliquias e imágenes de los santos, pasando por todo el marco legal necesario para la contratación de una obra religiosa”*³⁷, y que se ocupó principalmente de la representación “decorosa” de la imagen de Cristo, la Virgen y los Santos. El decreto dictaminaba *“que por medio de la escultura y la pintura se debía expresar una historia de los misterios de nuestra redención”*³⁸. La evolución que se produjo en esta tendencia artística fue rápida, y el cambio fue tan radical, que difícilmente se podría entender sin una profunda crisis espiritual y la lucha contra la Reforma.

El romanismo, título *“acuñado por Weise y Camón”*³⁹, impuesto por Roma, capital de la escultura en ese momento histórico, penetró en algunos lugares de España, suplantando simple y llanamente al manierismo expresivo español, desarrollándose en la zona norte el mayor foco romanista de toda la Península. Tiene su punto de partida en el trabajo escultórico del Retablo de la catedral de Astorga, que realizó en 1558 Gaspar Becerra⁴⁰, con una concepción más clasicista y académica del arte, que el artista asimiló en Italia y en la iconografía de Juni, con unas *“figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete”*⁴¹, y unidos ambos a una buena técnica escultórica.

En cuanto a la influencia romanista de la zona norte, podemos destacar el Retablo de Santa Clara de Briviesca, del año 1575, con Pedro López de Gamiz. En el País Vasco se puede distinguir el Retablo de San Pedro de Zumaia, de Juan de Anchieta y Martín de Arbizu. Otros artistas a destacar son San Juan de Arazo, Lope de Larrea, Ambrosio de Bengoechea y Martín Ruiz de Zubiate, considerados como algunos de los representantes de la escuela romanista del País Vasco.

Este gusto por la proporción y por la corrección de formas no se hubiera dado sin una contemplación directa de las obras romanas que se

“aparta de la evolución normal del Renacimiento español (expresivista), que se estaba complicando mucho y retorna a un estadio más clásico, con una actualización de la belleza romana, y opera una transformación formal



Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Foto: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Imagen MAS.

que, con el cambio espiritual promovido por el Concilio de Trento, sanciona esta estética”⁴².

Las figuras son más colosales y musculosas, reinterpretando la nueva concepción formal de las obras de Miguel Ángel, tras su impresión al ver el grupo del Laocoonte⁴³. Son obras plásticas con una

“tensión contenida que se manifiesta mediante los ceños fruncidos, los labios apretados, posturas forzadas y miradas inquisitivas, todo ello ajustado a la “terribilitá” miguelangelesca [...] “Escorzos y contrappostos violentos, las líneas serpentinatas muy marcadas son cualidades que confieren a la obra dignidad y persuasión, ideas muy queridas por la Contrarreforma”⁴⁴.

Desde el punto de vista formal, se exige orden y claridad, siguiendo un programa iconográfico ya establecido para las escenas y estatuas, condiciones que se especifican y piden en las cláusulas de algunos contratos. El repertorio ornamental también va cambiando, e incluye entre otros elementos, por ejemplo, querubines alados. Para la realización de las imágenes se inspiran en los grabados italianos.

Las nuevas formas de expresión de la escultura muestran más movimiento, los volúmenes son más redondeados y los plegados de la ropa, más ligeros y menos acartonados, se vuelven suaves y ondulados. Los rostros se hacen más ovalados y la anatomía es más estilizada, más musculosa y con un mayor equilibrio,

“la proporción quintupla corresponde a un estilo denominado expresivista y también manierista del movimiento por sus tipos enjutos de cabellos, barbas y plegados agitados y bocas entreabiertas”⁴⁵.

Estilísticamente hablando, esta renovación artística fue favorecida por la llegada de algunos escultores italianos y la aparición de nuevos repertorios de estampas y modelos.

El reconocimiento del romanismo como modo de expresión artística, se ha visto favorecido por el análisis de la obra de un cierto número de escultores, llevado a cabo por significativos historiadores⁴⁶.

El geometrismo y la simetría redundante de la distribución arquitectónica de los retablos romanistas, no sufrió modificaciones hasta los inicios del barroco, por lo que puede incluso resultar monótona en cuanto a la repetición de formas similares.

1.5.1. El Barroco

En el siglo XVII, en España se alcanzó una notabilísima calidad artística gracias a una serie de grandes escultores llamados “imagineros”, que encontraron en el arte religioso un campo idóneo para cultivar su creatividad. Factores como la religiosidad desbordante, favorecieron la pujanza del barroco español, deseoso de realismo y expresividad.

En el Barroco, en el marco cronológico de principios del siglo XVII a finales del XVIII aproximadamente, no se puso el arte al servicio de la religión, sino que la temática religiosa, por su sublimidad y su trascendencia, fue adoptada por los artistas como la forma más expresiva del sentido dramático del arte. Los conceptos religioso y estético se fundieron en uno. La fe que profesaban les ayudaba a conseguir una expresión de especial calidad artística.

El espíritu de la Contrarreforma lo impregnaba todo. Lo religioso no sólo se convierte en una manifestación en el interior de los templos, sino que debe demostrarse públicamente, sacando a las calles las imágenes en procesión. En las procesiones se combinan el sentido de la penitencia pública con un deseo de lujo y grandiosidad que debe darse a la divinidad en el culto. Además, destaca el sentido escenográfico y teatral, donde interesa más el conjunto que lo particular, acentuando de una forma muy acusada los distintos papeles que se representan. Los personajes sagrados adquieren dulzura y nobleza en sus rostros y en los gestos, no así los que representan la desidia y la maldad. Se utilizaban, para lograr los efectos deseados, la dicotomías dolor-alegría y belleza-fealdad, que se convierten en una transposición del bien y el mal. Estilísticamente cabe destacar el seguimiento de una inspiración en la obra de Miguel Ángel, pero con ciertos matices hacia el helenismo-romano.

Según algunas ideas religiosas sacadas del Concilio de Trento, se llegó a decir que:

“el arte debería de ser la manifestación de unas ideas religiosas, acentuadas por medio de una grandiosidad

que debía sobrecoger al hombre ante la grandeza de Dios”⁴⁷.

En cuanto al retablo barroco, como no podía ser de otra forma, se busca el espíritu de autoconfianza y el entusiasmo de una revitalizada Iglesia Católica. Para ello se dota, tanto a la parte arquitectónica como a la escultórica de un movimiento dinámico, que llegaba hasta la extravagancia. Uno de los elementos arquitectónicos más utilizado fue la columna salomónica. Y no menos destacable es la utilización del dorado como elemento pictórico habitual de la arquitectura del retablo. En el País Vasco, el retablo no alcanzó el nivel artístico que había logrado el renacentista, pero en cuanto a cantidad se refiere, fueron muy numerosos. La mayoría de obras registradas, principalmente durante la primera mitad del siglo XVII, fueron realizadas por maestros procedentes de Madrid o del contorno cortesano, o por medio de trazas ejecutadas por dichas escuelas,

“responsables de esta situación son particulares con puestos en el aparato del Estado o la iglesia, ordenes religiosas que cuentan con sus propios maestros o acuden a renombrados artífices para los retablos de sus conventos, y los patronos de las parroquias”⁴⁸.

Esos patronos con frecuencia adjudicaban las obras a maestros locales, pero en la medida de sus posibilidades, enviaban alguna comisión a otros centros de más prestigio.

Hay que tener en cuenta que se mantenía la normativa adoptada desde los comienzos de la iglesia, que determinaba que para la realización de cualquier obra eclesial, era necesario, además de la decisión y acuerdo de los patronos del templo en cuestión y, en muchos casos del concejo municipal, el permiso de la diócesis –que en el caso de la zona que tratamos, era Calahorra y la Calzada– tanto en el marco estilístico como en el económico.

Podemos diferenciar tres periodos dentro del desarrollo del Retablo Barroco “*clasicista, churrigueresco y rococó*”⁴⁹, que en el País Vasco su punto álgido se registra en torno a 1672 y 1739. Alrededor del año 1775, aparecerá un nuevo estilo de retablo: el Neoclásico.

[2]

Iglesia de San Andrés: Fundación, ampliación y reformas

Al hablar de la iglesia de San Andrés de Eibar debemos tener en cuenta que ha sido reconocida y catalogada por el Gobierno Vasco como Monumento con la categoría de “Bien Cultural Calificado”¹, aunque anteriormente ya estaba sujeta a protección.

Con esta publicación se pretende sacar a la luz la grandeza histórico-artística de dicha obra. No obstante, y a pesar de que en trabajos como *Eibar Monografía Histórica*, de Gregorio Múgica o *Eibar: Orígenes y Evolución del Siglo XIV al XVI*, de Javier Elorza y otros, puede consultarse cualquier dato sobre su historia y evolución, consideramos necesario posicionar los momentos históricos en que se desarrollaron las diferentes fases de reformas concernientes a la iglesia y a la realización del Retablo, con algún acontecimiento acaecido en la época, bien sea con datos documentales o bibliográficos.

En el siglo XIII, en el año 1267, Alfonso el Sabio concedió la merced del patronato de la iglesia de San Andrés a Juan López de Gamboa². La villa de Eibar, nació con el beneplácito del Rey Don Alfonso XI, mediante una carta-puebla expedida el 5 de febrero del año 1346 en Jaén,

*“Esta dicha villa que hanteriormente era Ante Iglesia de San Andrés y Monasterial la mandó Poblar el S. Rey D^o. Alonso el oncevo [sic] de Castilla, el año mil trescientos cuarenta y seis con titulo de villa y la mandó cercar y torrear poniendo por nombre villanueva de Sn. Andrés y dando a sus vesinos las esepciones y fueros de Logroño por privilegio que dio estando en Jaén a cinco de Febrero de la Era mil trescientos ocheta y quatro”*³.

Por lo tanto, en este comienzo de la puebla, la iglesia de San Andrés, que ya existía para estas fechas, constituye el principal enclave de la villa. Parece que a mediados del siglo XV las dimensiones de la iglesia eran bastantes reducidas, posiblemente unos 12 o 15 mts; ya que *“el ancho del templo abarcaría el de las casas de la hilera de Barrenkale, en la que se alineaba dicha iglesia”*⁴. Era de planta rectangular y su orientación este, es decir en sentido contrario al actual, con una entrada que daba a la calle Barrenkale, donde aún se puede ver en el interior el arco apuntado de una puerta tapiada, desde donde arrancaban los nervios de una crucería, que soportaban el pórtico existente en dicho espacio.

Además, donde actualmente se encuentra la cabecera estaba situada una torre de campanas, probablemente de madera, que se eliminó en la posterior ampliación.

A finales del siglo XV, en 1499, como consecuencia del constante incremento demográfico que afecta a la capacidad de acogimiento de la iglesia para el servicio y administración del culto y sacramentos, se dirige un extenso escrito al Consejo Real exponiendo, entre otras cosas, que:

*“la fábrica y hedifício de la dicha yglesia es muy pobre y el ancho e capilla d’ella pequena y poco el número de servidores de la dicho yglesia y en el pequenno edifício dis que se servio en los tiempos pasados por causa que esta villa de Heybar e su juridición estava poco poblada e dis que los vesinos parrochianos e feligreses heran pocos en número e dis que algunos annos de poco tiempo acá la dicha villa e su juridición ha crecido e acreçentado e ay muchas casas de población de nuevo fechas...”*⁵.

Continúa subrayando la necesidad de disponer de más clérigos y un mayor incremento de las contribuciones económicas que se recaudaban, para proceder a su ampliación.

Y dis que demás d’esto, porque en la dicha yglesia que estava fecha y hedificada non cavían los parrochianos e feligreses d’ella a causa de aver crecido la población d’ella, dis que fue nesçesario derribarla e tornarla a faser más ancha para que todos capiesen, la qual está

derribada porque non ay de qué se pueda tomar y faser de nuevo, porque la dicha yglesia non tiene rrentas nin dineros algunos para hedificarla y los parrochianos y feligreses son pobres e dis que non pueden contribuir nin pagar para el rreparo y edificio de la dicha yglesia”⁶.

Las negociaciones con el patrón Juan López de Gamboa debieron de ser difíciles, si se tiene en cuenta que se trataba de que aportase un mayor porcentaje de los diezmos recaudados para los gastos de la iglesia. Sin embargo, a comienzos del siglo XVI, en 1506, consiguieron buena parte de las demandas, como por ejemplo, que el concejo y el cabildo eclesiástico pudiese realizar nuevas ordenanzas. Asimismo lograron aumentar el número de clérigos en la iglesia y una importante subida en su cuota de recaudación, con lo que se abrieron nuevos horizontes para los proyectos de ampliación de la iglesia.

En el exterior se construyó un pórtico que estaba situado a la altura de la puerta principal “hacia Ulsaga”, en el cual acostumbraban a reunirse los miembros del concejo⁷.

Parece probable que en estas reformas se colocasen cinco altares, el central y principal dedicado a su patrón San Andrés. A ambos lados del central se encontraban

“en la parte de la Epístola, esto es la que daba a Barrenkale, en la zona delantera, el altar de Santa Catalina, en la que se disponía asimismo la imagen de San Roque y Santa Lucía, y de la puerta de entrada hacia atrás, el altar de Nuestra Señora, con la imagen de la Dolorosa. En el lado opuesto, esto es el que daba al Hospital, otros dos altares, el delantero situado junto a la capilla de bautizar, de San Sebastián, y el de atrás, del Santísimo Sacramento”⁸.

En la parte posterior de la iglesia estaba situado el coro, lugar en el que además del órgano, se exponía la ordenanza del concejo.

En el año 1540 se reanudaron de nuevo las obras en la iglesia, según apunta Gregorio Múgica, por un documento en el que, a instancia de los manobreros Gabriel de Ubilla y Martín de Inarra, se solicita una licencia del Obispo de Calahorra, Antonio Castilla, a fin de proceder

“a mudar las sepulturas que serán necesarias para cimentar los pilares de las capillas é para hazer calle y carrera por medio de la dicha iglesia, [...] que puede haber siete á ocho años que la dicha iglesia con licencia que para ello dió Su Señoría se comenzó a edificar de nuevo por nuevos cimientos ensanchando e alargando la dicha iglesia de lo que antes era para hazer de tres naves y capillas”⁹.

En esta fecha se debió de abrir la portada plateresca, que posteriormente en la ampliación del siglo XVII fue tapiada¹⁰. Con esta reforma la planta de la iglesia se quedó con tres naves. La capilla mayor estaba emplazada donde hoy está el coro y la puerta principal de entrada. Según reza una inscripción en el muro sur, que lleva el nombre del manobrero Gabriel de Ubilla, se volvió a abrir al culto en 1547.

Años más tarde, parece que la situación económica de la iglesia continuaba siendo bastante aceptable ya que se decide realizar el Retablo Mayor, adjudicando su fabrica-

ción a Andrés de Araoz en el año 1558, de acuerdo con el contrato que firmó junto con el concejo, según veremos en el apartado correspondiente al Retablo¹¹.

En el año 1579, se procede al cerramiento de las tres naves con bóvedas de crucerías, contratándose para ello a los canteros, Juan Pérez de Garaizabal y Pedro de Azkarraga.

A principios del siglo XVII, sobre 1603, las autoridades civiles y eclesiásticas consideraron que las dimensiones de la iglesia no cumplían los requisitos necesarios para el desarrollo de los servicios y actividades religiosas, proponiendo por tanto construir una nueva iglesia que aumentara considerablemente la largura y anchura de la anterior. No tardaron mucho en ponerse de acuerdo para llevar a cabo el proyecto, en el que añadirían el crucero, el presbiterio y el altar mayor, quedando con las dimensiones que tiene en la actualidad. En la sesión del Ayuntamiento, celebrada el 21 de mayo de 1603, se dice que:

“el dicho concejo dio su poder al chantre Joanes de Abençabalegui, beneficiado de la yglesia parroquial, y a Joan de Ynarra y a Joan de Sagarteguieta, ya difunto, y a Juan Bautista d’Elixalde, para que puedan tomar la mejor traça y forma que conviene para hazer y edificar la dicha yglesia, la qual dicha traça se avía hecho, y se avía rematado la dicha obra en Hernando de Loidi, mestre cantero, vecino de la tierra de Regil, el qual avía començado a hedificar la dicha obra. Y agora, como es notorio, el dicho mestre Hernando hera falleçido. Y hera así que el dicho Joan de Ynarra vive al presente en la ciudad de Sevilla y el dicho Joan de Sagarteguieta hera falleçido y el dicho Joan Bautista pretendía hazer ausencia a la corte del rey nuestro señor a negocios propios, y solo el dicho chantre quedaba en esta dicha villa y conviene que se nombren otras personas para ello [...]”

Y es que muerto el dicho mestre Hernando, se han hecho otras tres traças, unas diferentes que otras, e conviene que se escoja de ellas aquélla que más conviene para hedificar la dicha yglesia”¹².

El concejo, para proseguir con el edificio de la iglesia de San Andrés, eligió la traza más conveniente, concertando asimismo los contratos que se estimaron más favorables y los correspondientes maestros canteros, carpinteros y albañiles. Para llevar a cabo los objetivos nombraron una comisión, dándole el poder suficiente al chantre Abençabalegui, beneficiado de dicha iglesia.

Consideraron como más aceptable, una proposición que hicieron Martín de Eguiguren y Pedro de Loyola, mayordomos fabriqueros de la iglesia, exponiendo además que sería conveniente para:

“la dicha obra de la yglesia, que se derribe la cerca que está entre la torre y la casa de Madalena de Yrure, mujer legítima de Antonio de Larriategui, desde el suelo del pilar y estribo de la dicha casa de Madalena, en derecho asta arriba. E la piedra que de la dicha cerca saliere, se distribuya y se gaste para la dicha obra de la yglesia”¹³.

Por la naturaleza y envergadura de las obras emprendidas, es razonable que fuesen surgiendo ciertos problemas



La iglesia de San Andrés de Eibar. Foto: Garay.

e inconvenientes, y así ocurrió, como podremos ver por las actas de las reuniones del Ayuntamiento, en el transcurso de los años que duraron éstas.

Ya en el año 1615, el Alcalde de Eibar informó que, durante la asistencia del procurador del concejo a una reunión en Elgoibar, había propuesto que

“conbenía mucho al servicio de nuestro Señor, que la obra de la yglesia parroquial de San Andrés se prosiguiese adelante y se acabase con las mandas de diferentes personas y con el residuo de los diezmos y primicias de la dicha villa..., y avían pasado muchos maestros ofreciendo que

harían la dicha obra con comodidad y que para tratar sobre ello se mandase juntar el dicho concejo.

Conferido y tratado largo sobre ello, el dicho concejo acordó que se acabe la dicha obra de la yglesia de San Andrés y para su ejecución dieron poder cumplido al contador Eguiguren y al maestro Pedro de Arizmendi, mayordomos de la yglesia, y a Joan López de Ynarra, para proseguir la obra y concertarse con qualesquier maestros canteros, carpinteros, albañiles...”¹⁴.

La dirección de las obras se la encomendaron a Miguel de Garaizabal, quien, tras varias interrupciones, continuó

hasta el año 1617, un año antes de su muerte, como se desprende de la reunión del concejo del 22 de febrero de 1618. Según el acta de dicha reunión, Garaizabal debió de ejecutar ciertas pechinas que no estaban en la traza que se le había entregado, y temían que a consecuencia de dichos cambios pudiese peligrar la seguridad de la obra, además de afeor y no guardar las proporciones deseadas. En consecuencia comparecieron los mayordomos de la iglesia y diciendo que:

“Miguel de Garayçal, maestro cantero ya difunto, dio y hiço çierta traça para edificar y acavar la yglesia parrochial, y excediendo de la dicha traça y por algunos respetos y comodidades suias, y sin dar parte de ellos a la dicha villa ni a sus mayordomos ni a ninguna otra persona, añadió y sacó çiertas pechinas en el lienço de las paredes que caen a la parte del ospital de la dicha villa, y de esta manera quedó quieta la dicha obra y no se ha proseguido en ella desde que el dicho Miguel de Garayçal la dexó.

Y después el año pasado de 1617, siendo mayordomos Miguel de Ysasi y Matías de Çelaya, con intento y deseo de que se prosiga la dicha obra, traxeron a maestre Juan de Aguirre, cantero, vezino de Yziar, el qual dió y hiço otra traça que pareció más conveniente sin hazer caso de las dichas pechinas, y conforme a ella los dichos mayordomos pusieron en almoneda pública la dicha obra y ella se remató en Diego de Eguiguren Eyzcoaga, maestre cantero, vecino de esta villa, para hazer y proseguir la dicha fábrica, conforme a la traça que el dicho Juan de Aguirre dio”¹⁵.

Los miembros del concejo presentaron en el citado acto, las trazas de Garaizabal y la de Juan de Aguirre y, éste último, junto con Diego de Equiguren, ambos allí presentes, estudiaron y expusieron las razones de la que consideraban más conveniente. Escuchadas las propuestas acordaron que se:

“executase conforme a la traça que el dicho Juan de Aguirre dio, reforçando conforme a ella el estribo que está azia la parte del ospital y que se quiten las dichas pechinas.[...] que se prosiga con la traça nueva del dicho Juan de Aguirre, en quanto a alçar los lienços de las paredes colaterales de la dicha yglesia y reforçar el dicho estribo, según como en ella se contiene. Y el dicho Diego de Eguiguren está obligado por la escritura que suscribió, a quitar las dichas pechinas por superfluas”¹⁶.

Como se ve, se adjudicó la continuidad de las obras al maestre Diego de Eguiguren y Azcoaga, maestro cantero y vecino de Eibar.

Pero los problemas con la construcción de la obra continuaron y, en la junta del concejo del 18 de noviembre de 1618, se quejaban de las goteras y del peligro inminente de caída de las paredes de las capillas de la iglesia.

Llamaron al maestro Diego de Eguiguren para que estudiase el alcance de los desperfectos, quien subiendo a las capillas, dijo que:

“estaban en gran peligro de caerse y dexando a la obra y pared que ba al presente haziendo, se proseguiese el dichos lienzo de azia la parte de la plaza para que con eso las dchas capillas tubiesen sobre qué estibar”¹⁷.

Con el fin de solucionar los riesgos que presentaban las obras de las capillas, y autorizados por el concejo, fue llamado al antes mencionado maestre Juan de Aguirre y a otro maestre cantero, quienes junto a Diego de Eguiguren y Pedro de Arizmendi, maestro carpintero, para que subiesen a las capillas a examinar la situación en que se encontraba la construcción y los desperfectos ocasionados y planteasen los posibles remedios para corregir los daños causados. Dicha comisión, una vez realizados los análisis convenientes, informó al concejo de la crítica situación en que se encontraban dichas capillas y las soluciones que el responsable de la obra, Juan de Aguirre, debería adoptar para remediarla.

Más tarde, a Domingo de Berroeta y Francisco de Aguirre, maestros carpinteros, les adjudicaron la realización de la cubierta de la iglesia de acuerdo a la traza del Padre Fray Alonso, de la orden del Carmen, con ciertas condiciones, como por ejemplo, que debían procurar:

“asegurar primero las capillas que estan hechas...[Se advierte que] hecho el remate, si para cuando la ejecución de la obra se ayllare diferencia en si se ha de hacer debajo de un tejado o en diferentes tejados, respeto del medio limón¹⁸ en que ha de sacar esta diferencia...”¹⁹.

Debieron rematar la obra cumpliendo las condiciones que se les había impuesto, incluso en el plazo concertado (finales de 1632), sin que las capillas sufriesen daño alguno, sin embargo, no les pagaron la totalidad de lo acordado a pesar de que según reconocieron los maestros examinadores *“está la obra perfectamente acabada y supuesto que nosotros cumplimos con todo lo que eramos obligados”²⁰* por lo que dichos maestros pidieron que los Mayordomos cumpliesen con la parte del contrato y les abonasen los 2.600 reales.

Continuó Diego de Eguiguren el curso de la obra con las recomendaciones señaladas hasta el año 1635, terminando el coro con su arco y la portada nueva, además de otros trabajos no detallados.²¹ Le sucedió en el proyecto Ignacio Ansoa, y al fallecimiento de éste, su hijo y discípulo Juan Ansoa Ibayguren, maestro arquitecto.

Fue en el año 1662, cuando dieron por finalizado el proyecto y liquidaron definitivamente las cuentas con los artífices.

En la sesión del concejo de 25 de julio de 1664, nos encontramos con un curioso acuerdo tomado para llevar a cabo una pequeña reforma que dice:

“que los balaustres de piedra que estan arimados a la pared de San Andrés se lleven a Ntra. Sra. de Arrate y se pongan en medio de la hermita para que las mujeres no hagan las desonestidades e yndecencias que suelen hacer y se ponga en medio de esta balaustreria una puerta de hierro para impedirles el que se entre”²².

Destacamos a grandes rasgos, las obras de mayor relevancia que se fueron realizando en la iglesia, pero, evidentemente, también eran necesarios pequeños arreglos y reparaciones hasta su total rehabilitación. Además, con el paso de los años, cualquier edificio sufre las consecuencias

de los efectos producidos por los rigores climatológicos, pero si ha dichos efectos naturales se le suma que las obras realizadas no se resolvieron con las suficientes garantías de ejecución, no es extraño que en el año 1778, de nuevo aparecieran serias complicaciones en la Parroquia. Por ello, acuerdan el nombramiento de una persona responsable para realizar las obras *“con motivo de haberse caído en el mes de Enero de este año parte de la bobeda de la sacristía”*²³, haciendo para ello prevención de materiales.

Algo más tarde, en el año 1782, también se tuvo que demoler el pórtico existente, por las malas condiciones en que se encontraba.

A su paso por la villa de Eibar en el año 1785, el historiador Vargas Ponce escribe un comentario sobre la iglesia de San Andrés, narración que debemos considerar como de gran importancia por la serie de detalles descriptivos e históricos que hace de personas, lugares, edificios, y diversos objetos, algunos hoy desaparecidos. Dice lo siguiente:

*“La Fábrica material de la Parroquia es de las más Antiguas y de tiempo inmemorial cuia mitad es obra nueva añadida en el siglo penultimo a imitación de la Antigua, toda la qual es de piedra sillar trabajada con finura, como también los arcos travajados con mucha delicadeza de sus elebadas bobedas y que han servido y sirven de modelo para otras Iglesias [...] Es dicha Parroquia grande con techo muy elevado y curioso con un crucero muy espacioso y quatro columnas en su medio, trabajadas con el mayor primor, en una de las quales tiene el púlpito con su guarda voz, proporcionado y dorado. En dichas columnas y alrededor, en todas las paredes a una altura proporcionada están colgadas una colgadura de damasco carmesí y pajizo entreverado...”*²⁴.

En cuanto al número de clérigos encargados de mantener los oficios religiosos en la villa de Eibar, en el año 1785, según Vargas Ponce, la iglesia de San Andrés

*“que es de Real Patronato y el actual agraciado Patrono, Dn. Babil de Airezaga, cuenta con el número de ocho Beneficiados, de los quales dos sirven de Párrocos y la Aneja de San Miguel de Aguinaga se sirve con el noveno Beneficiado que hace de Párroco en ella”*²⁵.

Pueden considerarse estas últimas fechas como el final de las obras de mayor relevancia llevadas a cabo en la iglesia de San Andrés. Posteriormente, nos tenemos que remontar hasta el siglo XX, para ver de nuevo una obra de cierta importancia, como fue la construcción del claustro, que afectó, pensamos que de forma positiva, al conjunto del espacio.

La adhesión del actual claustro y dependencias eclesiásticas, que puede verse en la actualidad en su fachada noroeste, se construyeron al finalizar la Guerra Civil de 1936, en lo que fue la calle Eritegi (Hospital). El estado en que quedaron los alrededores de la iglesia de San Andrés después de los bombardeos, puede verse en las fotos de la época, y, si bien la zona quedó bastante destruida, afortunadamente, el templo no sufrió grandes desperfectos.

Dichas obras fueron realizadas, según consta en una ins-

cripción colocada en una de las paredes del patio, por la Dirección General de Regiones Devastadas en el Año MCMXLIX -1949.

En el año 1979 fue necesario realizar un exhaustivo estudio sobre el estado en que se encontraba la edificación, que fue dirigido por el Arquitecto, Javier Saéz. Una vez analizado el proyecto, se llevó a cabo la rehabilitación total de la cubierta del tejado de la iglesia.

Años más tarde, solucionado el problema de reparación de goteras y deterioro del edificio, se realizaron una serie de trabajos especialmente en el Retablo Mayor y el de Ánimas:

*“la restauración de todos los retablos y un lienzo, que representa el Bautismo de Cristo, de la Parroquia de S. Andrés de EIBAR, se llevó a cabo entre el mes de abril de 1984 y el mismo mes del año 1985. Restauradores: Josetxu Egia, Carlos Ruiz de Ocenda y Feli Amezua”*²⁶.

Las obras más recientes se realizaron en el año 2003, remodelando toda la zona del ábside, del Altar Mayor²⁷.

En la actualidad, los muros interiores de la iglesia se mantienen perfectamente enlucidos, a excepción de las columnas, pilares, capillas hornacinas situadas a ambos lados de la Epístola y el Evangelio, capilla Bautismal, friso bajo coro y molduras de puertas y ventanas, nervaduras y casetones de las bóvedas, en los que se puede apreciar la piedra de sillería arenisca.

Los escasos ventanales que iluminan el templo se reparten en las naves laterales situados uno en cada tramo. Los que están ubicados a cada lado del ábside son de medio punto, igual que los del primer tramo. En el segundo tramo, son de medio punto bíforos y están bonitamente decorados. Los del tercer tramo varían ligeramente, son apuntados bíforos y con arquivoltas de estilo gótico. Asimismo, posee un rosetón sobre la puerta principal. Todos ellos tienen interesantes vidrieras que no parecen pertenecer a la primera época constructiva, a excepción del situado en el transepto del lado sur.

2.1. Sopórtico y tejavana

En 1662, la obra principal de la construcción de la iglesia había concluido, sin embargo, aún faltaba por ejecutar un pórtico para cobijarse en los momentos de reuniones o celebraciones, y fue al año siguiente, el 1º de abril de 1663, cuando *“se acordó se alcance licencia y permiso de los señores probisores de Calahorra para hacer los sopórticos de la parroquia”*²⁸.

Se le concedió la obra a Francisco de Azaldegui, quien no parecía estar muy conforme con los materiales que le habían proporcionado para la misma, ya que se quejó al mayordomo de la Parroquia de que no eran los apropiados. No obstante, el Alcalde, tratando de no demorar el proyecto, consideró oportuno que continuase la obra, adecuándola lo mejor posible a la traza. Como se verá más adelante, esta decisión, unida a una deficiente ejecución, causó importantes problemas.

Parece que el maestro carpintero que se encargó de los materiales debió de ser Juan de Egorza, ya que en el libro de cuentas de Fábrica, aparece una partida en el año 1663, donde se le abona una cantidad en concepto de *“los días que se ocupó por si y sus criados oficiales en cortar y desbastar los maderos para el sopórtico y ayudar en el acarreo”*²⁹.

Desde el comienzo, la realización de dicho trabajo presentó ciertas dificultades. A los pocos días de iniciada la obra debieron de observarse algunas deficiencias, por lo que consideraron conveniente que se realizase una revisión por personas cualificadas y opinasen *“si ofrecen peligro los claustros, y si le hubiere, quitar la teja y materiales para que no suceda alguna desgracia”*³⁰. Por lo tanto, el concejo, el 24 de mayo de 1665, propuso que el mayordomo Andrés de Rezabal se encargase de buscar *“para ver el claustro de la Parroquia, [...] oficial perito en la arte y declare lo que hay en ello y dé cuenta de todo a esta villa para que tome remedio en ello”*³¹.

Estudiado el tema, en la sesión del 15 de noviembre del mismo año, se presentó el memorial que había realizado Lázaro de Arenceaga, maestro carpintero y vecino de Bergara, en el que opinaba que Azaldegui no había respetado la traza elegida para la obra del claustro, solicitando para una mayor comprobación que *“hagan traer la traza que para hacer la dicha obra [...] y hagan las diligencias necesarias concernientes”*³².

Como era de esperar, estas deficiencias se hicieron notar en el resultado de la obra, especialmente por las goteras que caían en el pórtico, imposibilitando la celebración de los actos que se acostumbraba a realizar en dicho lugar. Los problemas no debieron resolverse a favor de los maestros constructores, ya que el cabildo puso una demanda que duró desde 1673 a 1688, alegando que la tejavana y el sopórtico se habían realizado variando la traza que ellos habían elegido, y que, según se ha visto anteriormente, fue el alcalde Juan de Ansola el que aceptó los cambios y forma de ejecutar la obra. Según la sentencia emitida se condenó a pagar 12.000 maravedís a Francisco de Azaldegui, pero falleció antes de cumplirla³³.

2.2. Las tumbas

Durante la Edad Media era costumbre inhumar a los fieles en cementerios situados en el exterior de los lugares de culto, orientando las tumbas, al igual que el edificio, en dirección Este. Los clérigos y personajes ilustres eran enterrados en el interior del templo, pero en Eibar se inhumaba a todos los feligreses en su interior desde

*“la segunda mitad del siglo XV, coincidiendo con las obras de ampliación del templo [...] A partir de este momento, cada casa dispuso de su huesa o lugar de enterramiento interior, la cual podía ser traspasada o vendida entre particulares, aunque también el mayordomo o manobrero de la iglesia se encargaba de asignar su parcela al que la solicitaba, previo pago de dos ducados de oro de limosna”*³⁴.

La primera referencia que tenemos sobre el traslado de las tumbas que se encontraban dentro de la iglesia se refiere a un permiso que solicitan los manobreros Gabriel de Ubilla y Martín de Inarra, en el año 1540, a las autoridades eclesiásticas, con motivo de las obras de ampliación que se estaban realizando, y que hacían necesario mudar las sepulturas de lugar.

Durante los casi 60 años que duraron las obras de ampliación de la iglesia, fue necesario llevar a cabo otras mejoras como, por ejemplo, la pavimentación de la iglesia. El problema se centraba en el suelo que cubría las tumbas que según relata el visitador del obispado de Calahorra en la visita que hizo a la Parroquia en julio de 1616, se mandó que *“todos los vecinos allanen los túmulos y tablados que tenían en la dicha iglesia sobre sus sepulturas y lo pusiesen en un nivel”*³⁵. El trabajo se lo encargaron a Pedro de Arizmendi, para que la reparación se hiciese bien y no hubiese diferencias entre ellas.

La nivelación de las tumbas debió cumplir con los objetivos deseados, ya que tuvo que pasar siglo y medio para que se presentase de nuevo el problema de adcentamiento de las mismas. En esta ocasión, en junio de 1765, Miguel de Aldazabal, cura y capellán de la iglesia de San Andrés, le recuerda al Ayuntamiento que el pavimento de la parroquia necesitaba un adcentamiento, especialmente las tumbas. Argumenta los problemas tanto físicos como de fervor que origina tal deficiencia y dice:

*“aunque dicha parroquia en lo demás esta tan adornada y de tanta hermosura, que admira a quantas la miran, pero también es zierto que aquella misma hermosura y admiración esta totalmente deslucida y se desluce y afea por el tablazón suelto del suelo de las sepulturas, de modo que no solo resulta de ello la fealdad de la total hermosura de la dicha parroquia, sino que se ocasiona el que la gente que las anda, y deben andar en ella y por ellas, al asistir a los oficios divinos, casi es imposible lo hagan sin tropezar y tal vez sin caerse, perturbando por ello la atención y deboción de los demás fieles, que sobre lo primero no es de menos consideración esto segundo, que verdaderamente debemos procurar se evite”*³⁶.

Podemos comprobar que se volvió a arreglar el pavimento de las tumbas, ya que años más tarde, en 1785, Vargas Ponce en la visita que realizó a Eibar describe que:

*“Tiene dicha Parroquia en su capylla o altar mayor y bajo su graderia con bóveda un espacio panteón o sepulcro con su lucero para la suia para los Señores Eclesiásticos, con cuatro enrejados en quatro nichos, en que tendidos se depositan los cadáveres con el decoro que corresponde al sacerdocio; y entre el Presbítero y el Coro, el enterrorio o sepulturas para los seculares, con encajonado de largo y sobre él un pabimento o suelo de tabla trabajado con el mayor cuidado”*³⁷.

2.3.

La torre, las campanas y el reloj

La construcción de la torre se llevó a cabo al final del largo proyecto de construcción de la iglesia de San Andrés.

Juan de Ansola Ybayguren, que, el 2 de enero de 1642 había finalizado las obras antes mencionadas, dirige una carta a los responsables de la obra de la parroquia diciendo que:

*“había puesto en perfección la obra y edificio nuevo interior de la iglesia parrochial de Vm.; y ahora para executar la de la torre de las campanas necesito de los materiales y estos se deben a tiempo idóneo prevenir”*³⁸.

Las trazas para el proyecto de la torre de la iglesia las realizaron Ansola y el jesuita Francisco de Isasi. Francisco de Ugarte, mayordomo de la Parroquia, propuso a Juan de Ansola como maestro arquitecto, pero el comienzo de dichas obras, como puede verse a continuación, se demoró unos ocho años por problemas suscitados con las negociaciones para obtener licencia del Obispado.

Según las condiciones aceptadas en el contrato para la ejecución de una torre, éste debió ajustarse para acabarla *“dentro de tres años”*, pero a causa del retraso por las razones antes expuestas, se aumentó un año más el plazo de finalización de la obra, *“con las mismas calidades y condiciones”*³⁹. El concejo aceptó también que, con el fin de acelerar los trabajos la iglesia, debería de abonarle a Juan de Ansola, además de la cantidad estipulada en el contrato, una cantidad anual 400 ducados.

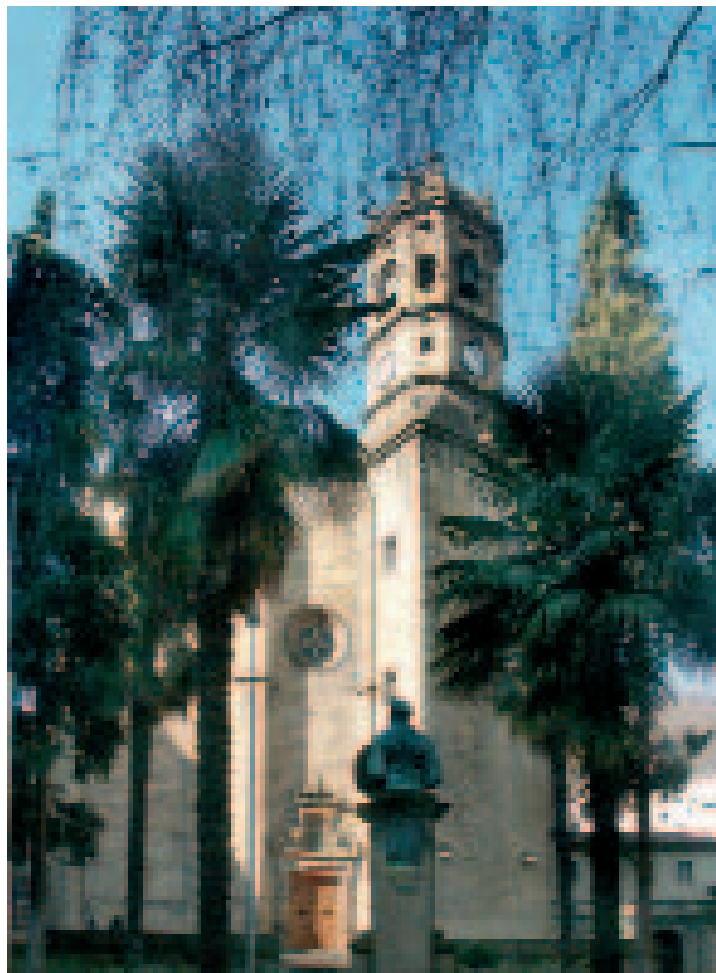
Tras una serie de conflictos suscitados por las diferencias en el desarrollo de las obras, los pagos por el trabajo se iban demorando. Según se desprende de la reclamación que efectúa el 7 de octubre de 1652 Juan de Ansola, requería parte del dinero que aún le adeudaban. Para no demorar la ejecución, el concejo decidió que los mayordomos acordasen la cantidad que le deberían abonar del total reclamado, para que pudiesen continuar sacando la piedra y no estuviera la obra parada.

Podría pensarse que en el año 1656 los problemas se fueron solucionando, porque en la sesión del concejo del 13 de diciembre el Alcalde dijo que:

*“la torre de las campanas de la yglesia estaba acabada, y solo restaba el levantar las campanas y hazer una escalera para subir a la dicha torre y abrir una ventana en la pared para que tubiese luz el coro y abrir una puerta para pasar del dicho coro a la torre y cerrar la que entran hazia el hospital de la dicha yglesia. Y que la dicha escalera deba ser de pared a la parte del dicho coro y no más, y el resto de madera”*⁴⁰.

Tratado y conferido sobre el asunto se aprobó esta obra por el concejo, pero *“por quanto al presente no se hallaba la fábrica de la yglesia con dineros”*, se delega en Antonio de Ysasi para conseguir fondos.

Aunque no se documenta la fecha exacta de la colocación de las campanas, en el libro de cuentas de Fábrica, años 1735-1736, aparece el abono de una cantidad (no



San Andrés de Eibar, torre, campanas y reloj. Foto: Ayuntamiento de Eibar.

legible) por la fundición de una campana, y otra cantidad a Joseph de Ascarregui por la colocación de la misma⁴¹. Años más tarde, en el libro de actas del concejo en la sesión del día 25 de junio de 1747, se quejan de que estaba *“bronca la campana que se ha fundido para repique de la torre Parroquial”*⁴² y, para mejorarla, fue necesario volver a fundirla de nuevo.

Vargas Ponce en su relato sobre la iglesia dice de la torre y las campanas que:

*“la torre es muy elevada de media naranja”*⁴³, *con seis campanas las tres de ellas de vuelta o esquilonos bastante grandes, una de repique y dos muy crecidas para relox y toque de oraciones a muerto y nublado”*⁴⁴.

También se habla de los toques que anunciaban las defunciones en 1789, debido a una polémica suscitada por la prohibición de toque de *“agonía”* con la campana de *“repique”*, situación que años más tarde parece que se solucionó, y en 1815 se construyó una nueva campana para tal fin.

Con el incendio de Eibar en 1794, el campanario, tejado y escaleras de la iglesia de San Andrés sufrieron importantes desperfectos, algunos de ellos producidos por las posteriores lluvias que penetraron en el interior y deterioraron las bóvedas, pero en esta ocasión, por tratarse de una

emergencia, se llevaron a cabo las restauraciones pertinentes con prontitud, según el acuerdo del Ayuntamiento⁴⁵.

Las dos campanas conocidas como “de Agoria y Esquilón” sufrieron graves roturas en este incendio y tuvieron que ser fundidas de nuevo⁴⁶.

La primera referencia que se tiene sobre la colocación del reloj en la torre de la iglesia de San Andrés data del 8 de noviembre de 1573⁴⁷. En esta fecha ante el escribano Lope de Inarra, el vecino de Elgoibar, Pedro de Marigorta, se compromete a reparar y “adresar” el reloj de la iglesia de San Andrés “por cinco escudos”. Además le contrataron para que se hiciese cargo de su mantenimiento durante los siguientes diez años.

Casi dos siglos después, en abril de 1735, se reunieron los mayordomos de la fábrica de dicha Iglesia, Andrés de Zumaran y Francisco de Yraegui con el alcalde y juez ordinario Francisco Antonio de Salinas, para tratar con Pedro Godar, maestro relojero “de nación francés, morador en la villa de Bilbao” el contrato del arreglo del reloj de la parroquia que estaba estropeado “dentro de dos meses de la fecha de esta escritura, en la forma y condiciones siguientes para la dicha composición del reloj”⁴⁸. Continúa el contrato detallando el número de piezas que necesitaba para el arreglo, comprometiéndose que durante cuatro años el “reloj este sano y seguro”, por 95 escudos de plata, cantidad que comprendía los gastos que pudiesen producirse durante todo el periodo del contrato.

El reloj de la torre quedaría posiblemente en perfecto estado con el arreglo y el mantenimiento a que se comprometió Pedro Godar, sin embargo, años más tarde, el 7 de mayo de 1747, Gregorio de Apellaniz, responsable del cuidado del mismo, solicita que el Ayuntamiento aumente la cantidad que tiene destinada para su mantenimiento, ya que, según relata, la mala “disposición del reloj” lo requería

*“en el armamento para que suene la campana del carro, en lo que más importa que es en la rueda de Santa Catalina, ésta se obliga ha hacer nueva dentro de alguna temporada, y para todo lo que se ha trabajado y tiene que trabajar quisiera que V.S. se alargase algunos Reales”*⁴⁹.

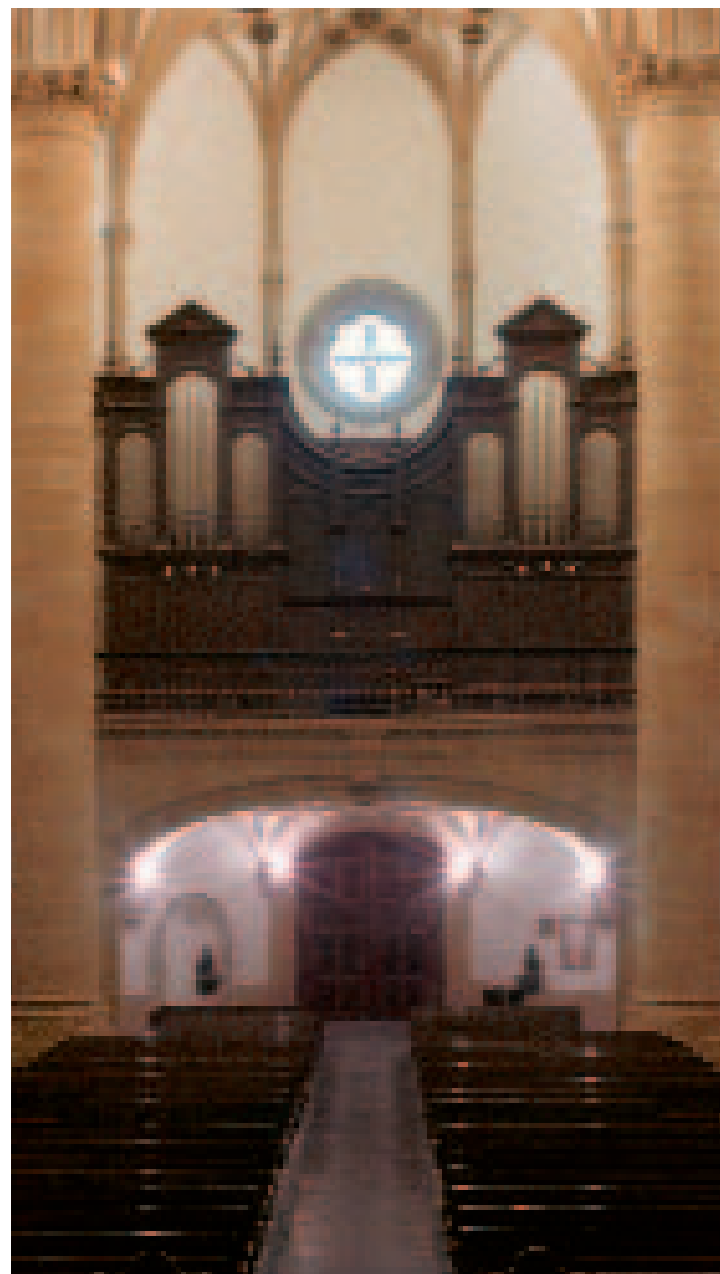
Como consecuencia del incendio ya mencionado, que sufrió la iglesia en 1794, y que afectó gravemente a la torre, también debió de destruirse el reloj, ya que el 26 junio de 1796 en el pleno del Ayuntamiento se dijo que: “no existe el suelo en donde se devera plantar el nuevo relox, que se halla trabajando el maestro Josef de Burgoa”⁵⁰ y se acordó pavimentar la solera de la torre, a costa del concejo, pero con el acuerdo de rembolsar posteriormente el importe de las rentas de la Fábrica de la iglesia Parroquial.

2.4. El coro y el órgano.

El coro se encuentra situado a los pies de las tres naves. Se compone de tres arcos que se apoyan sobre gruesos pilares cilíndricos. Los laterales son de medio punto y el central carpanel.

La bóveda del bajo coro es de crucería. Se reparten los haces de las abundantes nervaduras, hábilmente trazadas, entre los pilares y los capiteles adosados en las esquinas. Las claves que se forman entre los dibujos de las nervaduras son de piedra con motivos florales. Todo el coro lleva una barandilla de hierro, favoreciendo la visión espacial del conjunto de la iglesia, que se colocó, según el contrato que firmaron el 31 de marzo de 1647

“En la villa de Heybar, estando en la plaza pública de ella y lugar acostumbrado [...], en presencia de mí el escribano y con asistencia de los señores, cura don Damián de Azaldegui y Miguel de Arizmendi, alcalde ordinario de



Órgano y coro con barandilla de hierro, colocada según contrato de 31 de marzo de 1647. Bajo coro con bóveda de crucería. Foto: Garay.

esta villa, el capitán Graviel de Mallea y Sebastián de Zumaran, mayordomos de la fábrica de la yglesia parroquial de señor San Andrés, abiendo encendido una çerilla tirada, pusieron en primera candela en hazer la rexa del coro de la dicha yglesia, así la cornisa como los balaustres que faltan, así como el pedestal de dicha rexa, conforme a la traça que se ha dado para hazer y acabar y poner en el dicho coro, con la perfección y seguridad que se requiere y se rematará en tercera candela en quien quisiere hazer en el precio más acomodado. Y a la persona en quien se rematare la dicha obra, se le dará el fierro achicado y tirado en el precio que baliere, y los balaustres an de ser como los biejos de antes, que también en cada uno de ellos solo sea de añadir a la obra un botón en el bazío de la mitad por arriba para más lucimiento”⁵¹.

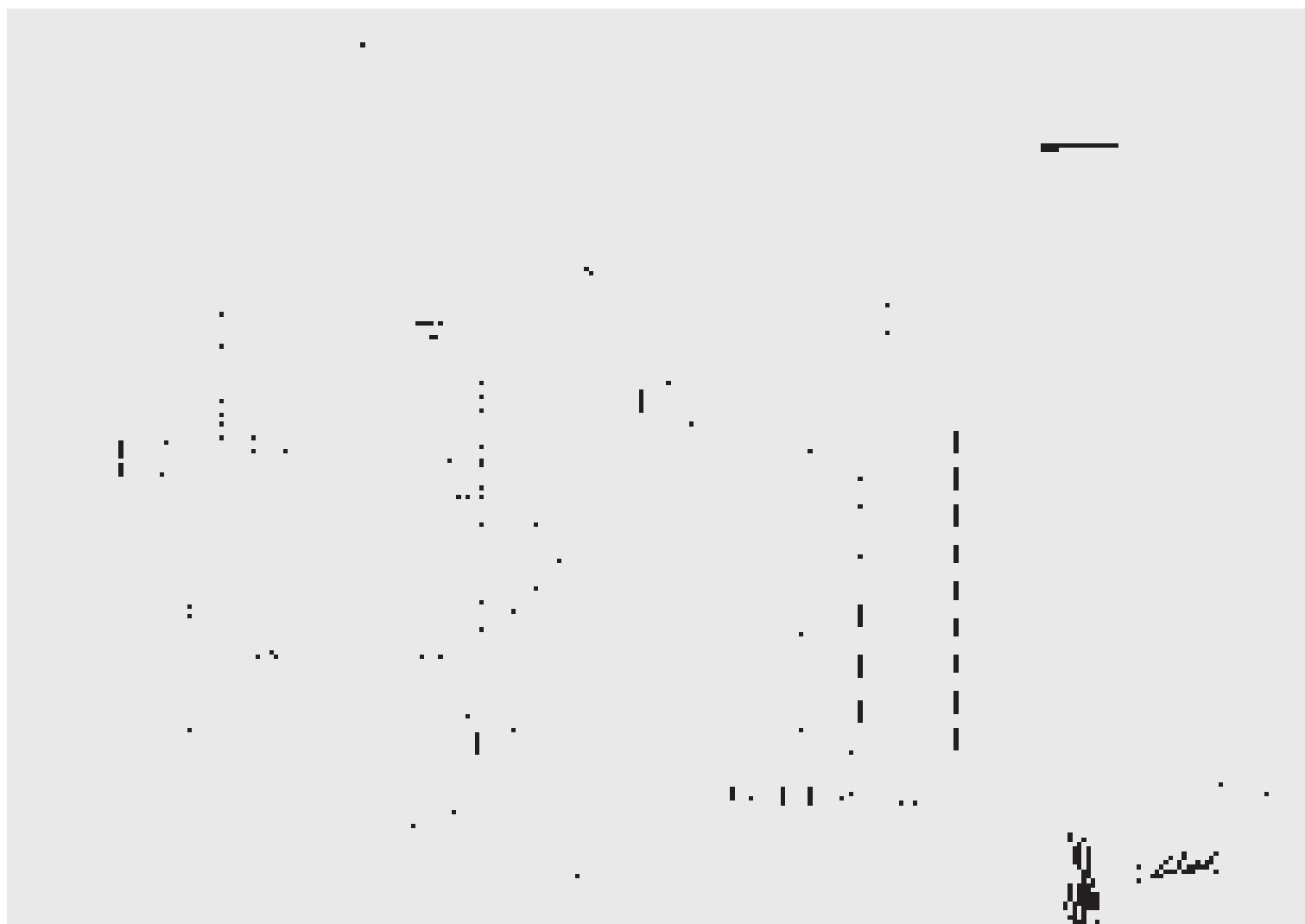
El importe acordado para estos trabajos era de 500 reales de vellón que le entregarían a la finalización del mismo. Además de otras cantidades que se pagarían por el “balor del fierro achicado y tirado y el poner cada un botón a los balaustres y sacar las espigas ha de ser por toda satisfacción según mereciere el trabajo [...]”.

Haremos una pequeña reseña sobre el órgano de la iglesia, que se ejecutó “anterior al que tenemos actualmente en la parroquia”⁵².

En la sesión del concejo del 21 de octubre de 1657, se acordó que se hiciese una petición de limosna para recaudar fondos para su construcción, dando posterior información al cabildo del importe recogido.

Años más tarde, Juan Antonio de Isasi, informó en la sesión del concejo del 16 de febrero de 1659, que el órgano se encontraba en proceso de construcción, pero que no alcanzaba la cantidad que se había destinado para tal fin. Sin embargo “Miguel de Arizmendi quería prestar cinco mil reales para tal objeto, se resolvió tomarlos”⁵³, y formaron una comisión para que estudiasen el lugar que ocuparía en el coro, realizando las obras que fuesen precisas para su adaptación. Pero aún fue necesaria otra nueva aportación económica para poder terminarlo.

Cuando Fray José de Eizaga y Echabarria concluyó el órgano, el 2 de noviembre de 1659, decidieron, como agradecimiento por el trabajo realizado, obsequiarle con el dinero suficiente para que se confeccionara un hábito nuevo. Años después, en mayo de 1667, debieron de llevarse a cabo algunos ajustes de afinamiento, y se le añadieron algunos registros más por el mismo fraile y otros oficiales. El 21 de diciembre de ese mismo año se ocuparon de los detalles, como por ejemplo, quitar una imagen del Espíritu Santo que debía de estar colocada en el órgano y colocar un letrero con el texto: “á costa de la Villa, Fray



Plano de situación actual de la Iglesia. Fondo del Archivo Diocesano de San Sebastián.

*Joseph de Echabarria me hizo*⁵⁴. Dicha inscripción, se cambió posteriormente por otra que aparece en la actualidad y que dice:

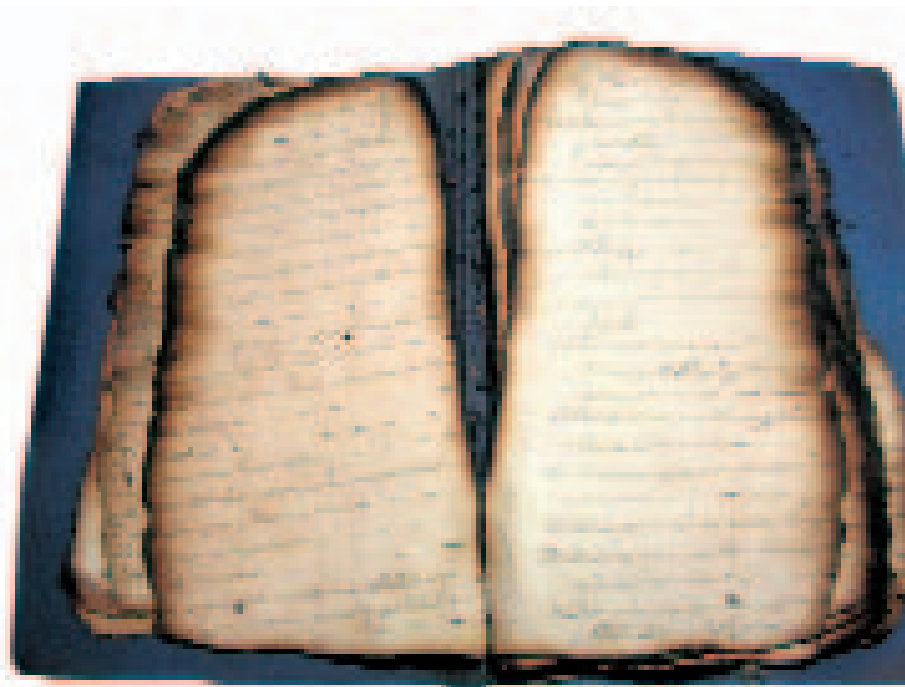
*“Este órgano fue fabricado en el años 1658 por Fray Joseph de Eizaga y Echabarria, religioso de San Francisco, natural de esta villa. Se renovó y aumentó según el estilo presente en el 1787, á expensas de D. José de Echeverría, descendiente de dicha Villa. Organero de S.M. el Sr. Carlos III, bajando de Madrid á su ejecución”*⁵⁵.

Comenta Vargas Ponce en sus escritos sobre el mencionado órgano y del coro, que:

*“tiene un gran coro con órgano y una de las mejores librerías que, copiada de la del coro de la Santa. Iglesia de Toledo, fue regalada a esta Iglesia por el sobre dicho, D^o. Pedro Lopez de Inarra Arzediano de Guadalajara...”*⁵⁶.

2.5. Las alhajas de la iglesia

Gran parte de los objetos de culto de valor que poseía la iglesia de San Andrés fueron obsequios realizados por personajes ilustres y mercaderes de Eibar, que en ocasiones los traían de sus viajes. Entre dichas obras de arte se encuentran los dos facistoles en forma de águilas de bronce, que pueden verse actualmente expuestos, y que: *“En 5 de Enero de 1590, dio Pedro de Ibarra, hijo de Antonio de Ibarra, de limosna las dos águilas y sus peanas y dos candeleros de bronce a la dicha iglesia, que pesaban mil ciento treinta y cinco libras y media de bronce, peso de Bravante”*⁵⁷, dato que puede servir de referencia de la procedencia de la obra. Otras de las alhajas que también fueron obsequiadas junto con las águilas, fueron un viril, un copón y un incensario.



Documento del Archivo Diocesano: Hoja, con los bordes quemados, correspondiente al Inventario de las posesiones de la parroquia (1771). Foto: Satur Peña.

En junio de 1696, recibieron una custodia grande de plata dorada, obsequio de Andrés de Rezabal, que residía en México, como prueba de su gran afecto a dicha iglesia.

En un documento fechado en el año 1771, aparece un inventario de las posesiones de la parroquia de San Andrés. La descripción de dicho inventario, sobre las joyas y alhajas, así como diversos elementos y vestimentas utilizados para el culto, resulta de gran interés, ya que desaparecieron gran parte de ellas en el robo llevado a cabo por los franceses, según se describe más adelante⁵⁸.

De algunas de dichas alhajas hace mención Vargas Ponce, cuando, como ya hemos apuntado, visitó Eibar en el año 1785. Expone que posee dos magníficos facistoles que se componen de:

*“Águilas de bronce trabajadas con primor y a toda costa en olanda [sic] son iguales en todo este par y tiene el surtido necesario de ornamentos y halajas de plata como son cálices, custodias, cruces, cetros incensarios, candeleros, cismales y otras cosas y entre ellas un viril, un copon llamado pabellón y un incensario los tres uniformes alhajas que fueron de Francisco Primero Rey de Francia y vendidas en publica almoneda en la Ciudad de Millan y comprados por D^o. Pedro de Inarra. [...] y el arco que corresponde a la magnificencia del templo hay en esta dicha villa”*⁵⁹.

Apunta Gregorio Múgica que Jovellanos describió los objetos de valor de la Parroquia de San Andrés, entre ellos:

*“un viril sobre un pié de cristal (no me pareció de roca) están colocados dos bellos angelitos mancebos, de oro, que sostienen una especie de caja de reloj con dos vidrios cóncavos donde se coloca el sacramento, todo esmaltado. [Y el incensario] es de cristal de roca, compuesto de sartenejo, que es una bellissima taza y cubierta bien labrada y guarnecida de plata dorada con cadenas de hilo de lo mismo”*⁶⁰.

A continuación haremos una descripción de los problemas que surgieron con el robo de las alhajas de la iglesia de San Andrés como consecuencia de la invasión de los franceses. En el año 1794, colocaron dos cajones con los objetos de mayor valor en la bóveda del coro de la iglesia, dejando solamente los necesarios para el desarrollo de los actos sacramentales⁶¹. Tras el incendio, las cajas permanecieron intactas, pero por orden del obispado de Calahorra mandaron que se escondiesen en un lugar más seguro *“vendiendo para su porteo la plata que menos falta hiciese”*. Se hizo cargo de depositar el tesoro en un lugar seguro el clérigo Ibarra, junto a un carretero *“hijo de Juan de Arizmendi-Arrieta, vecino de la villa”* dejándolo en el convento de Santo Domingo de Vitoria. Más tarde, temiendo que no fuese el lugar apropiado, les volvieron a pedir que lo trasladasen a otro sitio. De nuevo Ibarra y Francisco de Arizmendi-Arrieta colocaron en una carreta ambas cajas con el tesoro, más un baúl con los libros de la parroquia y sorteando el peligro de los saqueadores de los caminos, se dirigieron hacia Eibar pasando por Mondragón. Y, llegando a Bergara, detuvo *“el comandante Mar-*



Uno de los dos facistoles de bronce en forma de águila, con peana. Foto: Antonio Aguirresarobe.

qués de Balbuena los cajones de plata, y sólo con el de los libros parroquiales se le permitió al carretero venir a su pueblo de Eibar”⁶².

Preocupado por el paradero del tesoro, lo comunicó al Marqués de Balbuena, quien le escribió a Gabriel de Ibarzabal para que acudiese a recoger dichas joyas. Éste, junto con Ibarra, pasaron de nuevo a retirarlas, pero el general Rubí, que debía de ser el responsable y quien tenía que firmar la salida, se negó a ello, exponiendo que aquel era un lugar muy seguro, tanto como cualquier otro. Pero a los días entraron los franceses en Bergara, sustrayendo de dicha casa, el codiciado tesoro. Al pedirle los responsables eibarreses explicaciones sobre el paradero de sus alhajas, el general Rubí les informó que si requisó dichas joyas fue porque:

“Su Majestad se halla sin facultades casi para acudir a la manutención de la tropa y siempre que apurase esta indispensable necesidad y urgencia, tenía pensado invertir el importe de dicha plata en provecho y utilidad de la tropa”⁶³.

Se comprometió dicho general a restituir el importe de su renta según el peso de la plata que, bajo juramento, declarasen. Quedó conforme Ibarra, pero le exigió un documento que corroborase lo ocurrido para presentarlo ante el pueblo de Eibar. El Ayuntamiento se sintió indignado ante lo acontecido, solicitando a Ibarra su responsabilidad y versión de los hechos, presentando en su defensa el documento firmado por el General Rubí.

El Ayuntamiento de Eibar no cesó en el intento de recuperar las alhajas de la iglesia. Así, en el pleno del día 21 de marzo de 1796, con referencia al tema del robo, dicen que Francisco de Artaecheverría expuso en virtud de

“Comisión y Poder que le dio esta Noble villa para la averiguación del paradero de la plata de la iglesia Parroquial de ella, a procurado hacer las más vivas diligencias y con exhibición del expediente de su razón pidió al Ayuntamiento dispusiese lo convenido acerca de él”⁶⁴.

Continuó resumiendo cuanto había averiguado hasta la fecha según el testimonio de Félix de Aramburu, y acordaron que siguiese con la investigación junto a un abogado acreditado. El 5 de junio de 1796, presentó un nuevo informe dándose por enterado el Ayuntamiento del dictamen facilitado por “el Licenciado Francisco de Villar y Andirengoechea, Auditor de Marina en la villa de Bilbao del expediente sobre el descubrimiento y paradero de los basos sagrados”⁶⁵, asesorado por el Licenciado Tomás Antonio Bengoa, y acordaron reunir todos los documentos y seguir el proceso consultando incluso a otro abogado. Días más tarde, en la sesión del 26 de junio de 1796, se vuelve a tratar el mismo tema considerando conveniente continuar con el litigio hasta que les restituyesen el importe de las alhajas⁶⁶. Siguió en enero de 1797, presentando certificados de varios cargos militares, entre los que estaba el Marqués de Balbuena que relataba los hechos referidos de la entrega de las cajas de las alhajas en la casa del General Rubí, y el robo por parte de los franceses de las mismas. Ante tal declaración, el Ayuntamiento solicitó de nuevo la restitución de las alhajas a quien correspondiese. Años más tarde, en 1804, en la sesión del 10 de mayo, disolvieron la comisión constituida para el caso del robo del tesoro de la iglesia, expresándole su agradecimiento a Francisco de Artaechebarria por su importante gestión.

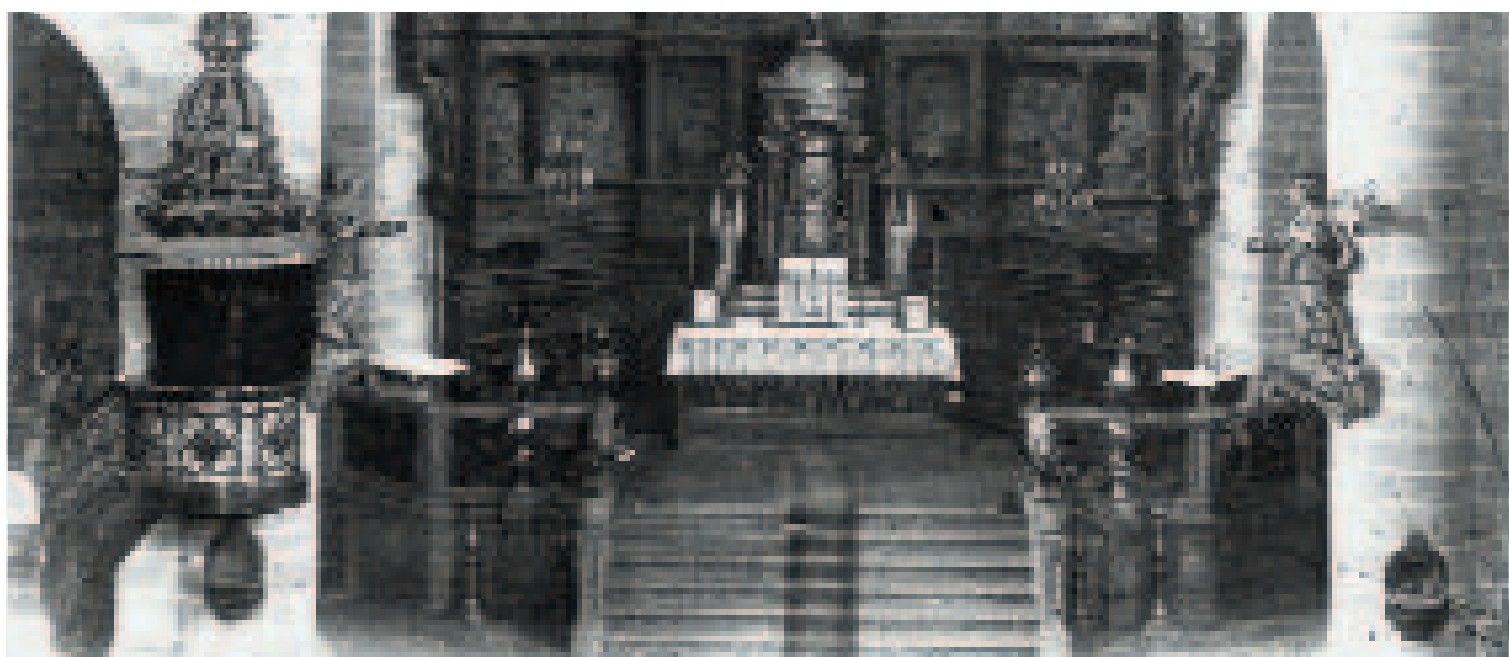
Pero según apuntan en un documento fechado en 1810, junto a las alhajas debía encontrarse una

“Reliquia de San Andrés Apóstol la qual se dava en adoración a los fieles con mucha aceptación pública, pero habiendo en la invasión francesa del siglo anterior penetrado los enemigos al lugar oculto en que se estaba custodiada dicha Reliquia, la robaron juntamente con la plata en la citada iglesia”⁶⁷.

Para poner término a esta historia, se recoge el hecho de que una persona donó una nueva reliquia del Santo además de otra de San Bartolomé Apóstol, que de nuevo se depositaron en la Parroquia.



Antiguo Altar mayor de la Iglesia, sin barandilla. Foto de J. Fernández procedente del Fondo de la Parroquia de San Andrés.



Altar mayor de la Iglesia; con barandilla y púlpito. Foto: Archivo Municipal de Eibar/Eibarko Udal Artxiboa.

2.6. Modificaciones del espacio del Altar Mayor

El Altar Mayor de la Parroquia de San Andrés ha sufrido diferentes modificaciones, adaptándose en cada momento a los nuevos modelos estéticos, marcados en algunos casos por la normativa eclesiástica. La falta de documentación nos obliga a basarnos en algunas imágenes fotográficas y la información facilitada por el sacerdote Antonio Beitia.

Hay que recalcar los maravillosos facistolos en forma de águilas doradas en cada una de las imágenes que se exponen.

La primera de estas pruebas gráficas, la encontramos en una fotografía que nos muestra un espacio libre, sin barandillas, al que se accede por medio de una ancha escalinata. En el centro de la mesa del altar, con ornamentación bastante recargada, (posiblemente preparado para alguna celebración especial), se encontraba un gran baldaquino o tabernáculo para exponer la Eucaristía.

No disponemos de la fecha en que se modificó la planta, pero podemos contemplar en otra imagen, que años más tarde, la planta presentaba otro aspecto. Se cierra el espacio formando un ángulo abierto en ambos lados -la Epístola y la del Evangelio- por medio de una barandilla



Altar mayor modificado (circa 1959). Foto: Antonio Aguirresarobe.

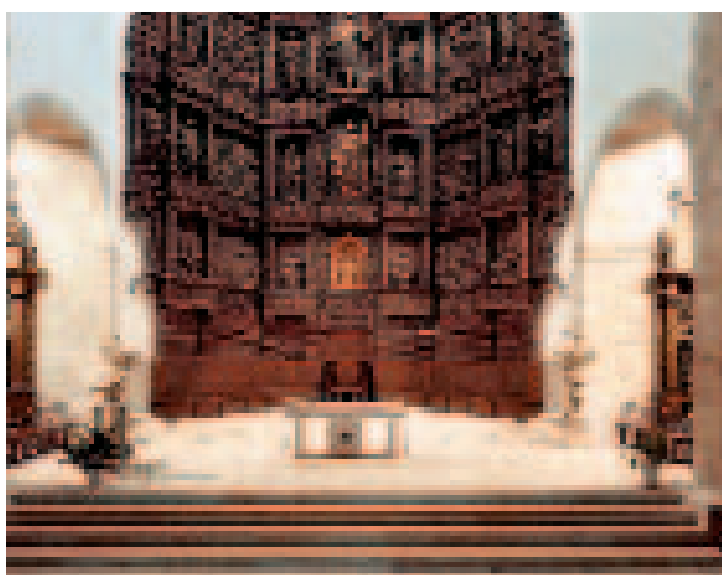
con ancho pasamanos, que se prolonga a ambos lados de la escalera. La escalera amplia y central da acceso al altar. En esta foto se puede ver también el púlpito, hoy inexistente, así como dos ángeles situados al lado de las columnas.

Años más tarde, según la factura de Marín y Goicolea de abril del año 1959, se realizan algunas modificaciones en dicho Altar. Se elimina el Tabernáculo que se encontraba sobre la mesa, realizando en el retablo, un nicho totalmente dorado para colocar la Eucaristía. Para acceder a dicho tabernáculo fue necesario ejecutar una escalera detrás del altar.

De nuevo, unos años después, se renueva la parte que comprende el Altar, separando, según las nuevas directrices del Concilio Vaticano II, la mesa de la pared, y parece que fue en esta fecha, cuando se modificó la forma de la barandilla, pasando a ser circular, en ambas lados, recubriendo con mármol ciertos elementos, como la mesa, escaleras y otros.



Altar mayor modificado según las directrices del Concilio Vaticano II; barandilla circular. Foto: Antonio Aguirresarobe.



Última remodelación del Altar mayor (1985). Foto: Garay.

Pero tampoco esta estética se mantuvo muchos años, pues la siguiente y última remodelación se efectuó junto con las mejoras generales de la iglesia, cuyo acto de reinauguración se celebró en el año 1985. Podría decirse que ha sido en esta ocasión cuando más ha variado el espacio. Se eliminaron los asientos antiguos colocando otros más sencillos, se extendió el límite del altar hasta las columnas, se crearon dos alturas, una para acceder a los sillones, quedando de esa forma menos peldaños hasta el pavimento general del templo. Se realizó una nueva mesa del mismo mármol que el resto del pavimento. En general, se creó un espacio más amplio, claro, sublime, casi etéreo, una estética más minimalista, acorde con los tiempos modernos. Se adoptaron nuevas ideas arquitectónicas, sin agredir la esencia de la antigua. Nuevos conceptos plásticos con idénticas simbologías cristianas.

2.7. Capillas y Retablos

En este apartado se va a realizar una pequeña descripción del resto de capillas y retablos que se encuentran en el interior de la iglesia de San Andrés.

2.7.1 Descendimiento y Colateral de Ánimas

Una vez concluidas la reconstrucción y ampliación de la iglesia de San Andrés, durante el siglo XVII, tanto los representantes eclesiásticos como también los del Concejo eibarrés, querían mejorar el ornamento interior, añadiendo los retablos correspondientes en las capillas que faltaban. Por ejemplo, el Colateral de Ánimas, para el cual



Colateral de Ánimas de Hilario de Mendizábal. Foto: Garay.

habían contribuido los fieles con ciertas limosnas. Sin embargo, la ejecución de este altar se demoró por considerar conveniente completar primero el Retablo Mayor adecuándolo a la totalidad del lienzo del ábside⁶⁸.

En febrero de 1738, Andrés de Espilla expuso al Concejo que tenía en su poder *“ciento y veinte y quatro pesos de limosnas recogidas para las Ánimas y estaban para ayuda de hacer el retablo del altar de Ánimas”*⁶⁹. No debían correr buenos tiempos en esa época y, demorando el comienzo del retablo, decidieron solucionar otros asuntos sociales con dicha cantidad, haciendo entrega del dinero a la *“Justicia y reximiento para la ayuda de la compra de cien fanegas de trigo que han de conducir a esta villa para consumo y alivio de sus vecinos”*⁷⁰.

Más tarde, en la sesión del Ayuntamiento del día 21 de octubre de 1742, el Concejo acordó realizar una estatua del Descendimiento de Cristo para

*“la Semana Santa y para el efecto de hazer el ajuste o concierto con Ylario de Mendizaval y Fernando de Arispe artífizes-vecinos de esta Villa se nombraron a dicho S. Alcalde y D^o. Juan Antonio de Soroeta, para que executen dichos ajuste, a los plazos y forma que más vien vista les fueren”*⁷¹.

En esa misma junta del día 21, además de tomar el compromiso de realizar el Descendimiento, decidieron dar poder a Juan Bautista Villar para que se dirigiese al Obispado con el fin de acelerar los trámites de realización del retablo del colateral de Ánimas diciendo que:

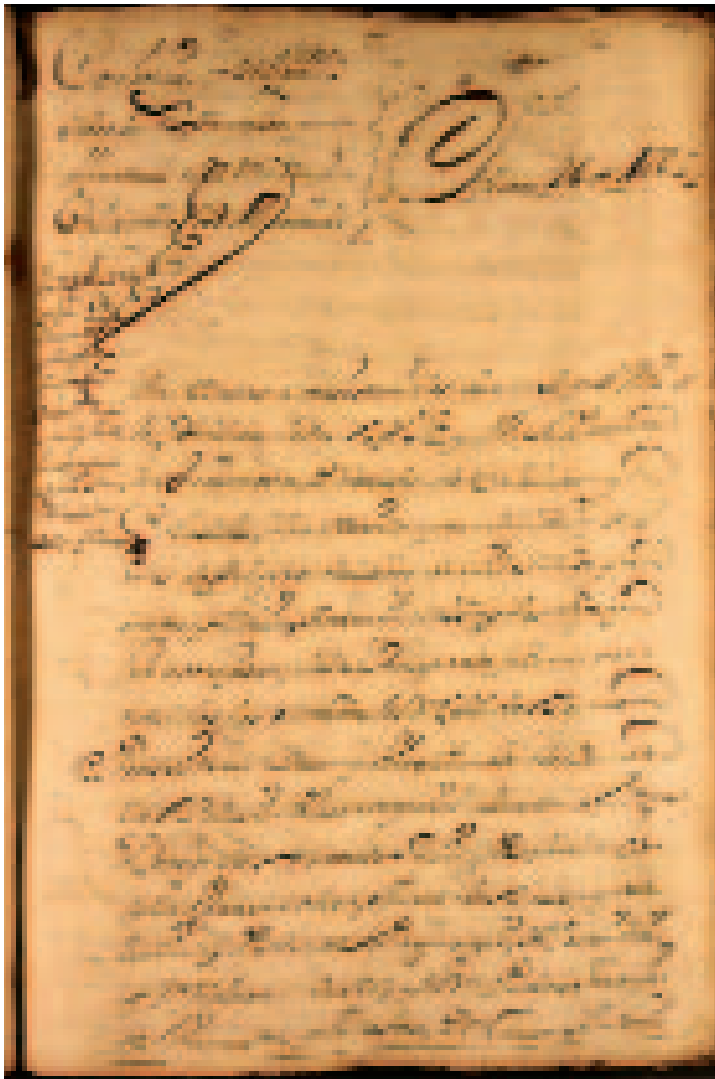
*“para maior lustre y adorno del Altar de Ánimas de la iglesia Parroquial de esta dicha. Villa. convenia hacer un colateral en atención a que en dicha Iglesia no servirá de embarazo alguno y hallarse algunos reales en poder de los mayordomos de limosnas echas para el efecto y socorro de Ánimas; por tanto, para lograr lizenzia y facultad para la ejecución de dicho colateral del Señor provisor y Vicario General del Obispo de Calahorra y La Calzada, otorgaban su poder cumplido [...] y en su razón presente escritos instrumentos y papeles que convengan, haga pedimentos, requerimientos, protexas, juramentos e conclusiones, oiga autos y sentencias interlocutorias y definitorias, consienta en lo favorable y de lo contrario apele y suplique donde con derecho pueda y deva y finalmente haga todo quanto esta Villa y su conzejo y vezinos pudieran y devieran hacer ...”*⁷².

La obra del Descendimiento la terminaron en un plazo bastante corto, ya que en abril de 1743, Mendizábal y Arispe presentaron las cuentas de dicha obra, que ascendió a 2.219 reales. No obstante, por las anotaciones de la liquidación presentada, podemos ver que realizaron también un San Juan Evangelista⁷³:

“La efigie del Santo Christo cruz y escalera ejecutada por dicho Ylario de Mendizábal, novezientos reales de vellón.

El bulto o efixie de San Juan Evangelista, doscientos y zinquenta reales de vellón.

Una barandilla de fierro y clavos para sostener la cruz, doze reales de vellón.



Convenio y obligación de manufactura del colateral de Ánimas. 1745/02/24. Fuente: Archivo Protocolos de Oñati, Sección 1ª, Legajo 1054, Folio 44.

Por dar la encarnación y componer el Santo Christo del hospital, setenta y zinco reales de vellón.

La urna, con sus andas y clabazon ejecutados por Fernando de Arispe, setecientos reales de vellón.

Doscientos y ochenta y dos reales de vellón y veinte y quatro reales de vellón. importe de los vidrios para el sepulcro, encaxes de Bretana y Gaza para el deszendimiento ...”⁷⁴.

Las negociaciones con el obispado para realizar el Colateral de Ánimas debieron de ser complejas y difíciles, ya que los permisos necesarios no se consiguieron hasta el día 9 de febrero de 1744. Una vez obtenidos, el Alcalde comunicó al Concejo que ya disponían de la licencia para hacerlo

“y emplear en ello los reales que están dados de limosna en poder del dicho Andrés de Espilla, maiordomo secular. [...] Acordaron nombrar a D^o. Juan Antonio de Sorozeta y D^o. Pedro Antonio de Unzueta y Velasco, con mano y facultad de que con comunicación y sabiduría de los Señores del Cavildo eclesiástico de dicha Iglesia, manden hazer dicho colateral en la mejor forma que más visto les fuere a los maestros artífices, hijos de esta villa, otorgando en razón de ello la escriptura o escrituras necesarias

con las condiciones cuio nombramiento aceptaron los tres primeros que estavan presentes en toda forma y prometieron de hazerlo así y de dar parte a dicho Don Pedro Antonio de su nombramiento”⁷⁵.

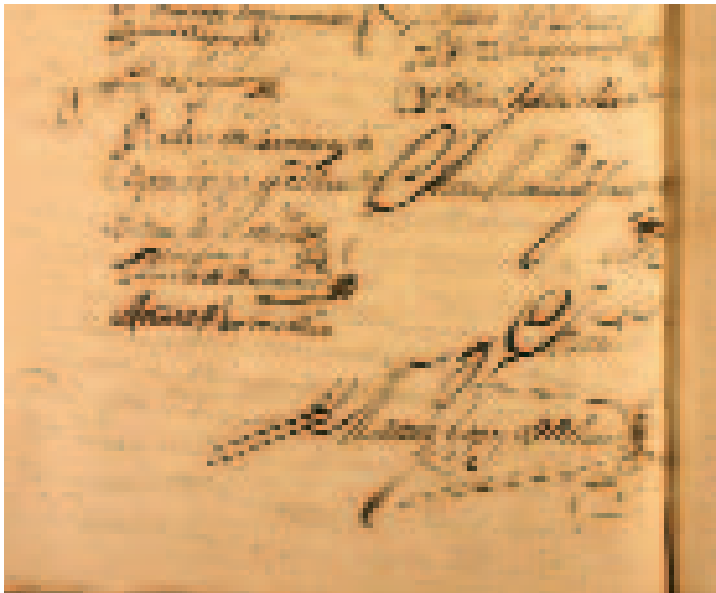
A pesar de los buenos deseos del Alcalde, continuaron demorándose los trámites, y en octubre de 1744 recuerdan, que, ya que estaban aprobadas todas las licencias correspondientes, formara una comisión para que se cumpliesen las condiciones aceptadas para la obra y se procediese a su ejecución:

“conforme la traza y estar cortados algunos materiales para ello; se devia procurar su más puntual cumplimiento y en medio de que antes de aora estaban algunas personas deputadas a este fin, devían nombrarse también otras para que por este medio discurriesen entre todas el modo circunstancias y forma de sumar esacta y eficaz manufactura y execuzión con las maiores conveniezas que por vien tubieren y pongan en practica con la puntualidad que se requiere”⁷⁶.

Con la intención de firmar el contrato para la ejecución del Altar de Ánimas, se reúnen el 24 de febrero de 1745, el Concejo presidido por el alcalde Pedro de Pagaegui, la comisión responsable nombrada para tal fin, junto con los mayordomos de la Cofradía de Ánimas, el representante eclesiástico, y el escultor Hilario de Mendizábal. Así reunidos, establecieron las condiciones que debería tener el Colateral, y que, en su mayor parte se describen a continuación:

“El Altar de Ánimas, un colateral de talla y escultura según la traza (de que se hizo presentación y este presente día queda aprobada por dichos señores) atendiendo al mejor lustre y ornato de dicha Iglesia y aumento de la devozion de las venditas Ánimas, haciendo relación de que para ello a costa de esta dicha villa hazía tiempo se había executado la efixie del Deszendimiento de Nuestro Redentor, que dicha traza demostraba y que havia de ponerse sobre la mesa altar como también otras efixies y que para la execuzión de dicho colateral havia de ser de limosnas recojidas, y con que contribuyeron los vecinos y moradores de esta dicha villa tres mil ziento y veinte y un reales de vellón y que un devoto tenia ofrecida una buena limosna, luego que se diese principio a la obra, y que quando esto no vastase contribuirían dichos vecinos con lo que faltase con repartimiento o en la forma mas conveniente. Y que para efeto de otorgar también las escrituras de su razón se dignase dar su permiso; y que teniéndolo a bien dicho señor Provisor, en vista del pedimiento de su razón, por auto del día veinte y dos del año de mil setezientos y quarenta y tres, fue servido conceder dicha lizenzia siendo el tenor de ella, con anteposizion del zitado pedimiento, en la forma siguiente[...]

Y pactaron por via de concordia en que dicho Ylario de Mendizábal havia de hazer y haga en el mismo paraje que se halla el altar de Ánimas en dicha Parroquial, su colateral conforme a dicha traza y sin salir de ella, colocando en él nicho principal de el (donde sed muestran algunas



Firmas del Convenio y obligación de manufactura del colateral de Ánimas 1745/02/24. Fuente: Archivo Protocolos de Oñati, Sección 1ª, Legajo 1054, Folio 47v.

imágenes de santos y ánimas sin duda con animo de sacarlas en la misma tabla) el cuadro o estampa de antes que se halla en dicho altar de Ánimas y adornando los extremos que no correspondiese a el referido nicho con lo que a proporción tocara a dicho colateral, en el que igualmente deberán ponerse también el Santo Christo del Descendimiento en paraje destinado y en la misma conformidad que correspondiere el bulto de San Juan Evangelista y las quatro pinturas de Ebangelistas en los pedestales, a excepción de los materiales (que deberán ponerse al pie de la obra, a expensas de dicha cofradía y sus vienechores) a toda costa de dos años y medio de este instrumento y sin más término alguno por la suma de quinientos ducados de vellón, que deberán pagársele por la referida cofradía y sus maiordomos colectores, por tres tercios, el primero, al tiempo de empezar dicha obra; el segundo, a medio de hacerla, y el tercero y último concluida y entregada dicha obra a toda satisfacción de maestro perito, que deberá reconocerla estar conforme a la enunciada traza y sin salir de ella cumplidamente según perizia y arte, poniendo como ponen mediante ezpecial acuerdo por condición, de que dicho Hilario así como hera de su obligación el hacer la peana de dicho colateral de madera, la haga de piedra arenisca para su mayor permanencia y conservación, con la de que con independencía de la suma arriba referida se le dará por dicha cofradía el exceso que se considerase del coste de la madera a la resulta de piedra y poniéndolo en ejecución y efecto en la manera y con las condiciones suso narradas fueron conbenidos, concertados, ajustados por vía de otorgamiento en forma, obligado a la firmeza y cumplimiento de esta escritura”⁷⁷.

Concluía el contrato con las fórmulas acostumbradas de obligado cumplimiento y la firma de los responsables.

El retablo se doró unos años más tarde, en 1760, bajo la dirección de Andrés de Espilla, que, como se ha visto ante-

riormente, era uno de los mayordomos de la cofradía de Ánimas⁷⁸, por un importe de 300 ducados conseguidos a través de un censo y las limosnas recogidas.

En ese año de 1760, aún se le debía a Hilario de Mendizábal cierta cantidad por el trabajo que había realizado en el Colateral de Ánimas, según se desprende de la nota que aparece el 28 de junio en la sesión del Concejo⁷⁹, donde le agradecen una rebaja que hizo de:

“dos mil reales de vellón, según la declaración que Joseph de Zuaznabar maestro arquitecto vezino de la villa de Ermua, que executó el dia treinta de abril pasado de este presente año la vista del colateral hecho por dicho Ylario en el Altar de Anímas de la iglesia Parrochial, expresando en ella que además de los quinientos ducados en que se obligó a trabajarla, ser justo acreedor a la remuneración de doscientos pesos de a quinze reales de vellón por los añadimientos que hizo en dicho corateral para su mayor perfección; Y haberse contentado dicho Ylario tan solamente con mil reales de vellón y que éstos para su total satisfacción se le fuesen entregando de la limosna que recojiese el mayordomo de su Cofradía sin que experimentasen las Ánimas del Purgatorio atraso en el socorro de las Misas y demás sufragios anuales, como estaba cobenido e ygualado con las personas deputadas por esta dicha villa”⁸⁰.

De acuerdo con la tasación del maestro Zuaznabar el precio total del Retablo ascendió a 700 ducados. De esta cantidad Hilario de Mendizábal cedió esos dos mil reales, cobrando el resto.

Si tenemos en cuenta las condiciones del contrato del Colateral de Ánimas, y las obras que se tenían que haber realizado en el mismo, y lo comparamos con el estado actual, se pueden apreciar considerables diferencias. Es posible que estas variaciones no se deban a la falta de cumplimiento del contrato, sino que se hayan producido, a lo largo de los años, por los cambios establecidos por el propio clero debido a las distintas preferencias hacia nuevos santos. En cualquier caso describiremos cual es la situación actual de dicho Retablo.

Sobresale en la parte central del sotabanco, una mesa de altar con el frente de mármol negro vetado. Sobre el altar, en el primer cuerpo del retablo, se encuentra una urna dividida en quince cuadrados de cristal, cubiertos interiormente por una tela roja que no deja ver su interior. Cabe pensar, que éste es el lugar citado en el contrato, destinado a colocar el descendimiento. A ambos lados se encuentran dos relieves cuyas escenas tratan sobre el momento de la muerte. En el de la izquierda, aparece una imagen en el centro vestida con una túnica y con las manos sobre el corazón. A su derecha, un arcángel le agarraba del hombro indicándole con la otra mano el camino al cielo mientras otro ángel sujetaba un objeto. A su izquierda, sobre un fondo rojizo aparecen dos demonios en forma de ángeles, con alas negras, intentando llamar su atención (posiblemente Lucifer y Belcebú). En el del lado derecho, se representa a un enfermo en la cama, atendido por un sacerdote, que con la cruz en una mano le administra los



Detalle del Colateral: enfermo en la cama atendido por un sacerdote. Foto: Satur Peña.



Detalle del Colateral: El arcángel agarra del hombro a la imagen central indicando el camino al cielo; dos demonios intentan llamar su atención. Foto: Satur Peña.

Santos Óleos ante la atenta mirada de los ángeles situados en la zona alta, ricamente ataviados, mientras que demonios, con alas negras se arrastran a los pies del lecho mortuario.

En la calle central y principal se distribuye la representación del Juicio Final también llamado Universal. En la parte alta, correspondiente al cielo, aparece la Santísima Trinidad, Padre e Hijo, representados en cuerpo humano, y el Espíritu Santo, en forma de paloma que irradia haces de luz dorada. Todos ellos están rodeados de querubines y nubes. Más abajo, separada por un arco de medio punto, sigue la escena en la que el Arcángel San Miguel, *“el que al fallecer los fieles se hace cargo de sus almas y las introduce en el paraíso glorioso”*⁸¹, ayudado por ángeles acoge en primer lugar a San Francisco y a Santo Domingo, investidos con los hábitos, uno de la orden de los dominicos y el otro franciscano, que ya rozan la Gloria. Debajo se sitúa el purgatorio, donde unos ángeles en agitado movimiento, parecen estar en plena actividad de selección de almas, colocando en el lugar más cercano a la Gloria a los elegidos, que rescatan de las llamas del infierno, situado en la parte más baja y lejana al reino de los Cielos. Es en este lugar donde, entre llamas, se encuentran los condenados.

Las escenas del Juicio Final, se realizan en su mayor parte con esculturas exentas, salvo las de la parte baja, correspondientes al infierno, que son altorrelieves.

Se completa la composición del retablo con varias imágenes repartidas por todo el mueble. En cada una de las calles laterales, en ambas hornacinas y sobre peanas se encuentran, a la izquierda San Roque y a la derecha San Antonio. También sobre peanas que se sitúan en el saledizo del Retablo, se encuentra Santa Teresa de Jesús a la derecha y un santo no determinado a la izquierda. Más arriba, en la parte superior de las calles, sobre la arquitectura que cierra los dos cuerpos laterales, se distribuyen los cuatro Padres de la iglesia: San Ambrosio, San Jerónimo, San Gregorio Magno y San Agustín, dos a cada lado. Rematando las columnas del cuerpo central en su parte superior se encuentran otras dos imágenes de las virtudes: la Piedad y la Fe. Sobre las dos columnas que cierran la calle central, en un nivel inferior, hay dos figuras, una a cada uno de los lados, de menor tamaño que parecen representar a la Virgen y a Jesucristo.

El Retablo en su conjunto corresponde al estilo de la época en que se erigió, es decir, barroco. Toda su estructura está dorada y la totalidad de las imágenes policromadas.

De todo el Colateral, la parte correspondiente a la escena del Juicio Final, en el centro, así como los dos pequeños relieves laterales, posiblemente correspondan a la obra de Hilario de Mendizábal. Sin embargo, las imágenes que aparecen repartidas por el retablo, no se nombran en el contrato firmado para su realización, por lo tanto es probable que se hayan ido añadiendo posteriormente.

En cuanto a la composición general del retablo, mueble y ornamentación, resulta moderada, tratándose del barroco. Los elementos que lo forman guardan una cierta coordina-

ción y equilibrio. Por otro lado, en cuanto a la talla de las obras se refiere, parece apreciarse la participación de diferentes manos, por lo que resulta difícil catalogarla y diferenciar los estilos. La calidad artística de la talla atribuida a Hilario de Mendizábal podría considerarse como de aceptable.

Para la escenografía del Juicio Final, los artistas se inspiran en las fuentes del Antiguo Testamento y en el evangelio de San Mateo (25,31-46) así como en el Apocalipsis de San Juan (20, 11-15). Se trata de imaginar el sobrecogedor acontecimiento apocalíptico, que se viene representando desde el siglo IX, para evangelizar a los fieles, en los tímpanos de las Iglesias Románicas. Continúa a través de los siglos esta representación con ciertas variaciones, tanto estilísticas como de espacios, pasando al interior de los templos, más concretamente a los retablos. Cabe destacar, en el Renacimiento, el Juicio Final de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel⁸².

En el caso que nos ocupa se mantiene la iconografía esencial del Juicio Final, mediante el empleo de elementos característicos como:

*“Vuelan los ángeles, que hacen sonar las trompetas llamando al Juicio. Se abren las tumbas en la Tierra y resucitan los muertos para acudir a esa llamada. Cristo Juez está entronizado y suele vestir tan solo un manto sobre el cuerpo desnudo para dejar visibles las llagas de la Pasión. A su derecha y a su izquierda se alinean respectivamente los justos bienaventurados y los réprobos o condenados”*⁸³

Como podemos comprobar actualmente en este Retablo, no se encuentra ni el Descendimiento, ni la imagen de San Juan Evangelista que consta que fueron realizadas por Mendizábal, ni las pinturas de los Evangelistas, citados todos ellos en las condiciones del contrato firmado para tal fin.

2.7.2. Otras capillas

Consideramos que no se deben menospreciar el resto de capillas y retablos que guarda la iglesia de San Andrés, ya que todas ellas, forman parte activa del conjunto ornamental de la misma, por lo tanto, haremos una breve descripción de la situación y advocación de cada una de ellas.

En la cabecera o ábsides, se encuentran tres capillas, la central con el Retablo Mayor y dos laterales situadas a izquierda y derecha del altar mayor, que poseen sendos retablos barrocos de igual composición arquitectónica.

En ambos casos, sobre el sotabanco se representa una pedrela de casetones pintados sobre tablas con un sagrario en el centro. El primer cuerpo tiene tres calles, una central principal de mayor tamaño, -con arco rebajado- y dos laterales de menor tamaño -con arcos de medio punto-, en las que se sitúan tres imágenes. Sobre la calle principal central se alza un ático de la misma anchura. Rematan este cuerpo, en ambos lados, aletas con grandes volutas sobre las que se encuentran dos grandes jarrones decorados con motivos florales. Las columnas son estriadas con capiteles corintios y la ornamentación general es sencilla. Ambas capillas están cerradas con unas verjas de hierro y dos puertas de acceso.



Retablo dedicado a María Magdalena, a cada uno de sus lados, San Ignacio de Loyola y Santo Domingo. Foto: Garay.

El de la derecha está dedicado a María Magdalena⁸⁴, que se ubica en el nicho central, y, situados a cada uno de sus lados San Ignacio de Loyola y Santo Domingo. Corona el espacio del ático un Cristo Crucificado. Entre las pinturas de la pedrela se encuentra de nuevo una imagen de Santa Lucía, que tiene los ojos en un plato sobre una mesa, y otra de Santa Apolonia, que porta unas tenazas con un diente⁸⁵. También sobre el marco de estas imágenes aparece un texto que expone que lo mandó dorar la misma familia que el anterior: *“ESTE RETABLO HIZO DORAR TAMBIÉN LA MISMA SEÑORA DOÑA MARIA ANGELA DE UNZUETA EL AÑO 1690”*.

El retablo de la izquierda está consagrado a la Virgen del Rosario y le acompañan a ambos lados, San Joaquín y Santa Ana. En el piso superior está la imagen del Arcángel San Miguel. En esta capilla, se encuentra un Pebetero o Incensario colgado del techo. Sobre los marcos que rematan las pinturas de la pedrela, se puede leer el texto que indica quien donó el dorado del Retablo y dice: *“EL SEÑOR CAPITAN DON SEBASTIAN DE JAUREGUI Y EN SU ULTIMA BOLUNTAD MANDO DORAR ASSI DA CUMPLIMIENTO LA SEÑORA DOÑA ÁNGELA MARÍA DE UNZUETA EL AÑO 1688”*.



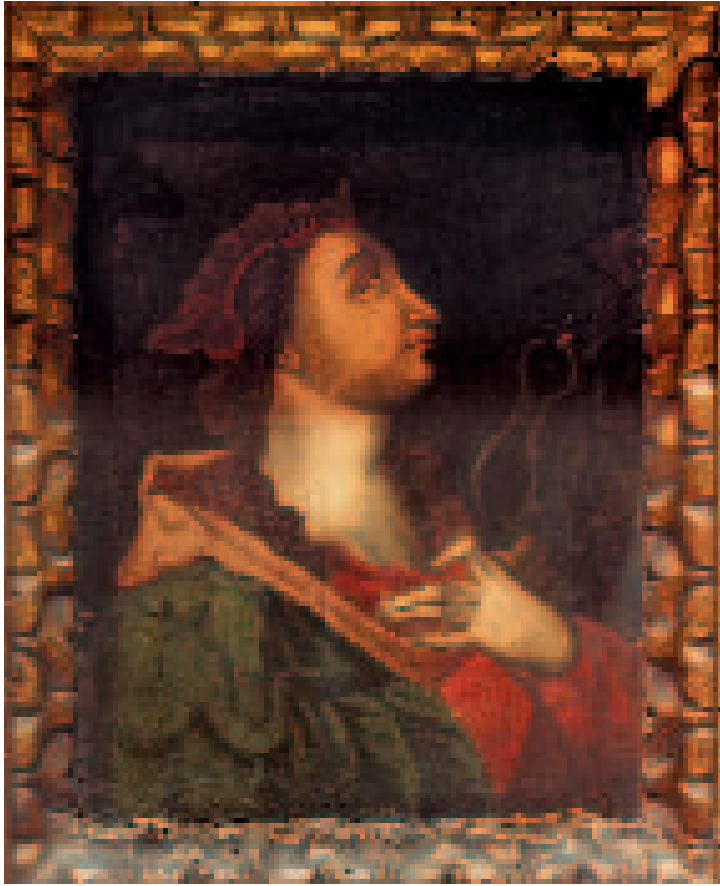
Retablo consagrado a la Virgen del Rosario, a ambos lados, San Joaquín y Santa Ana. Foto: Garay.

En el muro que forma el transepto o crucero, situados a ambos lados de las capillas anteriores aparecen unos nichos de piedra con arco de medio punto y frontón, carentes de ornamentación, que en el lado derecho o del evangelio tiene una imagen de la Inmaculada Concepción y en el lado contrario, la imagen de San José.

En el lado de la Epístola, en el primer tramo o transepto, enfrente del Colateral de Ánimas, se encuentra una capilla con retablo de estilo neoclásico consagrado a la Virgen del Carmen, erigido en el año 1776, y costeadado por Sebastián de Zumaran⁸⁶.

Se compone de dos cuerpos, que parten de un sotabanco con mesa altar y un sagrario en el centro. El primer cuerpo se distribuye en tres calles, la central más ancha y saliente, y dos laterales de menor tamaño. Las imágenes que ocupan el primer cuerpo son las siguientes: en la hornacina central se encuentra la Virgen del Carmen, y a ambos lados colocados sobre pedestales, Santo Domingo de Guzmán a la izquierda y San Isidro a la derecha.

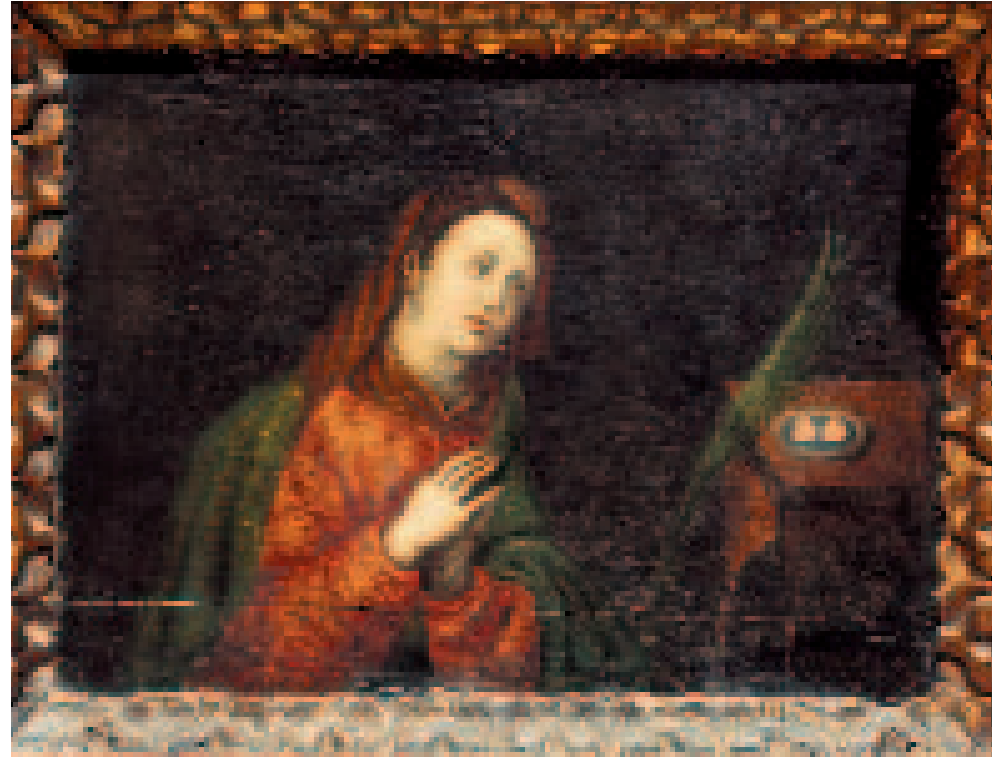
Se remata con un segundo cuerpo o ático en la calle central que se ocupa en su totalidad con una gran Eucaristía con los rayos simbólicos. Se completa la representación del



Pintura de la pedrela de la capilla de Maria Magdalena; Santa Apolonia que porta unas tenazas con un diente. Foto: Garay.



Retablo de la Virgen del Carmen. Foto: Garay.



Pintura de la pedrela de la capilla de Maria Magdalena; Santa Lucía con los ojos en un plato sobre la mesa. Foto: Garay.

Retablo con varias figuras de santos y ángeles en ambos lados y una profusa e interesante ornamentación con los motivos característicos de la época.

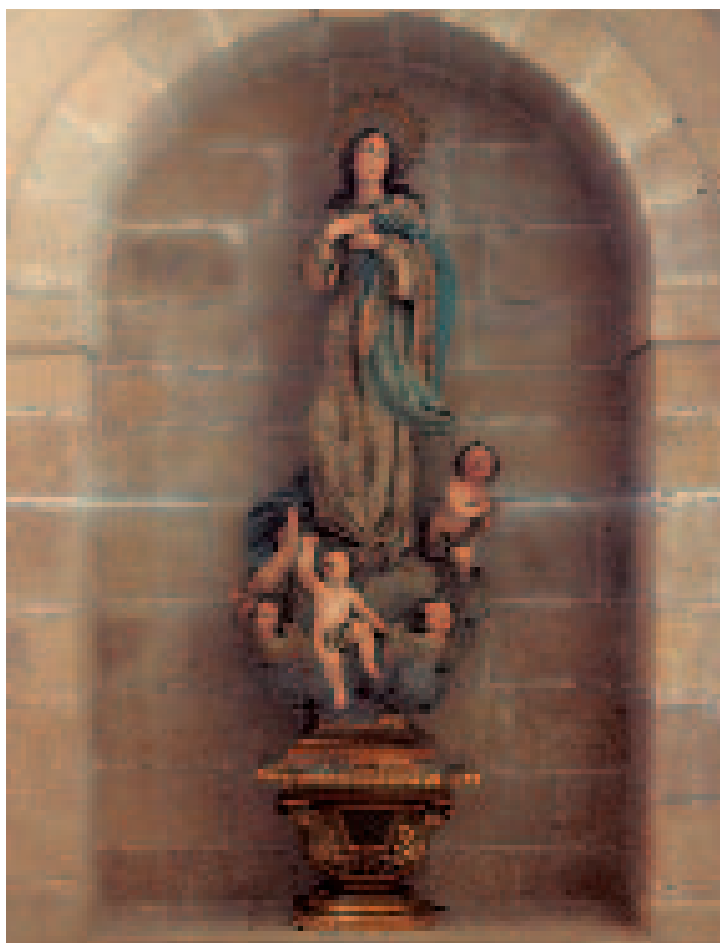
La Capilla Bautismal o Baptisterio, se encuentra en el segundo tramo al lado de la Epístola, donde anteriormente estuvo enclavada la antigua portada. Está realizada como una cavidad en la misma piedra del muro y tiene un arco rebajado con casetones ornamentados, de estilo plateresco, con una variada representación de imágenes, destacando en la franja central, la Sabana Santa, debajo de ésta, San Andrés con su cruz en aspa, y continúa con Adán y Eva en el paraíso. El resto con excepción de algunos Santos, son decoraciones de ángeles, querubines y detalles florales. Se completa la decoración plateresca con un frontón en el lienzo, en cuyos ángulos laterales se apoyan sendas ánforas con flores y en el centro se representa un calvario.

A pocos metros de la Capilla Bautismal, igualmente en una oquedad del muro de piedra con forma de arco de medio punto y poco fondo, nos encontramos con la capilla de Cristo Yacente⁸⁷. La imagen se encuentra en una urna que forma la mesa del altar.

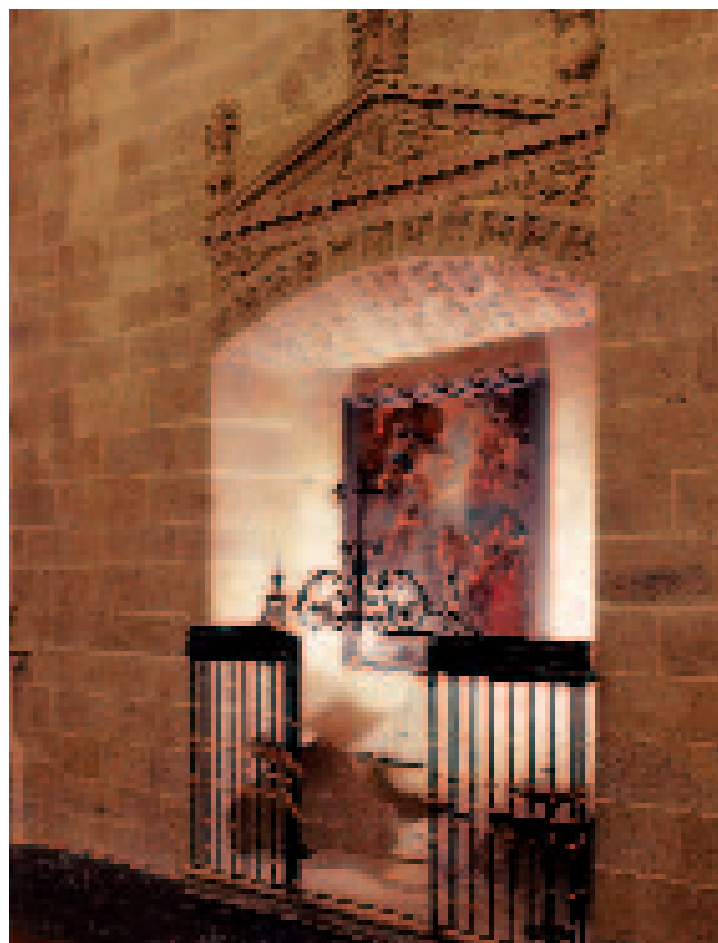
Sobre esta mesa y en la cavidad citada se hallan tres imágenes, en el centro, un peldaño más alto, la Dolorosa, a su derecha Cristo Nazareno con la Cruz a cuestas, y en su lado izquierdo San Juan. Todos ellos son pasos procesionales.

Destacáremos asimismo, la estatua románica de San Pedro, de gran valor histórico-artístico, que se encuentra ubicada en el lado derecho cerca de la entrada al coro. Esta estatua anteriormente estuvo colocada en una hornacina situada en la parte exterior de la iglesia, sobre la puerta principal⁸⁸.

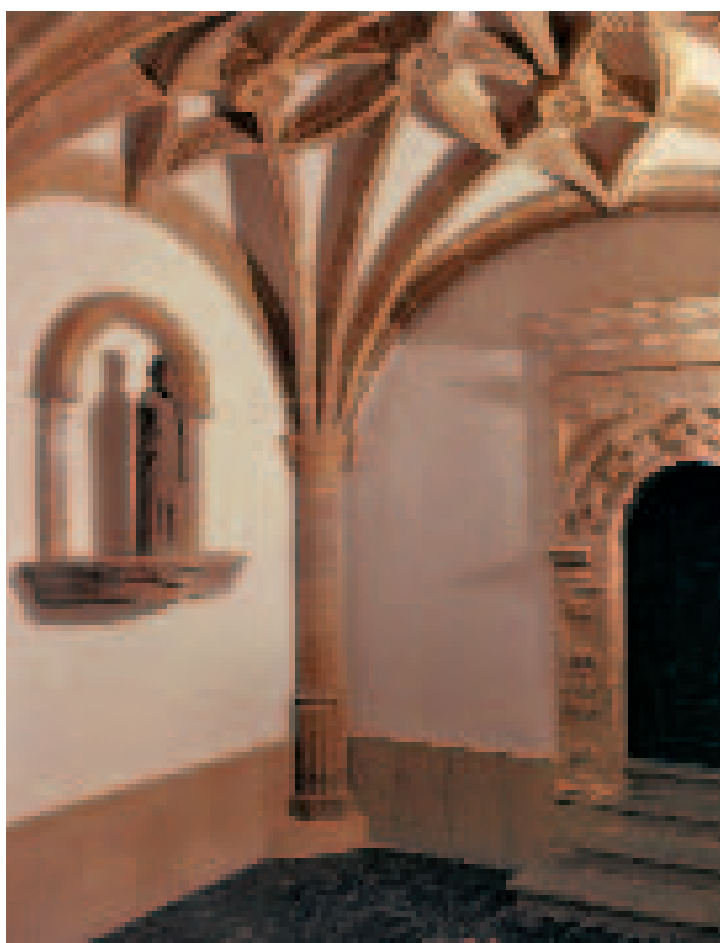
Por su belleza y valor artístico no podemos dejar de mencionar el altorrelieve de madera policromada que



Nicho de piedra con arco de medio punto que tiene una imagen de la Inmaculada Concepción. Foto: Garay.



Capilla bautismal o Baptisterio, situada donde estuvo la antigua portada. Foto: Garay.



Estatua románica de San Pedro ubicada en el lado derecho cerca de la entrada al coro. Foto: Garay.

representa la “Piedad”, que anteriormente, durante años, estuvo colocada en el frente de la mesa del Altar Mayor y que, después de la última reforma se ha enmarcado y colocado en la pared derecha de la capilla lateral. Parece que esta maravillosa obra procede de la ya desaparecida ermita de Santa Inés de Isasi⁸⁹.

Se compone la escena de una serie de personajes secundarios, además la Virgen María y Cristo Yacente, como principales. La Madre, con manto y velo, se inclina, con los brazos abiertos, hacia su Hijo sujetando con su mano el brazo de su Hijo que yace sobre una sabana. Podemos identificar entre los otros personajes a Maria Magdalena y San Juan. Todos ellos muestran en sus rostros dolor contenido y sus atuendos, posiblemente reforzados por el dorado, tienen un cierto carácter palaciego. En cuanto a su estilo artístico, podríamos situarla hacia un primer Renacimiento con ciertas influencias de los retablos flamencos.

Queremos también señalar una imagen de San Blas, que actualmente se encuentra en la sacristía de esta iglesia de San Andrés, ya que se trata de un santo muy venerado por los eibarreses, cuya festividad se celebra el día 3 de febrero⁹⁰. San Blas, que fue obispo de Sebastea (actual Sivas turca) aparece en esta imagen con las vestiduras de obispo, portando la palma de mártir, ya que “*murió decapitado en el año 316, durante las feroces persecuciones ordenadas por el emperador Licinio, tras ser torturado con los peines de hierro utilizados por los cardadores*”⁹¹. Se echan en falta otros atributos que suele portar, como un peine de

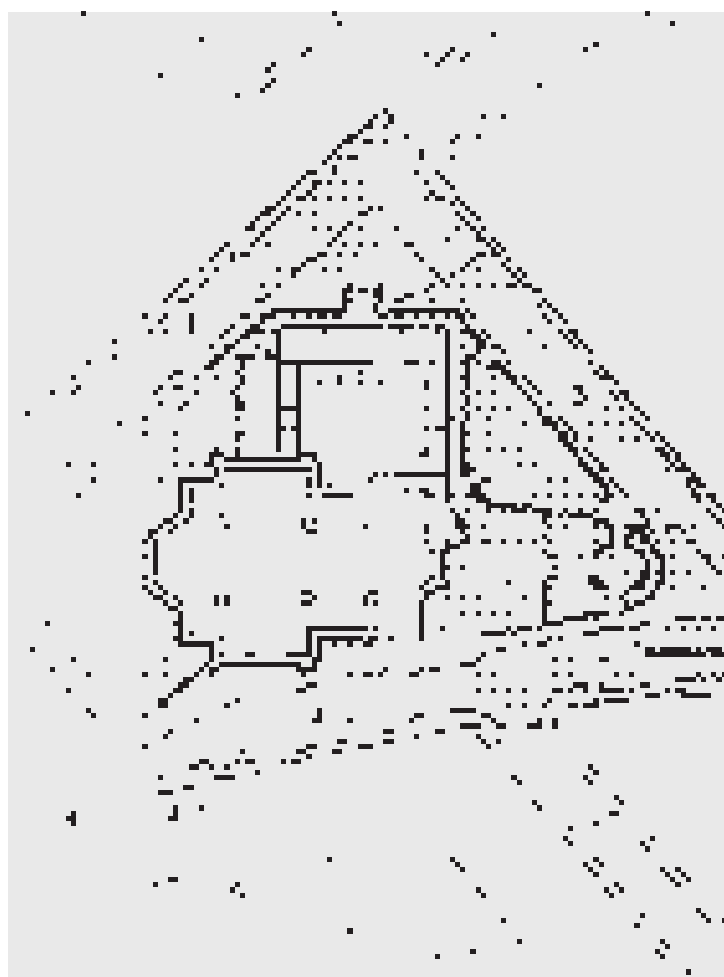
cardador y unas velas que, se cuenta que le llevó, durante su encarcelamiento, la madre del pequeño al que había salvado de morir asfixiado por haberse atragantado con una espina.

Relata Vargas Ponce, en el documento ya referido, de su visita a la iglesia de Eibar, sobre las capillas y retablos que:

“Tiene en su capilla mayor un magnifico Retablo que coge todo el arco con mucha escultura, dos colaterales en sus dos capillas de la Cruz y de Nuestra Señora del Rosario, ambos dorados, y quatro en el crucero, dos des de ellos nuevos dorados y grandes; tiene en dicha Capilla mayor dos crecidas lámparas de plata que arden continuamente, otras dos medianas en las dichas dos capillas y otras dos menores delante de dichos nuevos colaterales de Animas y Nuestra Señora del Carmen el cual sirve de comulgatorio”⁹².

2.8. Exterior de la iglesia

El conjunto de la iglesia es un edificio exento, manteniendo a su alrededor una serie de pequeños jardines y plazuela, entre las calles Toribio Echeberria (1), Bidebarrieta (2) y Zuluaga (3). Su fuerza plástica se observa en los *“volúmenes de sus formas básicas y constructivas, naves, torre, muro y contrafuertes, como en la mayoría de los templos de País”⁹³.*



Plano de situación de la Iglesia. BOPV n° 3º, 15 de febrero de 2005, pág. 2050.

Posee tres puertas de entrada, elevadas en todos los casos de la solera de la calle, por lo cual es necesario acceder a ellas por medio de escaleras. La principal está situada al Este, con un frontal barroco de Diego de Eguiguren.

La puerta de la fachada Sur tiene una sencilla portada barroca, con una hornacina en la que se encuentra una imagen de piedra del Arcángel San Miguel⁹⁴. Según Gregorio Múgica es obra de Andrés (III), hijo de San Juan de Araoz, que

“ejecutó en piedra el año 1618, o sea, cuando a Miguel de Garaizabal había sucedido Diego de Eguiguren en la dirección de las obras de la iglesia, la imagen de San Miguel que está colocada en una de las portadas de la misma”⁹⁵.

Al compararlo con su abuelo y su padre, lo considera *“menos hábil e inteligente”*. Sin embargo, la obra que aún podemos contemplar en dicha portada, muestra una armónica proporción, talla y ornamentación. El santo, está ataviado con los atributos correspondientes a su rango, porta una espada, que se encuentra rota en su parte inferior. Viste ropajes de soldado con peto guerrero, casco y polainas. A sus pies se encuentran restos de un dragón o demonio, otros de los símbolos habituales de este personaje.

Continuando en esta pared, partiendo de esta puerta, pueden verse los restos un antiguo arco, perteneciente a la entrada al templo antes de la última ampliación (marcado con la línea roja).



La vidriera más antigua de la iglesia situada en el lado derecho del coro.
Foto: Sonia Uribe.



Puerta fachada Sur, Arcángel San Gabriel (1618). Foto: Satur Peña.



Resto de la antigua cornisa, fachada Sur. Imágenes de dos santas talladas en piedra. Foto: Satur Peña.

Quedan aún unas bonitas figuras renacentistas talladas en piedra que se encuentran en unos encasamientos rectangulares, resto de la antigua cornisa. Las imágenes se apoyan en unas repisas en forma de coronas que soportan unas cabezas de ángeles. La de la derecha, que porta unas tenazas, y palma de mártir es Santa Apolonia, que también aparece en el Retablo Mayor y en las claves de la bóveda. La de la izquierda, coronada y también con palma de mártir puede ser Santa Justina. Esta cornisa, por las marcas que quedan de la pared, posiblemente recorrería todo el espacio del arco.

Más abajo de este arco se pueden observar los arranques de los nervios de crucería que formarían parte del pórtico que parece que estuvo situado en este lugar.

Al lado norte de la iglesia se encuentra otra puerta de arco de medio punto con decoración plateresca, con dos medallones en las enjutas, uno a cada lado, con sendos bustos, limitando el conjunto dos columnas abalaustradas rematadas con una ornamentación a modo de capiteles. Sobre un sencillo arquitrabe se apoya un nicho de arco de medio punto con concha semicircular rematado lateralmente por unas finas columnas y arquitrabe en el que se apoya un frontón. Se complementa el conjunto, con pináculos y filigranas con ornamentación vegetal y espirales decorativas a los lados del nicho (como prolongación de

las columnas inferiores) y sobre el frontón. En el centro de la hornacina aparece una pequeña peana destinada a sostener alguna imagen, actualmente inexistente. Tiene una inscripción con la fecha en que se realizó, 1547 y el nombre del manobrero: “Gabriel de Ubilla”.

En el ángulo de la fachada oriental y norte se encuentra adosada una esbelta torre campanario, cuyo primer cuerpo alcanza hasta el tejado de la iglesia; a partir de esa altura, sobresale en forma poligonal, alternando sus lados con ventanas y espacio para el reloj. Continúa la torre con otro espacio, el campanario, en el que aparecen diferentes oquedades, cuadradas y rectangulares, en unas caras, y con arco de medio punto y ovaladas, en otros. Termina la torre en un copulín con altos pináculos como ornamentación y una cruz en el centro.

[3]

Estilo y claves

Gracias a los minuciosos estudios y análisis llevados a cabo por investigadores e historiadores, desde nuestra perspectiva actual, podemos opinar de los diferentes estilos artísticos en arquitectura, escultura y pintura, que a lo largo de la historia se fueron desarrollando. Podemos incluso imaginar, cómo sería la sociedad en la época en la que se construyó la iglesia de San Andrés, por la información que nos proporcionan los documentos consultados.

Sabemos que la preocupación de aquellos habitantes, no era tanto el estilo artístico de las obras realizadas en las iglesias, sino que el espacio dedicado al culto reuniera las condiciones necesarias para acoger a los fieles adecuadamente. Aún así, tenemos que reconocer que entre los vecinos del concejo, se encontraban personas con suficiente preparación, gusto y sensibilidad, como para trazar y promover obras de verdadera importancia arquitectónica¹. Fueron pues, en muchos casos, los denominados maestros canteros, los que desarrollaron un delica-



Vista general del interior de la Iglesia en la que destacan las columnas y el Retablo. Foto: Garay.



Vista general del interior de la Iglesia. Foto: Garay.

do y magnífico trabajo como arquitectos y escultores, especialmente en las construcciones de carácter religioso, dejando su impronta en ellas.

Esos maestros, a pesar de la raigambre de las gentes del pueblo, supieron incorporar ciertos cambios estilísticos y formales en sus obras, creando lo que posteriormente se ha conocido como “estilo vasco”².

El denominado estilo “gótico-vascogado” se extendió, aproximadamente, hasta comienzos del siglo XVII, “*permitiendo muy pocas muestras del manierismo academicista*”³. Continúan las líneas góticas, con algunas variaciones en el espacio que se hace más unitario adoptando las bóvedas de crucería con diferentes interpretaciones, más o menos complicadas. Será en los coros y las fachadas donde se producirían algunas aproximaciones al Renacimiento italiano,

“*en concreto del lombardo, con la presencia de balaustres, conchas o veneras, grutescos, medallones o jarrones [...] Sólo a partir de 1570 la decoración se va hacer más depurada, con encadenados geométricos, jarrones y frontones*”⁴.

Las ventanas, suelen ser más bien pequeñas, estudiadas para soportar un clima húmedo y lluvioso, e iluminar tenuemente el espacio interior.

Los techos se elevan con complejas tracerías en las bóvedas, nervios que parten de los muros y se adosan a las columnas. Se mantienen las formas con un fuerte espíritu tradicional, que no deben catalogarse como arcaicas, sino de un estudiado y seleccionado estilo adaptado a la idiosincrasia de sus gentes, de tal forma que “*se convierte en expresión característica de nuestra concepción artística*”⁵.

A este modo constructivo le llegan nuevas formas de otros lugares como Castilla, Andalucía, Francia o Italia, que se van asimilando y evolucionando al nuevo sentir estético, creando una escuela con abundantes e importantes ejemplos arquitectónicos y escultóricos, tanto de carácter palaciego como eclesiástico.

3.1. Estilo arquitectónico

Al finalizar las obras de la iglesia de San Andrés, después de la última remodelación en el año 1662, quedó definitivamente con las dimensiones y la planta de cruz latina que presenta en la actualidad. Los ábsides tienen diferentes estructuras, siendo el central el mayor y poligonal, mientras los laterales son rectangulares. Están orientados en sentido contrario al eje litúrgico, es decir en dirección este-oeste, con crucero y tres ábsides. Tiene tres naves de la misma altura, siendo de mayor anchura la central.

Posee tres entradas, una situada en el lado septentrional, otra en la oriental, (antiguo lugar del altar mayor) y la tercera en la esquina suroeste. De las diferentes ampliaciones que se fueron ejecutando, quedan restos en antiguos elementos arquitectónicos, como se puede comprobar, especialmente, en la composición de los capiteles de las

columnas y en las ornamentaciones de las claves colocadas en las juntas de las nervaduras de las bóvedas.

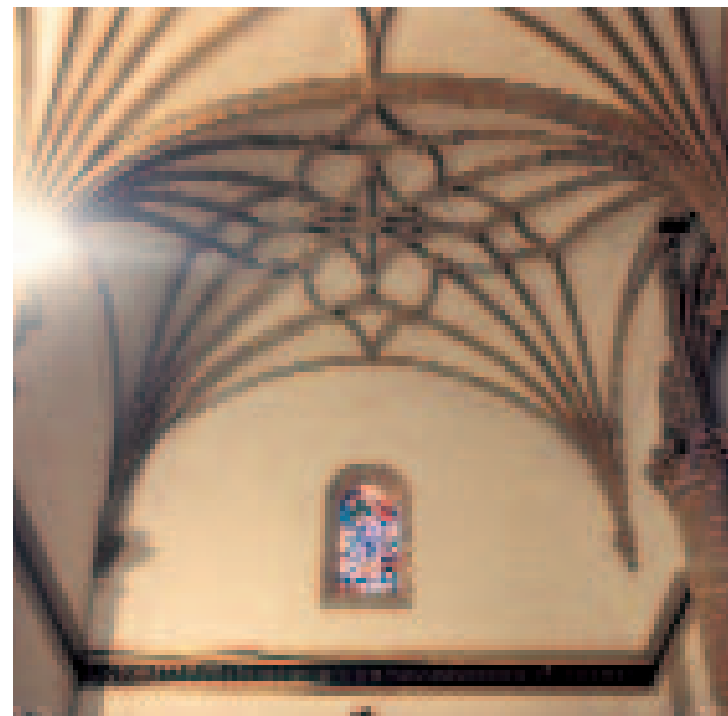
Definir un estilo arquitectónico para esta iglesia no es tarea fácil, pues a pesar de que la última y más importante ampliación se realizó en una época en que las construcciones religiosas en Europa se acercaban al estilo marcado por el Renacimiento italiano, este templo continuó con la evolución general del arte gótico de la escuela castellana, dominante en la provincia de Gipuzkoa. No puede considerarse exactamente como iglesia-salón, pero puede incluirse en el grupo de iglesias columnarias, por las altísimas columnas que posee. Según la catalogación que hace la Madre M^a Asunción Arrázola de las iglesias vascas, la de San Andrés de Eibar, no está incluida en el grupo de:

“*las iglesias del gótico vasco si se atiende a su planta, que es de cruz latina, al crucero y a sus tres ábsides. Pero es sin embargo, de los primeros templos en los que aparecen las altísimas columnas clásicas, propias de las iglesias columnarias de la provincia*”⁶.

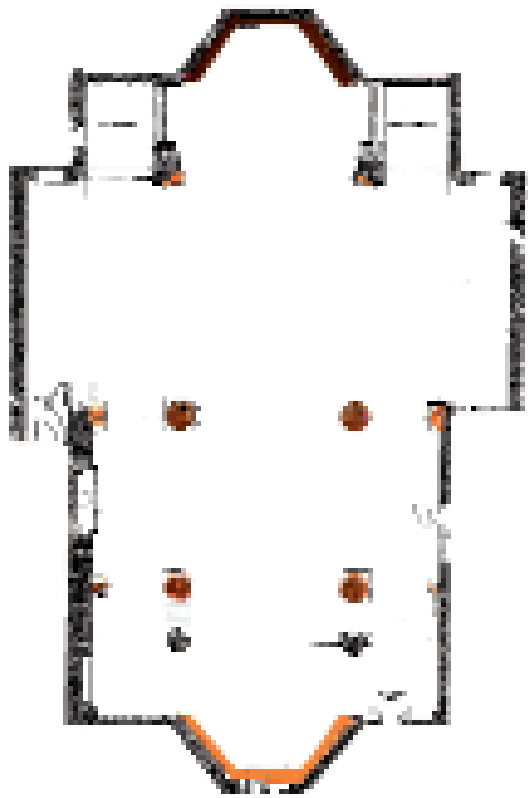
3.1.1. Columnas, capiteles y bóvedas

En arquitectura los pilares y columnas son los elementos principales de apoyo técnico. Como ya hemos visto, en las catedrales góticas, junto con las nervaduras, son la parte fundamental para sustentar el peso de las bóvedas, pero cumplen también otra función complementaria como soporte de la ornamentación, especialmente en los capiteles.

Es de destacar la esbeltez y armoniosidad de sus columnas, que, aunque cercanas al gótico precedente, consiguieron mayor ligereza y refinamiento que otras construidas con posterioridad.



Detalle de vidriera y bóveda. Foto: Garay.



Plano de situación de las columnas. Documento del Obispado.

Las cuatro columnas exentas centrales, tienen el fuste cilíndrico liso y basa cuadrada de la misma anchura. Se completan los apoyos interiores, con otras cuatro adosadas en las esquinas que forman el crucero, igualmente cilíndricas con basa cuadrada de mayor altura que las exentas. Aparecen en los muros otras adheridas, de pequeño tamaño, con el fuste estriado, cuya misión además de sustentación, es la de recoger los haces de nervios correspondientes de la distribución y proporcionalidad de la bóveda. También, cumpliendo la misma función, aparecen, en el muro del espacio que ocupa el coro, pequeñas columnas, con capiteles grotescos.

Las diferentes y ricas crucerías del intradós de las bóvedas estrelladas propias del gótico, llegan hasta los capiteles de las columnas donde enjarjan de forma natural en finos haces. Igualmente se distribuyen en las pequeñas columnas adosadas y de diversos baquetones, situados en esquinas y rincones, que reciben dichos nervios, formando con la unión de todos ellos, armoniosos y proporcionados esquemas por medio de terceletes y combados.

En el trazado que presenta la totalidad de la bóveda estrellada del templo, se pueden observar los diferentes diseños compositivos que forman las nervaduras, siempre manteniendo una total coordinación y adaptación a los espacios y, especialmente, en las combinaciones de las uniones.

Sería difícil destacar alguna de ellas, sin embargo, podemos fijar nuestra atención en el tramo correspondiente a la parte antigua de la iglesia, situado a partir de las columnas exentas, por la riqueza que muestran la ornamentación de las claves de las nervaduras⁷.

3.1.1.1. Descripción de los capiteles

Los capiteles de orden clásico, comienzan a verse en las columnatas de las iglesias góticas, pero será en el Renacimiento cuando se reintegran en la arquitectura.

En la iglesia de San Andrés, se dividen simétricamente por parejas, característica bastante habitual en la ordenación arquitectónica y artística de la simbología cristiana. En ellos, al igual que en otros elementos constructivos, pueden observarse las distintas fases de edificación.

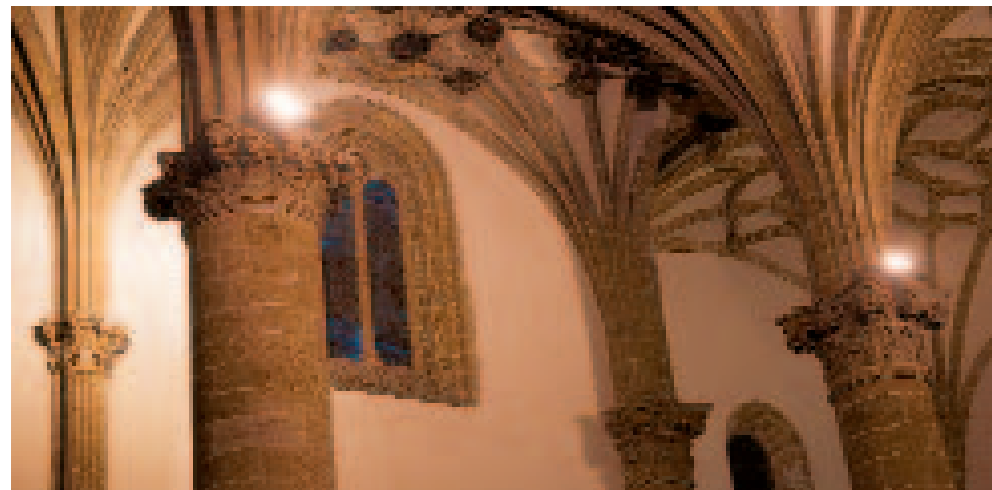
Los correspondientes a las columnas adosadas del Altar Mayor son de orden dórico. El resto de las columnas, tanto exentas como las adheridas al muro, muestran una profusa decoración de inspiración clásica.

Los cuatro centrales, dos exentas y dos adosadas, de menor tamaño, son de orden compuesto, corintio con hojas de acanto y ocho tallos, "caulículo", que forman las volutas. En su totalidad aparecen finamente tallados, y según parece, son el único caso en Gipuzkoa.

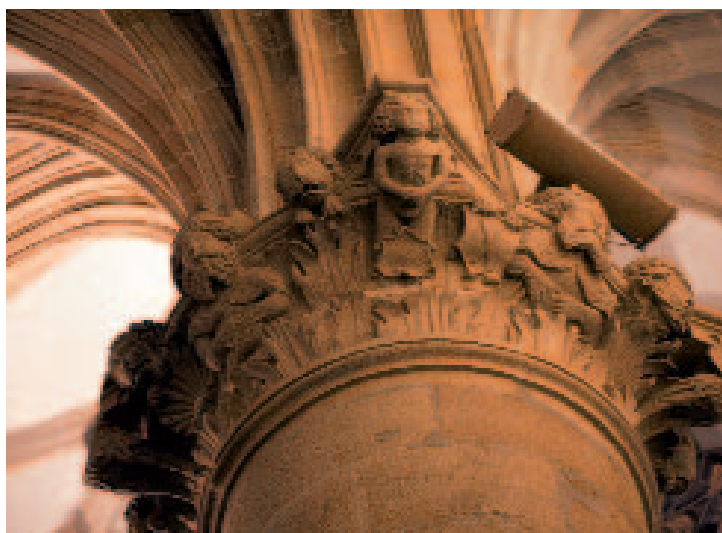
En la zona más antigua de la iglesia, se sitúan dos capiteles exentos, y dos adosados de menor tamaño. En el muro este, en el coro, se encuentran diversos baquetones, con pequeños capiteles. Estos últimos, todos ellos historiadados, por su originalidad representativa y riqueza de imágenes, son los más interesantes.

Recuerdan por su composición narrativa a los capiteles románicos, aunque por su estilo arquitectónico y proximidad en el tiempo, hay que situarlos en el Renacimiento, donde se vuelve a reinterpretar el clasicismo. Están compuestos de motivos florales y antropomorfos, zoomorfos y narrativos, resultando su lectura, en algunos casos, abstracta, por tratarse de interpretaciones simbólicas.

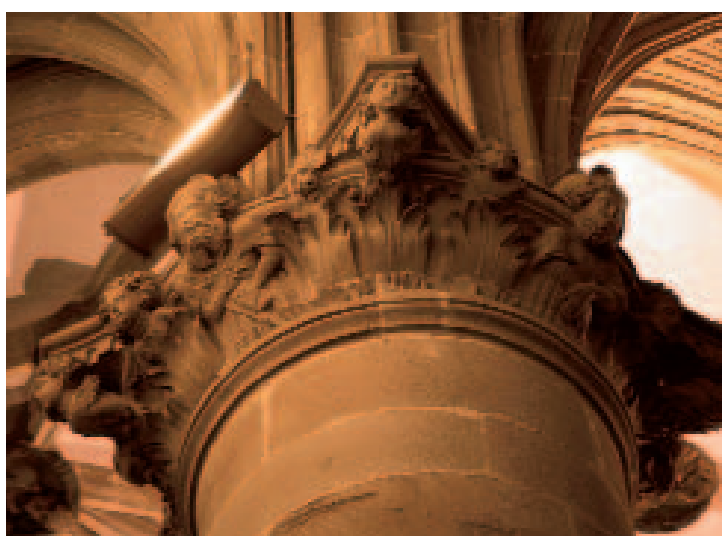
Surge la ornamentación de los capiteles centrales, exentos con unas hojas de acanto clásicas del orden corintio, que se van transformando de una manera casi imperceptible en los ropajes y cuerpos de los personajes. Se sitúan en el medio los personajes de mayor rango, como se puede apreciar por su tamaño y vestimentas, que se representan en ambos capiteles, con melena, barba, bigote y gorro. Dos de las imágenes centrales, sujetan en sus manos cruces o espadas.



Columnas y capiteles que recojen las nervaduras. Foto: Garay.



Capitel historiado. Foto: Garay.



Capitel historiado. Foto: Garay.

A ambos lados de estos caballeros, aparecen cabezas de ángeles o “puttis”, inexpresivas, y unos bustos de hombres de características un tanto exóticas, con grandes orejas, carentes de barba, sin pelo y una especie de cinta en la cabeza. También se ve alguna cabeza de animal, “bichas”, mezcla de personas y animales.

Guardan simetría ambos capiteles en cuanto a la forma, tamaño y composición, pero no en la representación de las figuras y personajes.

Los seres de cada una de las esquinas del capitel derecho (mirando al Altar Mayor) son distintos. En tres de ellas, se sitúan animales alados con cabezas humanas. En este capitel el cuerpo se asemeja a pájaros bien formados con plumaje y patas. Dos de ellos carecen de cabezas, ignoramos si nunca las tuvieron o han desaparecido. La cuarta esquina, es totalmente diferente; se ve a un niño desnudo cuya parte inferior de las piernas está tapada por una cartela sin texto alguno y el rostro inexpresivo, como las demás representaciones de ángeles.

A los lados de los personajes centrales, aparecen diferentes cabezas. Una de ellas, guarda cierta semejanza con las esfinges, ya que en parte tiene rasgos humanos y, a ambos

lados unas patas con pezuñas, convirtiéndose las orejas en pequeñas cornamentas. Unas cabezas de león sujetan entre sus garras veneras de peregrinos. Otras zarpas, sin cabeza, agarran una cartela con una cruz en aspa, recordando la cruz del martirio del santo patrón del templo.

En las cuatro esquinas del capitel izquierdo, sujetando el ábaco, continúan representándose animales fabulosos, alados, con cabezas antropomórficas. Tiene también cuatro imágenes de querubines, con cabezas y rostros inexpresivos y cabellos rizados, cubriendo su cuerpo con un plumaje como el de las aves.

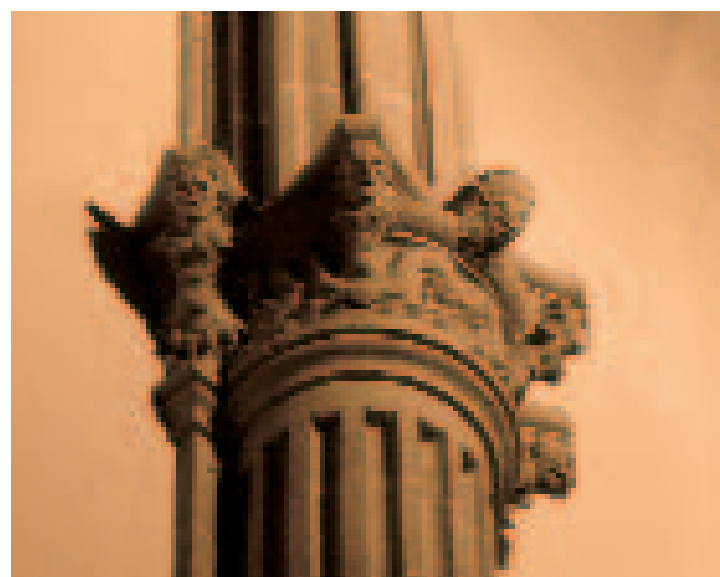
Igualmente, en los capiteles correspondientes a las pequeñas columnas adosadas al muro, situadas a la altura de las anteriormente descritas, la mayoría de las figuras pertenecen a motivos fantásticos del grotesco, “animales quiméricos”, bichas con alas y cabeza de ave, colas de serpiente que terminan en roleos, o que se transforman en curnicopia, entre otros.

El de la derecha, en el espacio central, se personifica una cabeza de león. En la esquina central izquierda aparece una cabeza de perro, cuyo cuerpo se va fundiendo con la vegetación, a modo de ramas y tentáculos. En la otra esquina del mismo lado, se representa a un león, pero en este caso rampante. En ambas esquinas derechas, se aprecian rostros humanos con cuerpos sin miembros, ni superiores ni inferiores, que al igual que el anterior se funden con el follaje.

En el capitel de la izquierda, en el centro puede verse una cabeza de hombre con armadura a cuyos lados se representan dos cabezas de carnero, que se mezclan entre la ornamentación vegetal. En las esquinas laterales hay dos perros sentados con las patas delanteras levantadas.

El mismo tipo de motivos grotescos figuran en los capiteles de los baquetones o pequeñas columnas adosadas en las esquinas del coro, antes mencionados.

Las figuras de los capiteles historiados son rígidas y estáticas, con gestos sobrios y poco expresivos, no obstante, esta misma sobriedad les aporta cierto grado de prestigio,



Capitel historiado adosado. Foto: Satur Peña.



Vista general: capiteles, nervaduras y claves.
Foto: Garay.

por lo que bien pudieran simbolizar a los Profetas, pues si nos fijamos en la representación de Jeremías e Isaías en las claves de la bóveda (nave primera derecha, n^{os} 5 y 6), nos encontramos que son personajes de características similares.

Pueden observarse también, en la ornamentación de los capiteles, algunos elementos alegóricos al camino de Santiago, como veneras, por lo que podría enclavarse esta iglesia dentro de la ruta jacobea.

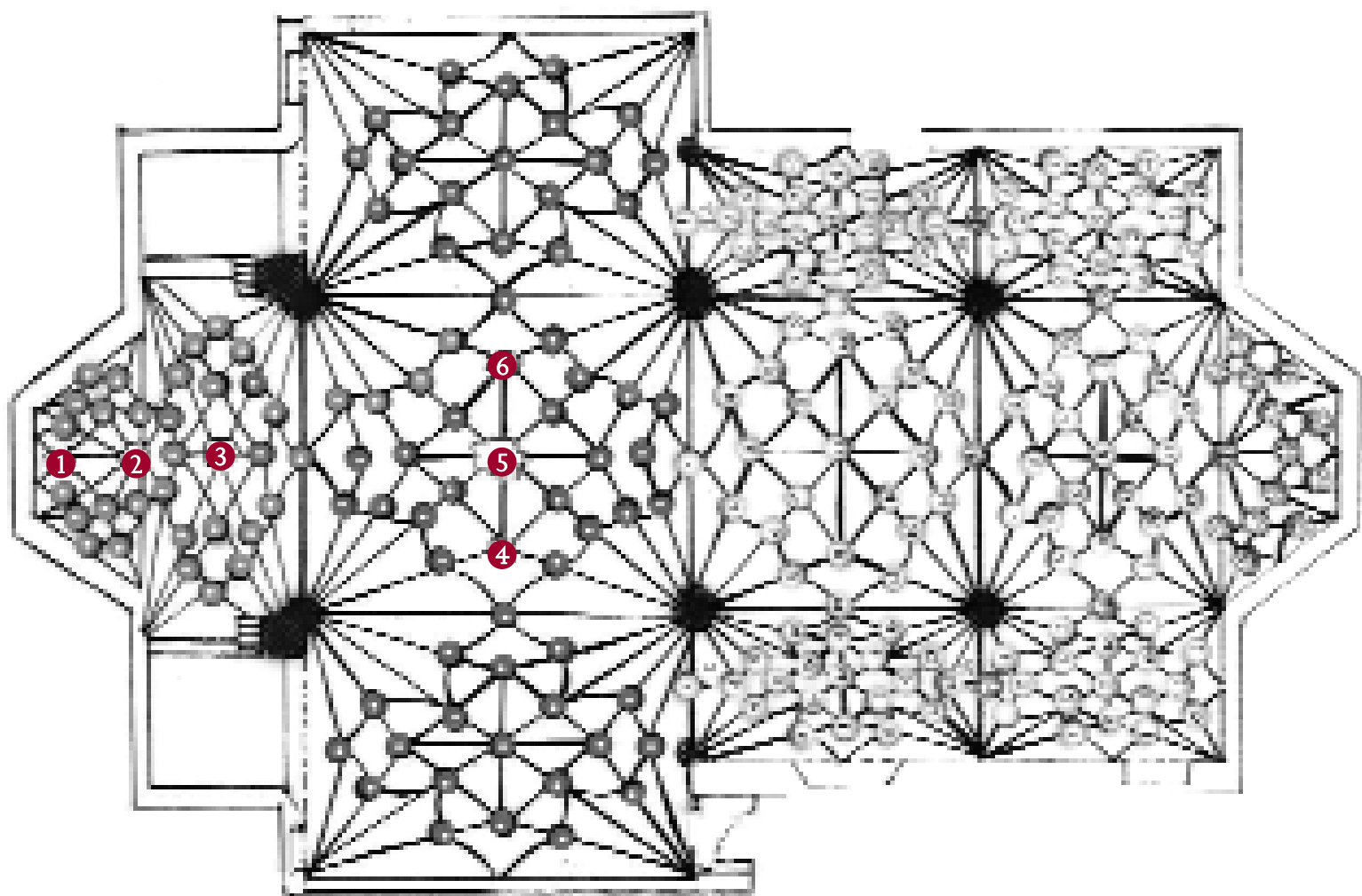
Para datar estos capiteles, a falta de documentación acreditada, debemos basarnos en las ampliaciones de las naves de la iglesia. Las columnas más antiguas son las historiadas, es decir las que se encuentran en la parte que se comenzó a principios del siglo XVI. Se finalizaron en el año 1579, año que, según se apunta en el apartado correspondiente, se procede al cerramiento de las tres naves con bóveda de crucería, por lo tanto cabría pensar, que sería en esa época cuando se realizaron estas columnas historiadas. Años más tarde, a principios del siglo XVII, comienzan las obras de alargamiento de las naves. Así, las columnas con los capiteles compuestos pueden situarse al comienzo de la nueva ampliación, que finalizaría con la dimensión actual del templo.

3.2. Las claves

La simbología cristiana se ha apoyado en la arquitectura y en la ornamentación para alcanzar un microcosmos celestial, bellamente formado y organizado. La altura de la bóveda en los templos o las cúpulas acristaladas han sido uno de los objetivos preferidos para lograr la ascensión hacia el manto celestial, “La Jerusalén Celestial”⁸.

En busca de la tan deseada “bóveda celestial”, que irradiase la luminiscencia, transparencia y coloración del firmamento, en algunos templos se recrean estos conceptos simbólicos mediante distintas expresiones plásticas. En otros, se disponen pinturas directamente en las cúpulas. También se colocan unas claves, tondos o adornos en las uniones de las nervaduras que forman las diferentes filigranas “dibujadas” en las bóvedas estrelladas⁹.

Las claves, pueden ser simplemente círculos del mismo material del que se componen los nervios, con diversos motivos florales, rosetas gallonadas, o pueden ir ricamente ornamentadas con figuras talladas, blancas o policromadas. En el caso de estar historiadas, cumplen una doble función, la de complementar la ornamentación de las bóvedas y la simbólica, integrándose y ampliando el programa iconográfico general de la iglesia.



Zona nueva

Zona antigua

Plano general de las claves de la Iglesia. Marcadas en rojo las figuras de la zona nueva, Altar Mayor y crucero. Altar Mayor: Virgen de la Asunción (1), San Pedro (2), Santísima Trinidad (3). Zona de crucero: Santo Domingo de Guzmán (4), Virgen Majestad (5), San Francisco de Asís (6). Zona antigua: 123 claves con figuras más 19 en la parte del coro con cruz y ornamentación floral. Autora: Satur Peña.

La iglesia de San Andrés de Eibar, en cuanto a número y diversidad de imágenes de las claves, puede catalogarse como una de las más importantes del País Vasco. Participan y aumentan el ya rico programa iconográfico que se encuentra distribuido por todo el templo, especialmente en el majestuoso Retablo de San Andrés. Se agrupan y combinan figuras de carácter religioso, como Profetas, Doctores de la iglesia, Santos..., junto a otras de carácter profano, que, en algunos casos, parece tratarse de personajes ilustres, si bien carecen de atributo significativos.

Su distribución puede dividirse claramente en dos partes: “zona antigua”, la que se encuentra más cercana a la actual puerta de entrada principal, y “zona nueva”, que corresponde a la parte de la última ampliación que se realizó en el imafrente de la anterior, crucero y altar mayor.

La ornamentación de ambas partes es totalmente distinta. En la “zona nueva”, hay solamente 6 claves con imágenes, sin embargo, en la “zona antigua”, cada una de las uniones de los dibujos que forman las nervaduras de la bóveda estrellada, sustenta una clave tallada. Suman en total 123 con figuras más otras 19 con cruz y ornamentación floral. Estas últimas se encuentran situadas en el coro, sobre el órgano, y en el centro de los arcos divisorios de los espacios de las naves.

Claves del Altar Mayor: Virgen de la Asunción, San Pedro y Santísima Trinidad.
Foto: Garay.

Al observar estas bóvedas exquisitamente ornamentadas, la visión de cualquier espectador es de sorpresa, asombro y admiración. Recuerda a un firmamento de grandes y organizadas estrellas, con una compleja distribución y proporcional simetría espacial. Una riqueza de insinuantes imágenes, que se esconden en la distancia. Cabe pensar que tal acumulación de representaciones del santoral, colocadas tan lejanas, no han sido ubicadas para la contemplación de los fieles mortales, sino como ofrenda y glorificación al Padre Eterno.

Zona nueva:

En esta parte hay seis claves con figuras, el resto, se mantienen con el círculo de piedra, y un orificio central, base habitual para una posterior colocación.

Altar Mayor. Se sitúan tres de dichas claves, que son:

1) La Virgen de la Asunción, coronada y rodeada de tres ángeles. Se ubica justo encima de la finalización del Retablo, sobre la imagen del Padre Eterno. Muestra un rostro agradable y parece mirar al frente. Tiene las manos juntas a la altura del pecho y viste túnica, que cierra en el cuello con broche y manto que recoge en su brazo. El conjunto, armónicamente compuesto, denota cierta bondad y sere-





Virgen de la Asunción ubicada justo al final del Retablo. Foto: Ana Isabel Uranga.

nidad. La policromía aparece en tonalidades suaves, posiblemente apagadas por el paso de los años.

2) San Pedro, se sitúa en el arco que marca la intersección de la bóveda del ábside y del Altar. Ataviado con un gran manto que lo envuelve y recoge en su brazo, porta llaves en una mano y un libro en la otra. Esta imagen policromada, muestra la misma gama de colores que la de la Virgen anterior.

3) La talla enclavada en el punto central de las nervaduras del espacio del Altar, corresponde a la Santísima Trinidad. El grupo se compone de la representación de Dios Hijo a la izquierda, Padre Eterno a la derecha, que sujeta la bola del mundo, con una cruz envolvente con su mano

izquierda, mientras que con la derecha, levantando dos dedos, bendice. El Espíritu Santo, en forma de paloma en el centro, toca la cabeza de ambas deidades. También se encuentran policromadas, pero como distinción a su rango, los mantos están dorados. Los rostros denotan cierta seriedad expresiva.

Crucero. Las tres claves que se alinean en este espacio, son:

4) A la izquierda de la imagen central, se encuentra una clave de Santo Domingo de Guzmán, con un libro en una mano, mientras que en la otra, parece faltarle algún objeto. Le acompaña un perro en la parte baja, con una antorcha en la boca.

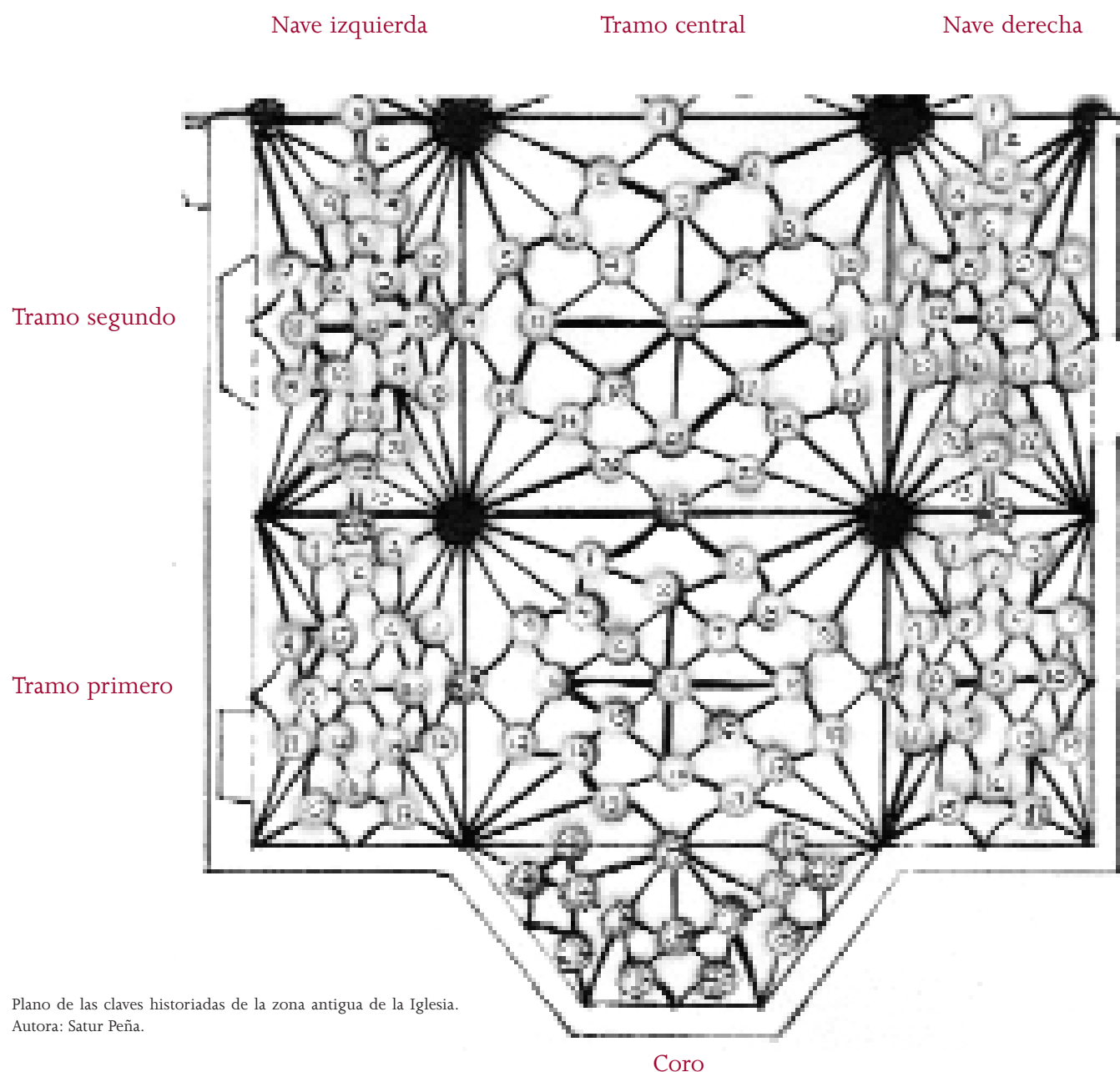
5) Virgen Majestad. Aparece coronada y entronada, con el Niño Jesús en su brazo izquierdo y con la mano derecha le toca el pie. Luce larga melena ondulada y una gran corona dorada. El Niño, vestido con túnica, deja al descubierto su pierna izquierda hasta la rodilla. Porta una bola del mundo con la cruz adosada, a la vez que bendice. Rodea la talla una aureola de largos rayos solares, dorados, que se alternan uno ondulado con otro recto. Detrás de la imagen aparecen los brazos del trono, y el respaldo terminado en forma curvada. Se ornamenta dicho trono con dibujos.

Resulta en su conjunto una bella y acertada composición, tanto por su estilo artístico como por la perspectiva y proporciones desarrolladas en una obra cuya posición está pensada para que se contemple de abajo arriba, desde el suelo hasta la bóveda, una visión frontal pero a gran distancia. Se aprecia una delicada obra pictórica en la policromía, con dorados y estofados en algunas partes de la vestimenta.

6) En el lado derecho se encuentra San Francisco de Asís, del mismo tamaño que el situado en la izquierda. Como atributo lleva hábito y una llaga en la mano.



Claves del crucero. Virgen Majestad coronada y entronada con el Niño Jesús en su brazo que porta una bola del mundo con la cruz adosada. A ambos lados, a la izquierda: Santo Domingo de Guzmán; a la derecha, San Francisco de Asís. Foto: Garay.



Plano de las claves historiadas de la zona antigua de la Iglesia.
 Autora: Satur Peña.

Zona antigua:

En esta zona, se encuentran la mayor parte de las claves historiadas, situadas en cada una de las uniones de las armoniosas filigranas que forman las nervaduras.

La individualización de la diversidad de personajes de estas claves, unos de contenido religioso y otros profanos, resulta en ocasiones bastante complicada. Si el personaje analizado porta los atributos o símbolos característicos que le han sido asignados, es fácil identificarlo, sin embargo, si carece de ellos, o no son lo suficiente específicos, como ocurre en el Retablo, no se puede reconocer. Otro inconveniente, en el caso de estas tallas, se presenta por la similitud de rasgos de las figuras femeninas y masculinas, por lo que, en algunos casos, no podríamos afirmar si se trata de la representación de un hombre o de una mujer.

En varias de las claves de la primera nave hemos encontrado que, sobre algunos de los libros o tablas que forman parte de los atributos que acompañan a las imágenes, hay algunas palabras o frases escritas¹⁰.

Por otro lado, teniendo como referencia la nomenclatura del dibujo del plano adjunto, trataremos de situar cada una de las claves en el lugar que ocupan en el espacio, con su correspondiente numeración individualizada por tramos y naves.

Tramo primero

Nave Izquierda:

- 1) Personaje femenino con manto y toca. Manos unidas en actitud orante.
- 2) Padre y Doctor de la iglesia. San Gregorio con ropas pontificales.
- 3) Personaje femenino con manto y toca. Manos cruzadas sobre el pecho.
- 4) San Cristóbal, con niño y báculo.
- 5) Evangelista. Lucas con toro, tintero, pluma y libro abierto con su nombre.
- 6) Evangelista. Juan, con águila, pluma y filacteria con su nombre *IOANES*

- 7) Personaje femenino con un cáliz en una mano y tapadera en la otra. Posiblemente represente a la Fe.
- 8) Padre y Doctor de la iglesia. San Ambrosio, Obispo con vestiduras episcopales, báculo y libro.
- 9) San Andrés, con cruz en aspa y libro
- 10) Padre y Doctor de la iglesia. San Agustín, con ropas episcopales, maqueta y báculo.
- 11) San Esteban, con hábito, palma y piedras sobre un libro.
- 12) Evangelista. Mateo con niño, filacteria con su nombre.
- 13) Evangelista. Marcos con león, libro abierto con su nombre.
- 14) San Lorenzo, con hábito, libro y parrilla.
- 15) Santa Ana. Tiene en sus manos una imagen de la Virgen con el Niño.
- 16) Padre y Doctor de la iglesia. San Jerónimo con libro, león y ropa cardenalicia.
- 17) San Sebastián, con flechas clavadas en su cuerpo.



Tramo primero, Nave izquierda, N° 6. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave izquierda, N° 3. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave izquierda, N° 9. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave izquierda, N° 5. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave izquierda, N° 12. Foto: Ana Isabel Ugalde.

Tramo primero

Nave central:

- 1) Apóstol. San Mateo, con niño y filacteria con su nombre.
- 2) Apóstol. Santiago el Mayor, lleva concha en el gorro y bastón.
- 3) San Juan Bautista. Cordero, libro y cruz.
- 4) Personaje con vestiduras episcopales, báculo y mitra.
- 5) Apóstol. Santo Tomás, con escuadra y libro.
- 6) Apóstol. San Simón, porta una sierra.
- 7) Apóstol. San Bernabé, con lanza y libro.
- 8) Apóstol. San Pablo, con espada y libro.
- 9) Santa Catalina de Siena.
- 10) Apóstol. San Juan Evangelista. Joven, con copa dorada en la que aparece una serpiente.
- 11) Padre Eterno con corona y bola del mundo, rodeado de ángeles.

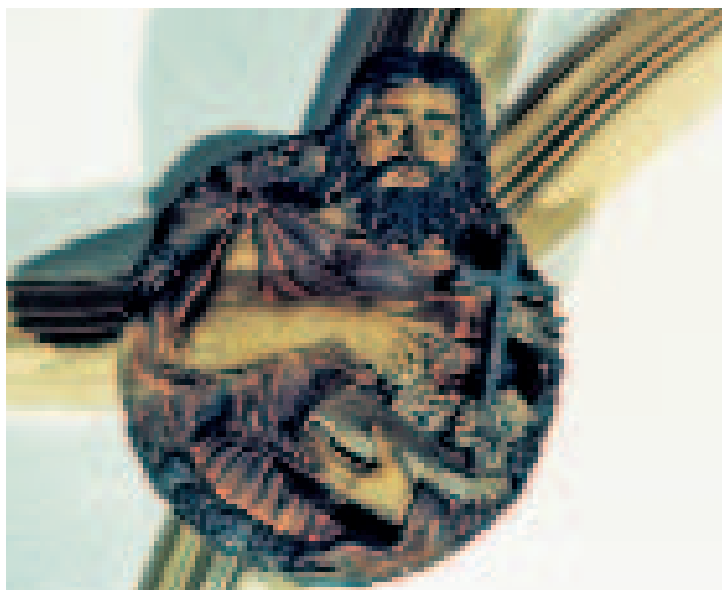
- 12) Apóstol. San Pedro con llaves doradas y libro.
- 13) Personaje con vestiduras episcopales, báculo, mitra y libro.
- 14) Apóstol. San Judas Tadeo, con hacha y libro.
- 15) Apóstol. San Bartolomé, lleva al demonio encadenado, cuchillo y libro.
- 16) Apóstol. Santiago el Menor, con maza y libro.
- 17) Apóstol. San Felipe, con cruz y libro.
- 18) San Antonio de Padua, con libro y una estrella dorada en el pecho con las siglas *IHS*.
- 19) Santo Domingo, con hábito, cruz y lirios.
- 20) Apóstol. San Andrés, con libro y cruz en aspa.
- 21) Personaje con hábito y brazos extendidos hacia arriba.



Tramo primero, Nave central, N° 1. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, N° 2. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, N° 3. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, N° 4. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 5. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 6. Foto: Ana Isabel Ugalde.



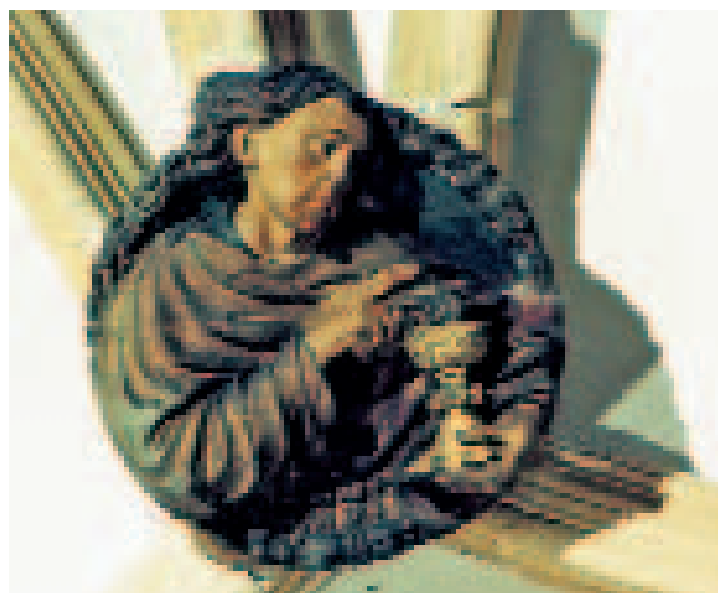
Tramo primero, Nave central, Nº 7. Foto: Ana Isabel Ugalde.



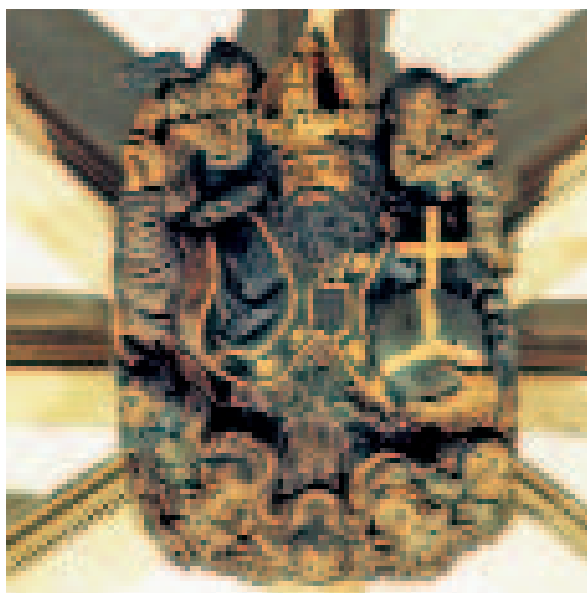
Tramo primero, Nave central, Nº 8. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 9. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 10. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 11. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 12. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 13. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 14. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 15. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 16. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 17. Foto: Ana Isabel Ugalde.



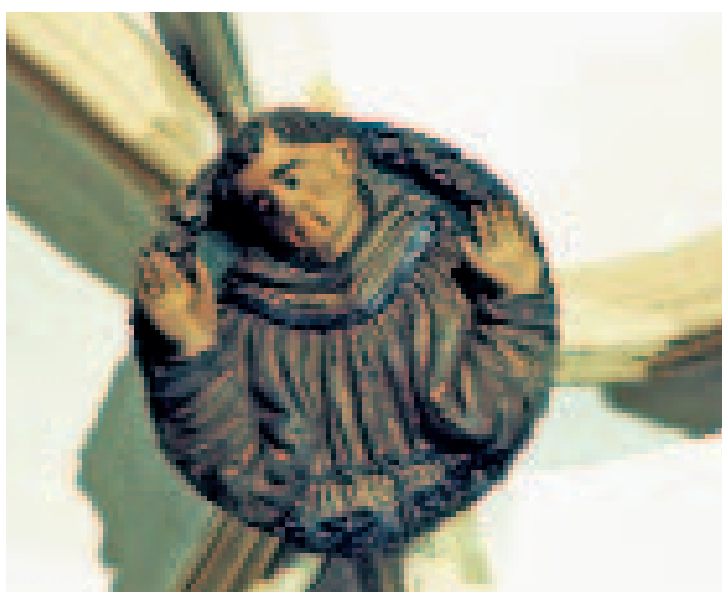
Tramo primero, Nave central, Nº 18. Foto: Ana Isabel Ugalde.



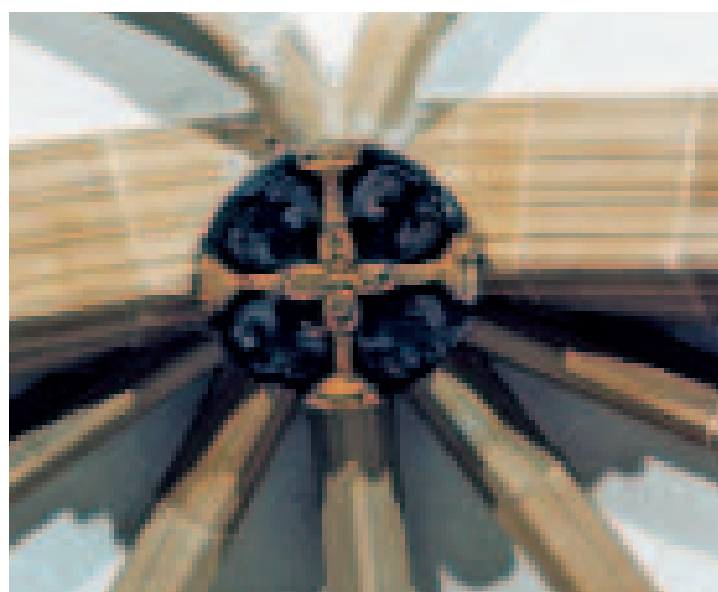
Tramo primero, Nave central, Nº 19. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 20. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave central, Nº 21. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Modelo de las claves del coro. Foto: Ana Isabel Ugalde.

Tramo primero

Nave derecha:

- 1) Santa Lucía. Lleva una palma y los ojos en un plato.
- 2) Santa Catalina de Alejandría, con espada, libro, corona y el rey Magencio.
- 3) Santa Ursula, con flecha clavada en el pecho y corona.
- 4) Santa Cristina. Lleva en las manos una flecha y una piedra.
- 5) Profeta. Jeremías, con su nombre en la filacteria y libro.
- 6) Profeta. Isaías, con su nombre en la filacteria y libro.
- 7) Santa en actitud orante, con un demonio o monstruo a su lado.
- 8) Rey David, con ropajes de caballero medieval, gorro, barba mediana y portando un arpa.
- 9) San Pablo, con espada y libro.

10) Representación de la Sinagoga. Personaje con los ojos vendados, que porta las Tablas de la Ley.¹¹

11) Santa Apolonia, con libro y tenazas que sujetan un diente.

12) Profeta. Zacarías, con su nombre en la filacteria y libro.

13) Profeta. Samuel, sujetando un pequeño carnero. No porta filacteria alguna.

14) Santa Águeda, con palma y los pechos sobre un libro abierto.

15) Virgen con Niño.

16) Representación de la iglesia. Mujer joven que porta en una mano un cáliz con la forma sagrada y una cruz en la otra.

17) Santa Bárbara, con torre y palma.



Tramo primero, Nave derecha, Nº 5. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave derecha, Nº 6. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo primero, Nave derecha, Nº 8. Foto: Ana Isabel Ugalde.

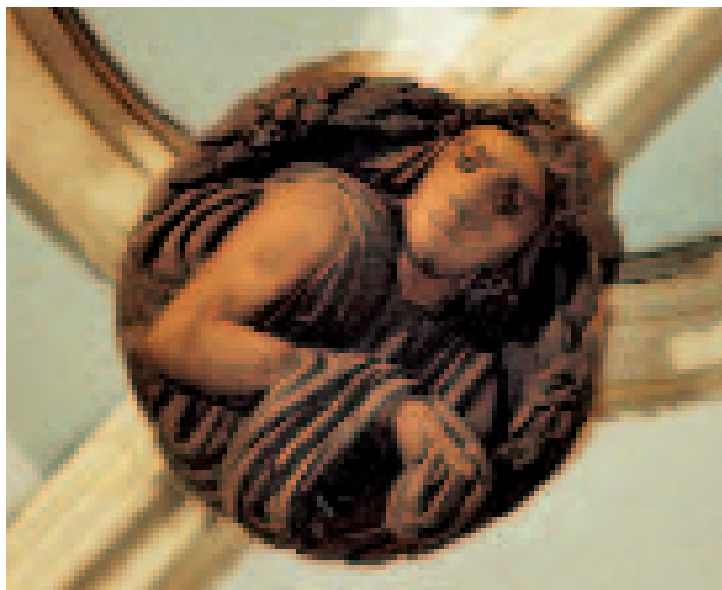


Tramo primero, Nave derecha, Nº 11. Foto: Ana Isabel Ugalde.

Tramo segundo

Nave izquierda:

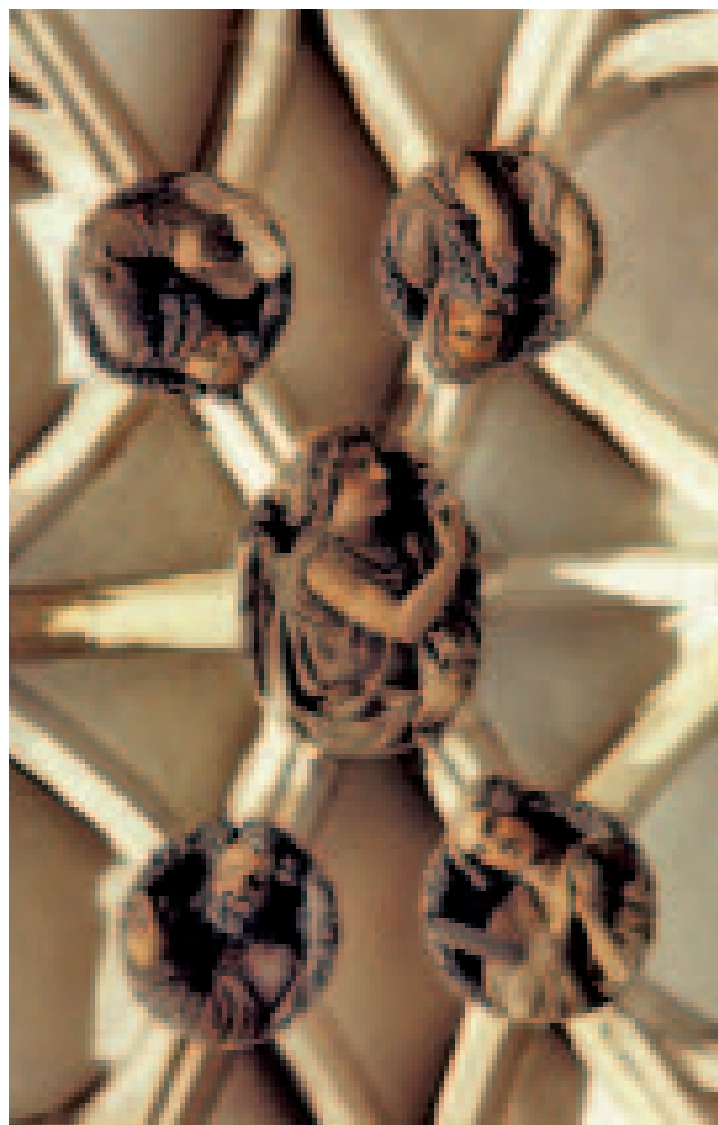
- 1) San Sebastián. Torso al descubierto y atado al árbol.
- 2) Atlante. Esta figura no está tallada en un tondo como las demás.
- 3) Figura con cruz y una gran melena rizada, pudiera tratarse de María Magdalena.
- 4) Isaac. Figura con haz de leña y los ojos vendados.
- 5) Personaje con manto, que se mesa la barba, poblada y rizada, así como la melena. Podría tratarse de Jacob.
- 6) David y Goliat. Joven con un objeto en la mano que parece una honda. Con la otra sujeta la cabeza del gigante.
- 7) Joven con especie de cuchillo y manos juntas. Lleva un curioso peinado con unos rodetes muy bien formados.
- 8) Joven con una túnica y manto que recoge en la mano.
- 9) Personaje masculino, mayor, con barbas y manto en los hombros.
- 10) Fraile con libro.



Tramo segundo, Nave izquierda, Nº 7. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo segundo, Nave izquierda, Nº 14. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo segundo, Nave izquierda, Nº 8-9-12-16-17. Foto: Ana Isabel Ugalde.

- 11) Figura masculina con las manos juntas en actitud orante.
- 12) Arcángel, con alas y cabello rizado. Colocado en posición de tres cuartos.
- 13) Santa mártir, con corona y pluma.
- 14) Virtud Templanza, joven con jarras.
- 15) Judit y Holofernes. Figura femenina con cuchillo que agarra la cabeza de un hombre.
- 16) Personaje masculino, que se mesa la barba rizada. Lleva túnica y manto.
- 17) Moisés. Figura masculina con tablas y cuernos¹².
- 18) Soldado de tercios, con un gran bigote. Lleva escudo, yelmo, armadura, y tiene un puñal clavado en el pecho.
- 19) Sansón. Figura masculina con barba corta que abre las fauces de un león.
- 20) Figura masculina con largo bigote sin barba, colocado en posición tres cuartos.
- 21) Figura masculina con gran barba y una sable.
- 22) Figura femenina joven con una pluma o puñal en la mano.
- 23) Atlante. No se ve entera, se junta con la clave confundiendo con ella.



Tramo segundo, Nave izquierda, N° 22. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo segundo, Nave central, N° 3. Foto: Ana Isabel Ugalde.

Tramo segundo

Nave central:

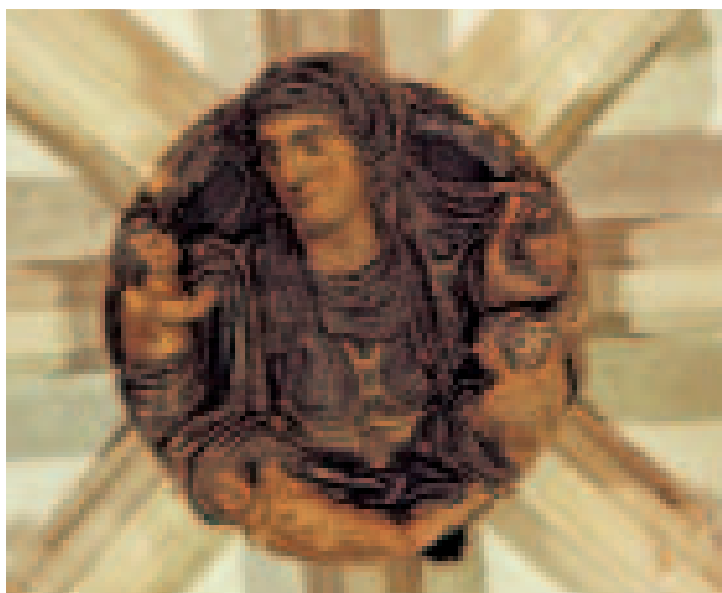
- 1) San Juan Bautista, con corderito.
- 2) Figura masculina con vestidura de caballero de la época. Con las manos juntas en actitud orante.
- 3) Padre y Doctor de la iglesia. San Gregorio con ropas pontificales. Libro, cruz, tiara ceñida con tres coronas.
- 4) Personaje femenino con vestiduras de época y manos juntas en actitud orante.
- 5) Personaje femenino con elegantes vestiduras y libro abierto con texto¹³.
- 6) Santa Elena, con cruz.
- 7) Soldado de tercios, con laza y casco.
- 8) San Cristóbal, con niño y bastón.
- 9) Personaje masculino que porta tablas con texto¹⁴.
- 10) Personaje femenino con manos juntas en actitud orante.
- 11) Padre y Doctor de la iglesia. San Jerónimo con libro cruz y ropa cardenalicia.
- 12) Virtud Caridad, con tres niños a su alrededor.
- 13) Padre y Doctor de la iglesia. San Agustín, con ropas episcopales, maqueta y mitra.
- 14) Personaje con libro abierto en las manos y texto¹⁵.
- 15) Personaje con libros cerrados.
- 16) San Esteban, con vestiduras de diácono, libro y palma.
- 17) Personaje que sostiene un cuchillo.
- 18) Santa Catalina de Alejandría, con espada y libro cerrado.
- 19) Personaje con jarra.
- 20) Personaje masculino con vestiduras de época.
- 21) Padre y Doctor de la iglesia. San Ambrosio, Obispo con vestiduras episcopales, báculo, mitra y libro.
- 22) Personaje masculino con vestimenta de época.
- 23) Personaje femenino con vestimenta de época.



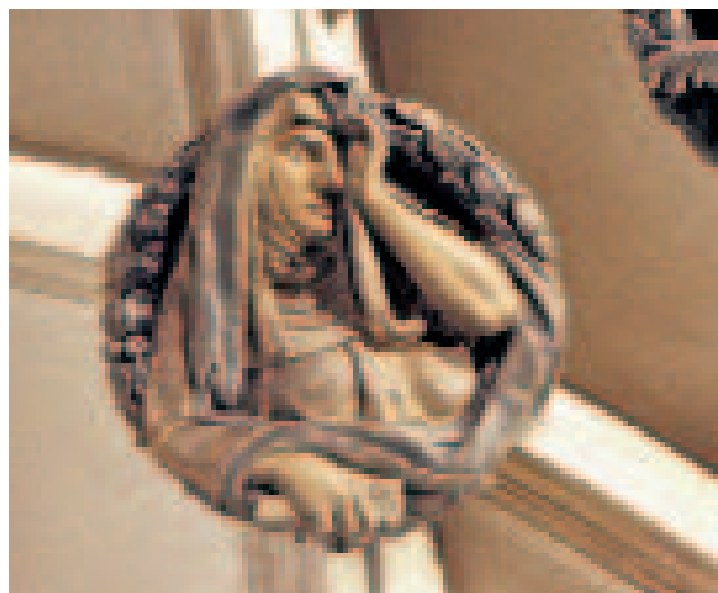
Tramo segundo, Nave central, N° 10. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo segundo, Nave central, N° 1. Foto: Ana Isabel Ugalde.



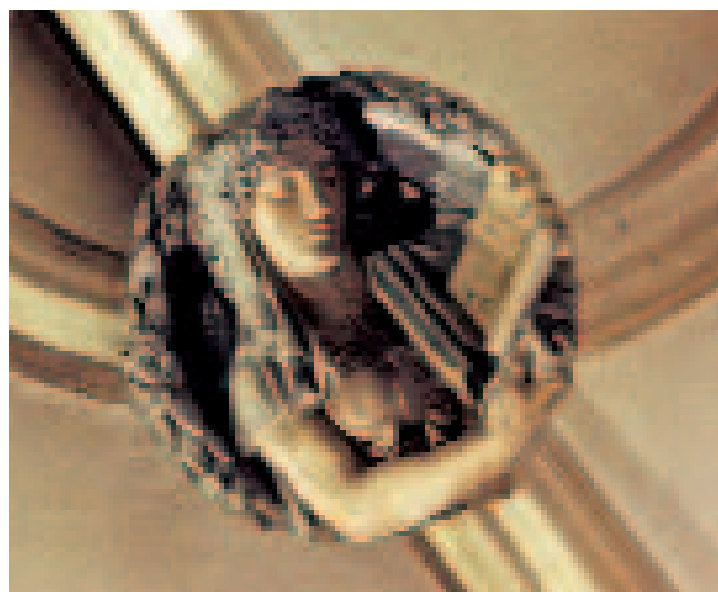
Tramo segundo, Nave central, N° 12. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo segundo, Nave derecha, N° 9. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo segundo, Nave central, N° 19. Foto: Ana Isabel Ugalde.



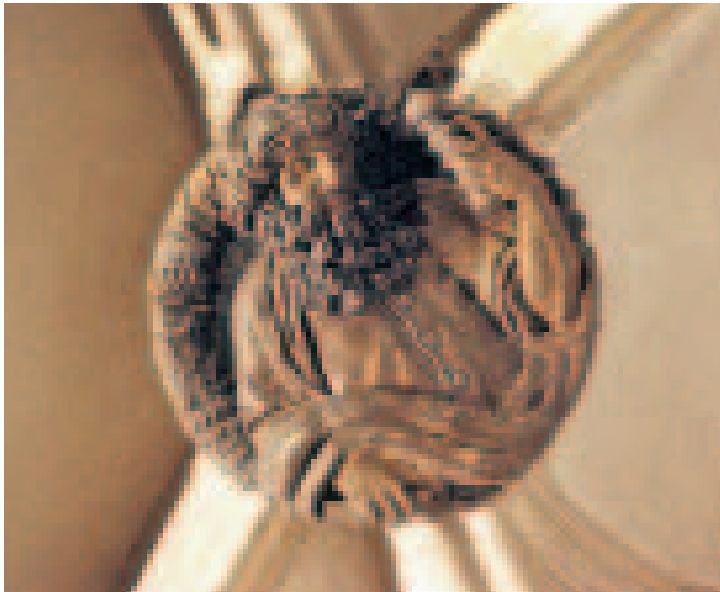
Tramo segundo, Nave derecha, N° 15. Foto: Ana Isabel Ugalde.

Tramo segundo

Nave derecha:

- 1) Santa Catalina de Alejandría, con corona, rueda dentada y espada.
- 2) Atlante. Parte de la figura se pierde detrás de la clave.
- 3) San Antonio de Padua, con hábito y niño.
- 4) Personaje mayor con barba, manto y libro cerrado.
- 5) Sinagoga. Personaje con túnica y manto, que lleva tablas en las manos. Como dato significativo se cubre los ojos con unas gafas.
- 6) Santa Bárbara, con maqueta de una torre. Muestra elegantes ropajes.
- 7) Joven con manto sobre la cabeza. Lleva las manos cruzadas sobre el pecho.
- 8) Santa Lucía, con manto en la cabeza, palma y los ojos en un plato.
- 9) Personaje femenino con manto y libro. Apoya la mano en la cabeza.

- 10) Personaje con libro y manto en el brazo.
- 11) Mujer con manto que introduce los dedos en el pecho.
- 12) Patriarca, personaje mayor con largas barbas y un manto que le cubre la cabeza y libro abierto.
- 13) Arcángel San Miguel, con armadura y escudo en el que aparece una cruz roja. Lleva además una gran cruz en la mano.
- 14) Patriarca, personaje que se mesa la larga barba rizada y agarra el manto con la otra mano.
- 15) Mujer joven con velo, que deja al descubierto parte de la melena rizada. Tiene un libro abierto en sus manos con texto¹⁶.
- 16) Mujer joven con palma.
- 17) Personaje mayor con larga barba y gorro frigio y parece que porta un cetro.
- 18) Santa Casilda, joven con flores sobre el pecho y una palma.



Tramo segundo, Nave central, N° 17. Foto: Ana Isabel Ugalde.



Tramo segundo, Nave central, N° 13. Foto: Ana Isabel Ugalde.

- 19) Santa mártir con palma y mano en el pecho.
- 20) Rey David, corona y arpa.
- 21) Joven con tablas y texto ilegible.
- 22) San Antonio Abad, que lleva un rosario, bastón y campanilla.
- 23) Atlante. Que al igual que el n° 2, en parte, se introduce debajo de la clave.

Las claves en general son de forma circular. Se asemejan a medallones bordeados por una láurea de guirnaldas con motivos florales, hojas y alguna roseta en ambos lados, con composición simétrica. En algunos casos, especialmente las centrales, son de mayor tamaño y no suelen estar rodeadas por marco alguno.

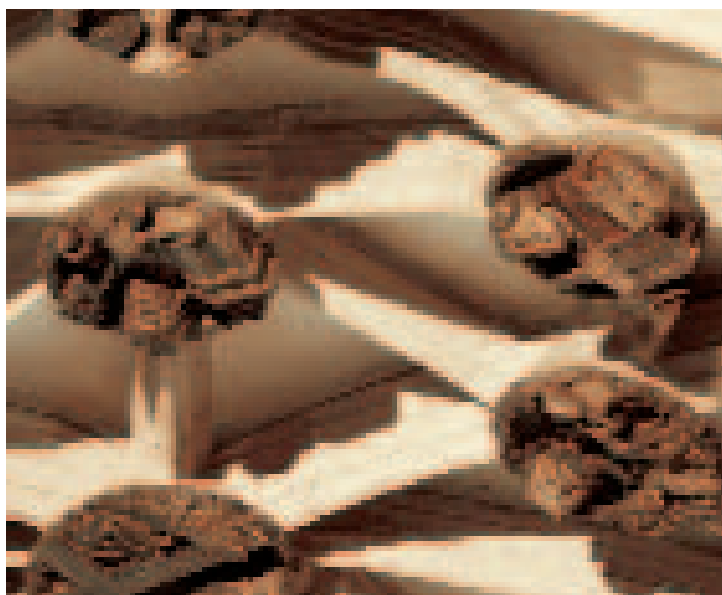
En las claves situadas en la parte más antigua de la iglesia, naves primera y segunda, a falta de documentos que confirmen la fecha de su realización, consideramos que se ejecutaron en la misma época que el templo, no obstante se pueden observar ciertas diferencias en la composición que hay que tener en cuenta. Estas claves son de estilo renacentista, aunque muestran notables diferencias entre las situadas en los diferentes tramos. En las de las tres naves del primero, se aprecian ciertas características que se acercan más al expresionismo. Mientras que en las del segundo, puede verse la nueva concepción formal que diferencia las obras romanistas.

Los personajes del primer tramo tienen los rostros con caras redondeadas y amables, ojos expresivos, nariz proporcionada y bocas pequeñas y finas. Las barbas de los hombres son medianas, movidas y ligeramente onduladas, así como los cabellos. Las figuras femeninas muestran unos peinados, tanto sueltos como recogidos, muy elaborados.

En el tramo segundo, de igual exquisitez y belleza, las claves muestran proporcionadas composiciones y esmerado tratamiento de talla, sin embargo, las obras de estas zonas se acercan más al romanismo. Pueden verse largas barbas con bucles separados y ondulados, que a veces se mesan, recordando al Moisés de Miguel Ángel. Igualmente las cabelleras presentan el mismo aspecto. Los rostros son más serios y enigmáticos que los del primero, pero no por ello menos agraciados.

En ambos tramos, están extremadamente cuidadas. La mayoría se presentan en posición frontal, proporcionando cierto movimiento corporal con la situación de brazos, manos y torsión de cuello. En otros casos, se muestra la anatomía en posición de tres cuartos. El tratamiento de los paños, con una diversidad de diseños en las vestimentas de ambos sexos, así como los objetos de aderezos, ornamentos y los peinados, especialmente los femeninos, exquisitamente tratados, adquiere cierto grado de documentalidad de la usanza de la época. Así, la representación de personajes como los Patriarcas, Padres de la iglesia o Apóstoles, se muestran con más dignidad, rigor y seriedad, con rostros serenos y aspecto solemne, acrecentando dicha simbología la textura el ritmo y la armonía de los paños. No podemos pasar por alto el tratamiento de las manos, por su expresividad, talla y corrección de proporciones.

En ambas partes, izquierda y derecha, del tramo segundo, se encuentran unas curiosas tallas que no forman parte de las claves pero que se incluyen en el croquis (numeradas como 2 y 23). Representa una figura masculina, con el torso desnudo, y una especie de manto que le cubre las piernas, una de las cuales la adelanta. Con una mano se toca dicha prenda, mientras que con la otra parece agarrar



Unión de la clave con la bóveda mediante cuello o cono. La teoría de de la autora de este libro es que las claves de la zona antigua están talladas en piedra puesto que carecen del elemento de engarce utilizado en las de madera (zona nueva).
Foto: Sonia Uribe.

las ramas que tiene sobre su cabeza. Se trata de figuras de atlantes, sin embargo, no se entiende su finalidad en este espacio. Posiblemente, su colocación se deba a algún ajuste estructural, más que como complemento artístico.

Las imágenes, junto con los objetos, animales o personajes que les acompañan, se adaptan armoniosamente al

tondo o círculo. Esta es una de las características más singulares y complicadas de las claves, conseguir que una obra plástica se acople en tan pequeño y determinado espacio, sin que pierda la identidad del personaje representado y su simbología.

En cuanto a la composición y procedimiento técnico de la talla de las figuras, se puede destacar alguna, como la del Arcángel San Miguel, por su destacada anatomía, ropaje y posición, y el grupo del Padre Eterno, por los elementos compositivos que reúne.

El resto de las claves, que se encuentran colocadas sobre la parte que ocupa el órgano en el coro, están ornamentadas con una cruz dorada y unas hojas, con un resultado decorativo francamente aceptable.

Es necesario distinguir en cada una de las partes el material del que están hechas las claves. La altura en la que se encuentran colocadas, dificulta un posible análisis táctil, por lo que hemos recurrido a objetos de aproximación visual, para diferenciar dichas materias.

En las que se encuentran situadas en la parte nueva, cruce-ro y altar mayor, se puede observar una especie de bola situada sobre la parte central, que corresponde al enganche o estaca que la sujeta a la bóveda. También se puede ver alguna grieta, característica en las obras de madera¹⁷. Puede evidenciarse también, la textura final de la obra, más propia de una policromía sobre madera que sobre piedra, por lo tanto, puede decirse que éstas obras están talladas en madera.



Parte de las 19 claves situadas sobre el coro con cruz y ornamentación floral. Foto: Garay.



Claves de piedra talladas situadas bajo el coro. Foto: Garay.

Continuando con estas pequeñas apreciaciones, nos inclinamos a pensar que las claves que están colocadas en la parte más antigua, están talladas en piedra. Carecen del elemento de engarce antes comentado, no presentan ranura de apertura de la madera en ninguna de ellas y su textura tiene cierto granulado propio de la piedra. Se puede ver, en una de ellas, una rotura en forma de media luna, bastante improbable si se tratase de madera. Pero lo que confirma nuestra teoría es la unión de la clave, propiamente dicha, con la bóveda, mediante un elemento también de piedra, un cono o cuello, visible en algunas de ellas¹⁸.

Nos encontramos con que no hay constancia documental, sobre los contratos de ejecución de las claves, sus autores, o cualquier otra información para una correcta datación de la ejecución de las mismas. A falta de estos datos, como referencia aproximada de ejecución de los diferentes grupos de estas tallas, tendremos en cuenta la época en que se levantó la primera parte de la iglesia sobre la primitiva, y la posterior ampliación. Tomaremos como referencia para la parte más antigua, el año 1579, en el que se procedió al cerramiento de las naves y realización de la crucería. Y para las que se encuentran en el crucero y actual altar mayor, el año 1662, en que finalizaron las obras.

Asimismo, nos resulta sorprendente la falta de reseña histórica de alguna de estas claves, por parte de tratadistas clásicos que se analizaron la iglesia de San Andrés. En los comentarios y críticas que se han realizado sobre la misma

por parte de diferentes historiadores y expertos en arte, como Carmelo de Echegaray, Jovellanos y Gregorio Múgica, entre otros, no hemos encontrado ninguna mención sobre estas obras que rematan las bóvedas. Nos extraña, especialmente, que Vargas Ponce, en la descripción detallada que realizó, tras su visita en el año 1785, de la iglesia en general, su arquitectura, escultura, retablos, e, incluso, las alhajas, no haga ninguna observación sobre la riqueza simbólica y artística de dichas tallas.

Esta omisión por parte de un cronista de la talla de Vargas Ponce, gran observador y experto conocedor de las tradiciones de cada lugar y estilos artísticos de las diferentes épocas, nos hace pensar en la posibilidad de que pasaran desapercibidas por la falta de iluminación.

Sin embargo, autores actuales como la madre M^a Asunción Arrázola, hacen alusión en su obra a las mismas. También Ana Isabel Ugalde Gorostiza, en su artículo “Repercusión del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la iglesia en algunos monumentos del País Vasco”¹⁹, les dedica un pequeño apartado.

Para finalizar con este tema queremos destacar también las claves que están en la bóveda situada bajo el coro, que no están incluidas en la suma antes mencionada, por no estar historiadas. No obstante, están armoniosa y exquisitamente talladas en piedra, con una flor, en dos tamaños. En la central y principal, se representa la cruz de aspa de San Andrés.

[4]

Retablo Mayor de San Andrés

4.1.

Retablo de San Andrés: Descripción arquitectónica

El Retablo Mayor de San Andrés presenta una apariencia unitaria y puede catalogarse como Renacentista a pesar de haber sido realizado en dos etapas distintas, la primera que comenzó en 1558 y la segunda en 1736. No obstante, aunque la unanimidad compositiva en su conjunto guarda gran similitud, orden y armonía, pueden observarse algunas desigualdades.

La arquitectura del Retablo de la primera fase, es plenamente renacentista, y está considerada como una de las obras cumbres de la retablística vasca de la segunda mitad del siglo XVI; en la segunda, que abarca los dos últimos cuerpos y el ático, florece un suave y elegante barroquismo.

La planta del Retablo presenta forma de tríptico, es decir una parte central recta y dos laterales formando un ángulo obtuso en las uniones. La proporción y armonía de los volúmenes de las hornacinas o casilleros de las calles y entrecalles, y la perfección estructural determinada por la posición de líneas rectas lo convierten en paradigma de la tipología.

Consta de cuatro cuerpos, coronado por un ático, y según el análisis tipológico se puede encuadrar como “*retablo de entrecalles*”.

Tiene en el lienzo central tres calles destacando especialmente en dimensiones la principal central. En ambos laterales varía el número de dichas calles, dependiendo de cada piso. En el banco o primer cuerpo, hay unos atlantes en los dos laterales que parecen sujetar el peso del piso superior. En el segundo cuerpo, sobre estos atlantes, aparece una hornacina más, con lo que de hecho, se aumenta una calle al final de cada lado. En el tercer y cuarto cuerpo sobre el friso de estas calles, no hay ya nichos, sino simplemente unas figuras de arcángeles. Esta variación de los laterales hace que el conjunto del retablo no resulte tan encajonado, cobrando más claridad y movimiento.

En la parte central del retablo, en las tres calles frontales de los segundo, tercero y cuarto cuerpos, aumenta la altura del arco principal prescindiendo del friso en esa zona, superponiéndose esos tres cuerpos con arcos triunfales que recuerdan las connotaciones simbólicas de prestigio formal y asociación al tema triunfal. Este recurso, consigue darle mayor importancia a las imágenes allí colocadas. Por otro lado, no se debe olvidar que el espacio central del segundo cuerpo servía de cierre a la primera fase del Retablo.

En el ático, como remate del espacio central, se representa una escena del Calvario. En este mismo cuerpo, se simbolizan en ambos lados, a los dos ladrones crucificados. Aparecen también otras figuras, como los ángeles de los atributos de la Pasión.

Las columnas que separan los nichos son exentas, y sus fustes son estriados, con el tercio inferior profusamente ornamentado. Le sirven de fondo jambas o pilastras que están igualmente decoradas. Los capiteles son de orden jónico en el primer cuerpo y corintio en los demás, con excepción de los del ático.

Todas las hornacinas son rectangulares, con arco escarzano en el interior. Sobre éstas, a modo de separación de los cuerpos, se encuentra un friso con bajorrelieves de motivos religiosos.

En el primer cuerpo, la parte alta del espacio ocupado por los cuatro evangelistas, se ornamenta con una concha.

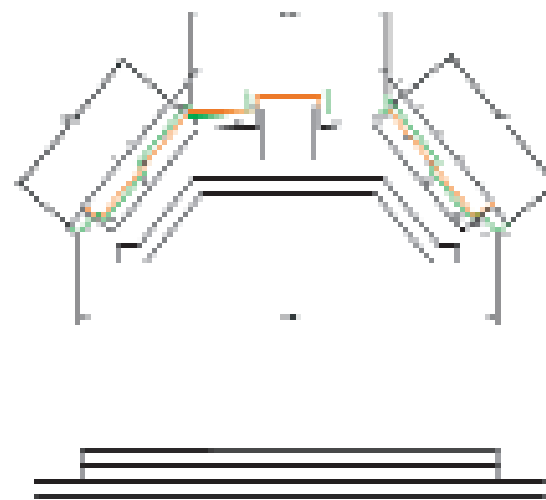


Partiendo del alto basamento sobre el que está colocado el retablo, y hasta llegar al friso del primer cuerpo, hay dos franjas a modo de zócalos. Sobre éste, se ajusta un friso de motivos geométricos y, separando los casetones, unas pequeñas pilastras estriadas, que parten en el sotabanco y continúan hasta el último cuerpo del Retablo, con unos niños telamones que parecen sostener las hornacinas.

Como separación de estos dos frisos se extiende un entablamento de orden dórico con sus correspondientes triglifos, gotas y metopas ocupadas por rosetones.

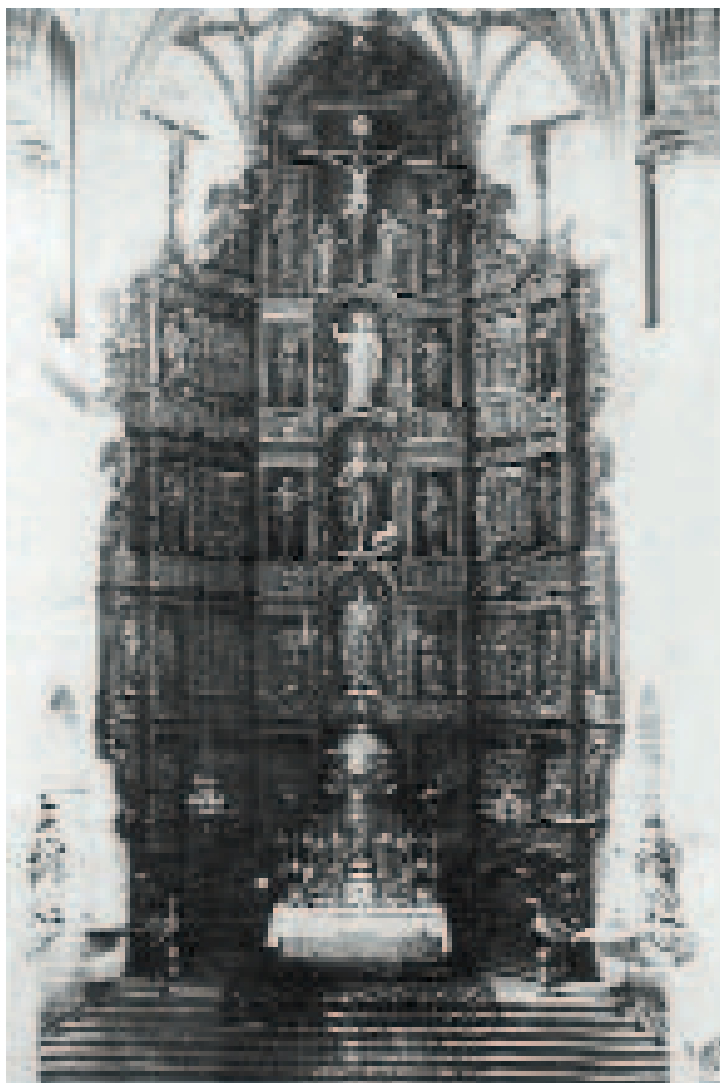
Algunas de las trazas del retablo, especialmente los dos primeros cuerpos, sufrieron ciertas adaptaciones debido al cambio de lugar para el que fueron diseñadas.

En cuanto a las dimensiones del mueble litúrgico podríamos calificarlas como monumentales, según puede comprobarse en el plano que se adjunta. Alcanza una altura de 17,88 m. en el centro. La anchura frontal es de 9,04 m. La parte central tiene 4,29 m., y los laterales, 3,47 m. el izquierdo y 3,57 el derecho. Estas dimensiones aumentan en los pisos superiores, especialmente en el segundo cuerpo.

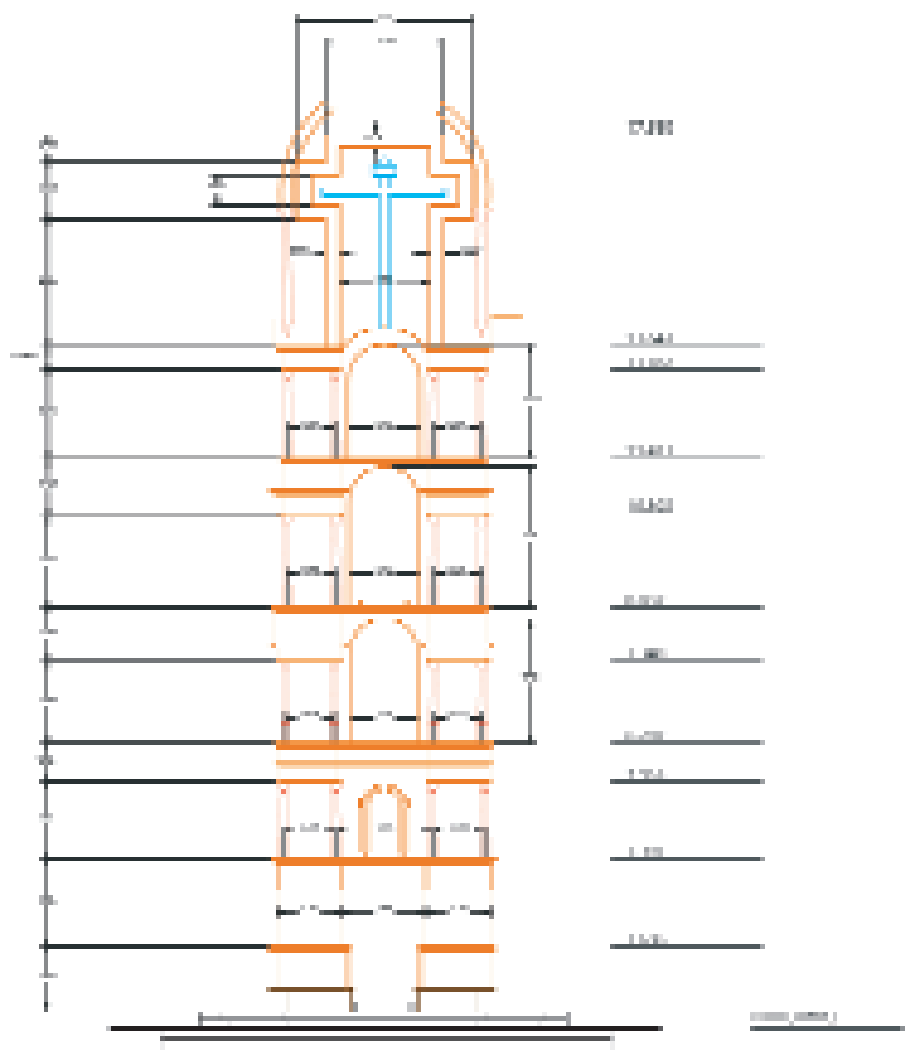


Planta

Plano de planta del retablo (2006) realizado por encargo de la Comisión Ego Ibarra.

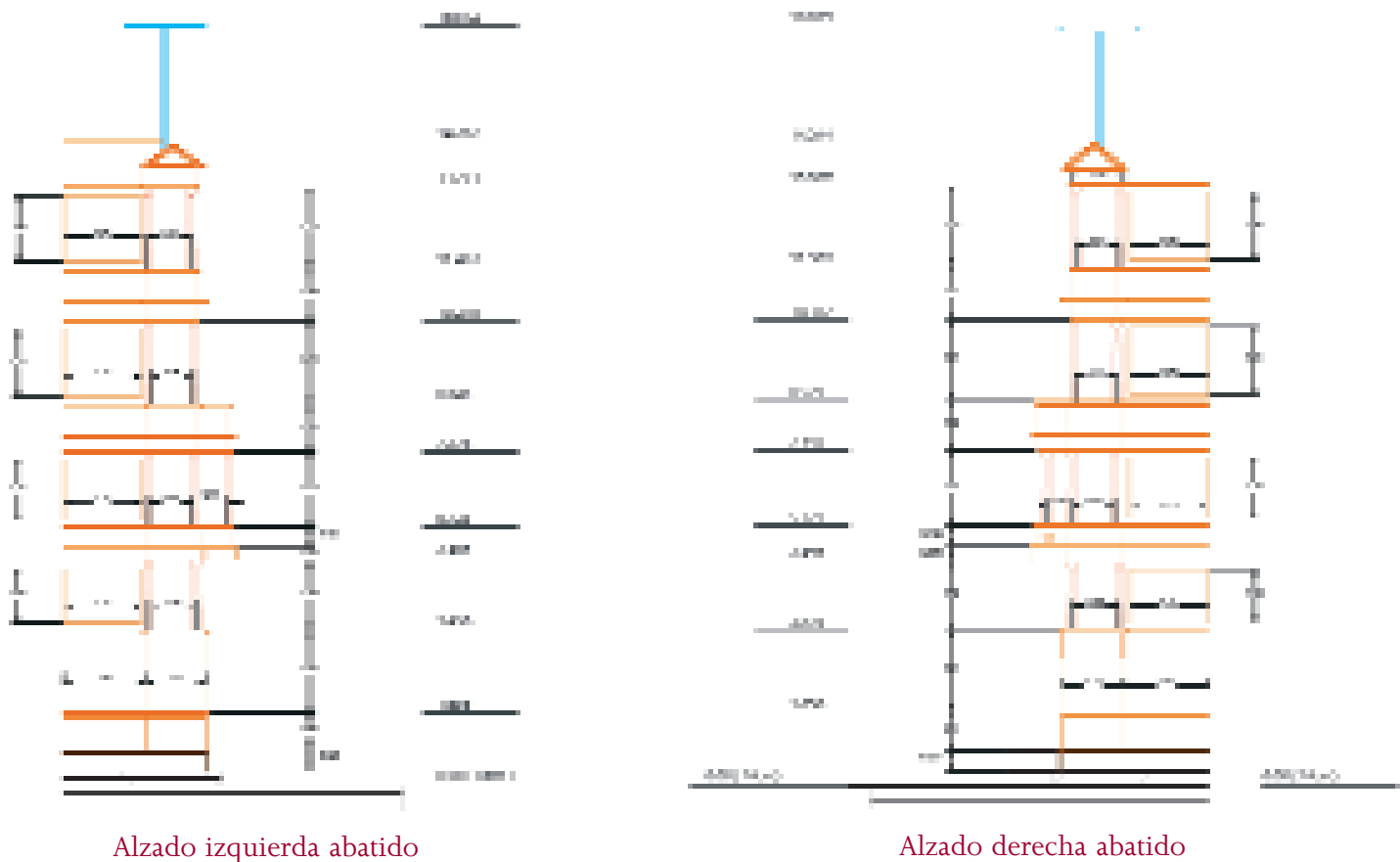


Retablo de San Andrés. Foto: J. Fernández, Fondo fotográfico de la Iglesia de San Andrés.



Alzado centro

Alzado centro o calles centrales del retablo (2006) realizado por encargo de la Comisión Ego Ibarra.



Plano de alzados –derecho e izquierdo- del retablo (2006) realizado por encargo de la Comisión Ego Ibarra.

4.2. Fases de construcción del Retablo

Como ya hemos comentado anteriormente, el Retablo se ejecutó en dos fases, siendo la primera la correspondiente a los dos primeros cuerpos, conocidos como los de “los Araoz”. La segunda fase, realizada casi dos siglos más tarde, fue ejecutada por Hilario de Mendizábal y Fernando de Arispe.

El Retablo, de madera de nogal, la primera fase y de castaño, la segunda, presenta gran variedad de obras artísticas: relieves de diferentes tipos y tamaños; grandes esculturas de bulto redondo en las hornacinas de las entrecalles y en los remates exteriores del mueble; diversas figuras talladas repartidas por el friso, intercolumnios, tercio inferior de los fustes de las columnas, enjutas de los arcos y una fina, y bella ornamentación en los elementos arquitectónicos en general.

Del año 1551, data un informe que realizó el visitador del obispo de Calahorra y la Calzada, al ámbito eclesiástico eibarrés², concediendo en esa visita a la parroquia de San Andrés, una mayor consideración en diversos aspectos, especialmente en el económico. Esta recalificación por parte del obispado, fue suficiente para que a partir de esa fecha, se acometiese un ambicioso proyecto de ampliación de la iglesia.

Dotar con un hermoso retablo a la Iglesia era un deseo generalizado de cualquier pueblo, por lo tanto, al finalizar las obras de arquitectura, se comenzó a considerar la necesidad de construir un retablo para la capilla mayor, que reflejase la grandeza que mostraba ya el templo.

A pesar de la controversia que se ha suscitado entre varios tratadistas, a causa de la fecha de comienzo de la realización de este Retablo, ésta queda claramente establecida en el año 1558, fecha de la firma del contrato de ejecución.

La primera fase del mueble litúrgico corresponde a la parte inferior (banco, primer y segundo cuerpos) que se le adjudicó a Andrés de Araoz.

Ese primer Retablo se armó para ser colocado en la parte contraria de donde se encuentra en la actualidad, es decir, en el lienzo este del templo, formado por los tres lados con ángulos obtusos, correspondiente hoy en día al espacio de la entrada principal, debajo del coro y al lado de la torre, que en esa fecha era el lugar preferente de la iglesia.

Al cambiar de ubicación dicho Retablo y situarse en el lado opuesto, detrás del Altar Mayor, (lugar donde se encuentra en la actualidad), fue necesario modificar su disposición, siendo necesario realizar algunas trazas nuevas para adecuarlo al lienzo de pared.

Al sobrevenirle la muerte a Andrés de Araoz, en el año 1563, sin haber finalizado el Retablo, se hizo cargo de su continuidad, unos años más tarde, en 1585, su hijo San Juan, quien parece que, en el año 1587, pudo acabarlo.

Terminadas las obras de ampliación y reformas de la iglesia, y una vez adaptado el Retablo a su actual ubicación, consideraron necesario aumentarlo para cubrir la totalidad del espacio del ábside. Sin embargo, debieron de tener problemas, posiblemente económicos, ya que tuvieron que pasar casi dos siglos.

En cuanto a esta segunda fase, correspondiente a la parte alta del Retablo (dos cuerpos más y el ático), según el con-

trato firmado en el año 1736, fue adjudicada a Hilario de Mendizábal, la parte de la escultura, y a Fernando de Arispe, su arquitectura. Dichos maestros, en esa segunda etapa, se vieron forzados a continuar con la misma distribución y estilo, logrando a pesar de esas premisas, una unidad de conjunto muy considerable.

No obstante, debemos de apuntar que, es bastante frecuente apreciar diferencias de estilos en obras de grandes dimensiones, aunque no por ello el resultado final tiene que ser deficiente, pues, como en el caso del Retablo en cuestión, suelen ceñirse a las trazas diseñadas y bajo la dirección del maestro titular.

Puede considerarse, por lo tanto, el resultado obtenido en ambas fases constructivas del Retablo Mayor, como francamente aceptable. Sin embargo, sometido a un análisis estilístico, algunos críticos han sabido detectar esas diferencias, según se desprende de sus opiniones. Por ejemplo, Carmelo de Echegaray, dice que Jovellanos, después de ver la Iglesia en su visita realizada en agosto del año 1791, anotó en “su Diario” lo siguiente:

*“Es muy precioso el altar mayor, de madera sin estofar; consta de cinco cuerpos colocados sobre un alto basamento. Cada uno de los cuatro primeros tiene un zócalo esculpido en bellísimos bajos relieves de figuras de a palmo; el resto se reduce a varios retablitos con su estatua cada uno, y en los claros de los que tiene cada cuerpo hay misterios representados en bajos relieves, o medios, por mejor decir. Las figuras del medio, que son San Andrés, San Juan y San Francisco Javier, según parece, y el Señor Crucificado, son de mala mano, y las únicas que están estofadas: no importa; pero sí que no lo esté lo demás, pues habría perdido mucho”*³.

También Gregorio Múgica recoge la opinión del crítico de arte Valentín Cardera, sobre este Retablo, diciendo:

*“es de los mejores de Guipúzcoa, por lo que toca a los dos primeros cuerpos (jónico y corintio) ejecutados por estos hábiles profesores. En el centro del primero colocaron después, un tabernáculo y en el segundo, la estatua de San Andrés, que es de manos de los Araoz, como lo son también otras que hay en los intercolumnios, y varias medallas que representan pasajes de la vida del Santo Apóstol, del Génesis y de la Pasión”*⁴.

Recoge M^a Asunción Arrázola que, según manifiesta Weise, este Retablo

*“no tiene una unidad cerrada de estilo o escuela, sino que manifiesta dos corrientes que se sobrepone la una la otra como”*⁵.

A pesar de esas observaciones, el Retablo Mayor de Eibar, en la actualidad, está catalogado como uno de los más importantes del País Vasco. Según la experta opinión de Pedro Luís Echeverría es:

*“el retablo por excelencia del País Vasco por su monumentalidad, lo dilatado de su ejecución entre los siglos XVI y XVII y lo prolijo de la talla en zonas visibles y ocultas, que abarca los ciclos más importantes del arte cristiano”*⁶.

4.2.1. Primera fase: Los Araoz (1558- 1587)

Andrés de Araoz firmó el contrato para construir el Retablo del Altar Mayor de la Iglesia de San Andrés ante el alcalde del Concejo el día 3 de julio de 1558. El documento dice así:

*“Sepan quantos esta carta de contrato y asiento vieren, como nos, el cura Martín López de Arechua e Andrés Abbad de Leçeta e Francisco Abbad de Ybarra e Pero Abbad de Urquiçu e Domingo Abbad de Arguiano y el bachiller Juan Abbad de Arexita, clérigos beneficiados en la iglesia parrochial de Sant Andrés de la villa de Heybar, e Pero López de Arexita, alcalde ordinario de la dicha villa e su juridiçión, e Pero Ruiz de Urquiçu, fiel síndico del concejo de la dicha villa, e Pero Ochoa de Horvea, jurado executor de la dicha villa e su juridiçión, e Joan Martínez de Arriçavalaga e Martín López de Ysasi y el dicho Pero Abbad, mayordomos de la dicha iglesia y fábrica de ella, por nos y en nombre del dicho concejo y cavildo, todos vecinos de la dicha villa, de la una parte; e yo, maese Andrés de Araoz, ymaginario, vecino de la ciudad de Vitoria, de la otra, hemos concertado e convenido para que yo, el dicho maestre Andrés, aya de hazer y hobar en la dicha iglesia un retablo en toda perfección, del tamaño y grandor que fuere menester, segund la disposición de la capilla y grandor de ella, y que el dicho retablo aya de dar yo, el dicho maestre Andrés, hecha y acabada para el día y plazo que de yuso se dirá e declarará, con las condiciones y capítulos siguientes”*⁷.

En la primera de las condiciones del contrato de referencia, se expone la fecha de comienzo y finalización del primer banco que sería a “principio del mes de deziembre primero que venga de este presente año” y sin dejar de trabajar en él:

“que aya de dar y dé acabado en toda perfección el primer banco, con la custodia en medio del dicho banco, dentro de un año, a saber, desde el día de San Andrés primero venidero en un año, que será en el año de mil e quinientos e cincuenta y nueve años”.

Continúa describiendo las imágenes y relieves que firmaron parte del banco del Retablo, diciéndose:

“Y la dicha custodia o sagrario la aya de hazer y acabar segun dicho es con toda perfección, y por los lados seis cajas, en las quatro de ellas los quatro Ebangelistas, y en las dos mayores de ellas la cena del Señor y el labamiento de los Apóstoles y en los extremos del dicho banco, dos profetas con sus letreros de profecías”.

En el siguiente párrafo, especifican que después de acabado el primer banco antes descrito, continuará el maestre con “la segunda ylada” que debería finalizar un año después, es decir, para el día de San Andrés de 1560. En cuanto a cómo debería ser la composición de este segundo cuerpo, dice que:

“en medio la imagen del señor Sant Andrés con su aspa en toda perfección, que esté derecho en el pie, y por los lados cada tres caxas y en ellas, en las dos mayores, las



Sotabanco y los dos primeros cuerpos del retablo, de los Araoz. Foto: Garay.

ystorias de su martirio, y en las otras quatro, quatro figuras de apóstoles o lo que quisieren”.

Se compromete, también, a que tanto el banco como el primer cuerpo deberían de tallarse en

“muy buena madera de nogal seco, muy bien ensamblada, de muy buena talla y muy perfecta ymaginaria, como la dicha obra requiere en el grandor y perfección conforme a la disposición del sitio y lugar y grandor que la dicha capilla tiene”.

En este tipo de contrato, los maestros adjudicatarios, en algunas ocasiones, solían permitirse la libertad de establecer ciertas condiciones, bien de carácter artístico o laboral⁸. En este caso, según se desprende del siguiente párrafo, vemos cómo Andrés de Araoz solicita un margen de libertad para la ejecución de las imágenes y relieves que deberían aparecer en el Retablo, estableciendo que su materialización sería

“al parecer y albidrío de mí, el dicho maese Andrés, con que todavía vaya en su perfección la dicha obra a contentamiento de los dichos cura y clérigos e oficiales e manio-

breros suso dichos, a hesamen de dos oficiales según de yuso se declarará”.

En el siguiente apartado, tratan de las condiciones económicas⁹. El Cabildo, el Concejo y Mayordomo de la Iglesia se comprometían a pagar el precio convenido, aprovechando las rentas de la fábrica de la Iglesia, de la siguiente manera:

“cuatrocientos ducados para pagarme luego de contado los doscientos ducados; y los otros doscientos ducados restantes luego que se acabare el dicho primer banco, que será el dicho día de San Andrés en un año”.

Dichas cantidades se complementarían una vez el maestro Andrés finalizase los dos cuerpos contratados y hubiese cumplido con los plazos acordados. Asimismo, de común consentimiento entre los miembros participantes se comprometieron a que se:

“hesamine la dicha obra que estuviere hecha por dos maestros oficiales de arte, nombrados por cada uno de nos el suyo, con juramento que hagan. Y que me ayais de dar e pagar, los que los dichos oficiales en conformidad apre-

ciaren y estimaren qué vale la dicha obra, y que en discordia de ellos, decidan tomar por tercero otro oficial que les pareciere a los dichos dos oficiales, que sea del arte, para que por lo que el dicho tercero y uno de los nombrados dixieren y estimaren qué vale la dicha obra, me ayais de dar y pagar, descontando de lo que ellos apreciaren la dicha obra, los dichos cuatrocientos ducados que para en parte de pago de ello yo, el dicho maese Andrés recibiere”.

Como se puede comprobar por las condiciones del contrato la cantidad final la deberían establecer los peritos que tasarán la obra. Por lo tanto los cuatrocientos ducados no dejan de ser una cantidad a cuenta de un importe final que, evidentemente, el maestro Araoz esperaba superar. Posiblemente la cuantía que acordaron de dichos cuatrocientos ducados, sería para poder pagar al personal del taller y los materiales estableciendo unos plazos de:

“cient ducados en fin de cada un año, es a saber, pasados los dichos dos años dende en adelante, hasta que yo, el dicho maese Andrés sea pagado por entero del dicho precio y hesamen”.

Asimismo, Andrés de Araoz se comprometió a cumplir la parte del contrato que le correspondía, especificando además que:

“si no fuere hecha la dicha obra según dicho es con la dicha perfección, que yo, el dicho Andrés aya de tornar la dicha obra para mí y para la llevar a quien acabar quisiere e pudiere, e aya de bolber y pagar lo que hubiere recibido e me fuere pagado, luego sin dilación alguna. Y que para hazer la dicha obra según dicho es y si hubiere de tornar al azar los dichos cuatrocientos ducados más o menos o lo que le cave, aya de dar y vos dé fianças en esta provisión de personas raigadas y abonadas dentro de un mes primero venidero e así bien aya de ymbiar a poder del dicho concejo dentro del dicho mes, la traça de la dicha obra”.

Indica además la decisión de continuar el Retablo en manos de los contratantes, siempre y cuando estuviesen conformes con el resultado de esta primera parte contratada,

“si vos, los dichos cabildo, concejo e mayordomos quieredes continuar la dicha obra allende el dicho banco e ylada, que yo, el dicho maese Andrés aya de continuar; lo reservo conforme a lo que vos pareciere y horden que diéremos”.

Para hacer frente al pago de la obra, el

“cura y clérigos e alcalde e procurador y mayordomos e jurado, obligaron a los dichos réditos y rentas e frutos de la dicha iglesia y fábrica de ella”

Se concluye la presente escritura con las formalidades establecidas para este tipo de contratos en la época, diciendo:

“otorgamos esta dicha escritura en forma por presencia de Juan Ybañes de Ubilla, escribano y notario público de la Majestad Real y del número de la dicha villa y testigos ynfraescriptos, que es fecha y otorgada en la dicha villa a veynte e tres días del mes de jullio de mill y quinientos y cincuenta y ocho años, siendo presentes por testigos para ello lamados e rogados, Estevan Abbad de Cutuneguieta y Pero Martínez de Abençavalegui e Domingo

Martínez de Horvea, vecinos de la dicha villa, y los dichos testigos firmaron de sus nombres. A los quales dichos otorgantes y testigos de esta carta, doy fe yo, el dicho escribano, conozco”¹⁰.

Sabemos que Andrés de Araoz no pudo cumplir la parte del contrato referida a la finalización del Retablo, que como hemos podido ver se había establecido en el año 1560, pues cuando falleció en 1563, aún no estaba totalmente terminado. Evidentemente la parte contratante, Clero, Concejo y Mayordomos, aplazaron los pagos ante esta circunstancia, alargándolos incluso hasta después de que su hijo lo finalizase. No tenemos datos de quién tasó el Retablo una vez terminado, ni si el resultado final satisfizo a dichos señores, pero da la impresión de que los eibarreses aprovecharon las circunstancias para atrasar los abonos, pues las últimas cantidades pagadas se documentan después de la muerte de San Juan de Araoz.

Para retomar de nuevo la obra inacabada del Retablo de Eibar, San Juan de Araoz, en el año 1573, solicita una copia de la escritura del contrato firmada por su progenitor¹¹. Parece que fue en 1585 cuando reanuda el inconcluso Retablo, y a partir del año 1587, durante varios años, se encuentran ciertas cantidades que le fueron abonando a dicho San Juan, como por ejemplo, en el citado año “145.350 maravedís, para su cuenta y parte del pago del retablo que tiene hecho en la iglesia”¹². En 1595, los mayordomos de la parroquia, “Martín Ruyz de Eguiguren y Pero García de Larriategui”, le pagan la cantidad de cien ducados de oro, “para en cuenta y parte del pago de más cuantía de maravedís que la dicha iglesia le deve por la manufactura del retablo que el susodicho ha hecho en la iglesia”¹³. En la carta de pago que data de 1602, que a continuación se detalla, San Juan de Araoz reconoce haber cobrado las cantidades que le adeudaban por el trabajo realizado en el Retablo. El documento, dice así:

“que he recibido del señor Juan Bautista de Lexalde, vezino otrosí y maiordomo de la iglesia parroquial del señor Sant Andrés de esta dicha villa de Heibar, cient ducados de a once reales por ante el presente escribano y testigos infraescriptos, de cuia paga y entrega yo el dicho escribano, doy fe, que por mi presencia se le hizo y son por tanto que en la dicha iglesia del señor Sant Andres tengo de recibir cient ducados en cada un año, por el precio del retablo que hize para la dicha iglesia y son de lo corrido de este presente año de mil y seiscientos y dos de la maiordomia del dicho Juan Bautista. Por ende, por la presente carta dándome por bien contento y pagado, real y verdaderamente, doy carta de pago a la dicha iglesia y en su nombre al dicho Juan Bautista de Lexalde, de los dichos cient ducados y obligo a mi persona y bienes de aber por buena esta carta de pago para agora y siempre jamás y de no ir ni venir contra ella agora ni en tiempo alguno, so pena de pagar las costas e intereses que se le siguieren [...]”¹⁴.

Sin embargo alguna cantidad debían de deberle aún, ya que, en 1606, una vez acaecida la muerte de San Juan de

Araoz, abonaron 100 ducados a “*Maria de Araoz, como albacea de su padre, difunto, que los hubo de haber en dicho año de la paga del retablo*”¹⁵.

Años más tarde, en 1622, probablemente por exigencias de sus herederos, presentaron un resumen de los importes abonados a cuenta del Retablo Mayor, exponiendo que:

“*En 1587 se finalizaron cuentas con Juan de Araoz, escultor del dinero que su padre Andrés de Araoz recibió [...] y el dicho Juan acabó agora, y lo que el uno y el otro han recibido para su cuenta y pago del examen que se hiciera*”¹⁶.

Así y todo, no parece que las cuentas estaban totalmente liquidadas, ya que en el libro de Inventarios de la Iglesia Parroquial de Eibar del año 1920, aparecen unas anotaciones a nombre de la familia Araoz, sin detallar concepto alguno, simplemente el año y una pequeña reseña, como:

“*Año 1625. Carta de Pago de Maria de Araoz.*

“*Año 1631. Carta de Pago de Maria de Araoz (2).*

“*Año 1636. Finiquito otorgado por Francisco Pérez de Albeniz, esposo de Ursula de Araoz, en cuentas de las obras parroquiales.*

“*Año 1636. Finiquito otorgado por Ana de Haraoz, de la parte que por herencia le correspondía del pago del retablo parroquial construido por su padre y abuelo*”¹⁷.

Como puede verse, la caótica gestión administrativa de las cuentas del Retablo afectó a tres generaciones de la familia Araoz hasta quedar, suponemos, totalmente saldada.

En cuanto al estilo artístico del Retablo, puede observarse que la intervención de Andrés de Araoz denota un expresivismo tardío, que se manifiesta especialmente en los relieves de la Última Cena, en el Lavatorio y en los evangelistas, así como en las tallas de la pedrela del primer banco que versan sobre la Pasión de Cristo; incluyéndose también por la similitud de estilo, la figura que se encuentra a la derecha de San Andrés.

Las ortodoxas interpretaciones del romanismo de San Juan de Araoz se pueden ver en la parte del sacrificio de San Andrés y en el sotobanco, con los pequeños y delicados relieves de las escenas del Génesis. Asimismo, cabe destacar la participación de Pedro de Arbulo¹⁸, en la ejemplar obra del mejor romanismo en la imagen de San Andrés, amén de otros escultores que formaron parte de los talleres de Araoz, como su hermano Diego, importante pintor y dorador, Simón Claro y Diego de Mendiguren, imagineros guipuzcoanos, y Domingo de Mendiguren y Martín Gumet, ensamblador y entallador, respectivamente.

La magnífica obra del escultor Pedro de Arbulo, determinó la consideración de Briones, pueblo en el que se asentó, como uno de los focos artísticos de mayor importancia de la Rioja. Eso hizo que San Juan de Araoz fuera desde Eibar a dicho pueblo

“*para encargar a Arbulo el 9 de junio de 1569 la realización de una historia para el retablo mayor de San Andrés de aquella localidad guipuzcoana. Y prueba del prestigio del escultor riojano es que San Juan de Araoz tiene espe-*

cial cuidado en dejar bien claro que “dicha historia ha de yr desbastada y arrebotada y rraspada de la mano propia del dicho Pedro de Arbulo”¹⁹.

También le encomendó la ejecución de una estatua de bulto redondo de gran tamaño del titular, San Andrés, que se encuentra actualmente en el pasillo central del segundo cuerpo de dicho Retablo, en la que se puede ver el depurado estilo romanista de Pedro de Arbulo. Posiblemente, además de estas obras, le hiciese algún otro encargo para dicho retablo.

Con la participación de Andrés de Araoz, su hijo San Juan, Diego de Araoz, y Pedro de Arbulo, entre otros, finalizó el trabajo de la primera fase del Retablo Mayor de San Andrés de Eibar²⁰.

4.2.2. Segunda fase: Hilario de Mendizábal (1736- 1739)

En la inspección que hizo el visitador general del Obispado de Calahorra y la Calzada por el mes de febrero del año de 1734, dijo que debería terminarse el retablo que estaba hecho solamente en la mitad, y mandó, entre otras cosas, que:

“*se continuase en la referida obra hasta fenecer y acabarla con toda perfección y hermosura para la decencia del culto divino. Y deseando ambas comunidades eclesiástica y secular de esta villa, poner en ejecución este mandato, en el expresado ayuntamiento general se confirió sobre ello largamente y se resolvió nombrar a dichos capitulares y otras personas de buen celo que de suso van declarados, de un acuerdo y conformidad, así para dar cuenta al sr. Juez eclesiástico y obtener su nueva licencia para hacer dicho retablo, [...] y en cumplimiento de ello en 22 de marzo pasado de este dicho presente año, Juan de Sarriá Onandia, procurador de la Audiencia Episcopal en la ciudad de Logroño, en virtud de poder especial de dichos cabildos eclesiástico y secular, a efecto de conseguir la referida licencia, presentó una petición que su tenor, en uno con el auto por el sr. Provisor proveído el mismo día, es como se sigue, el cual esta fiel y legalmente puesto, sacado corregido y concertado y concuerda con su original yo el escribano doy fé*”²¹.

El proyecto de concluir el Retablo Mayor no se quedó en el olvido sino que se continuó con él y, así, en la sesión del Concejo del 21 de diciembre del año 1735 trataron de nuevo sobre el tema. Más tarde, en la reunión del 22 de enero de 1736, algunos miembros de la Cofradía de Ánimas plantearon ejecutar un Colateral de Ánimas para la misma Iglesia, y a pesar de que la mayoría estaba de acuerdo con la idea, consideraron que primero se debería concluir el Retablo Mayor²², y sin más preámbulos iniciaron las diligencias necesarias para su finalización.

En esta ocasión, parece que las gestiones de carácter obligatorio que se debían acometer para este tipo de proyectos ante las autoridades Eclesiásticas, debieron de solventarse, pues el 8 de abril del mismo año ya estaban firmando la escritura del “convenio y obligación” con Hila-



Parte alta del Retablo correspondiente a la segunda fase (dos cuerpos más ático), de los Mendizábal. Foto: Garay.

rio de Mendizábal para realizar los cuerpos que le faltaban al Retablo²².

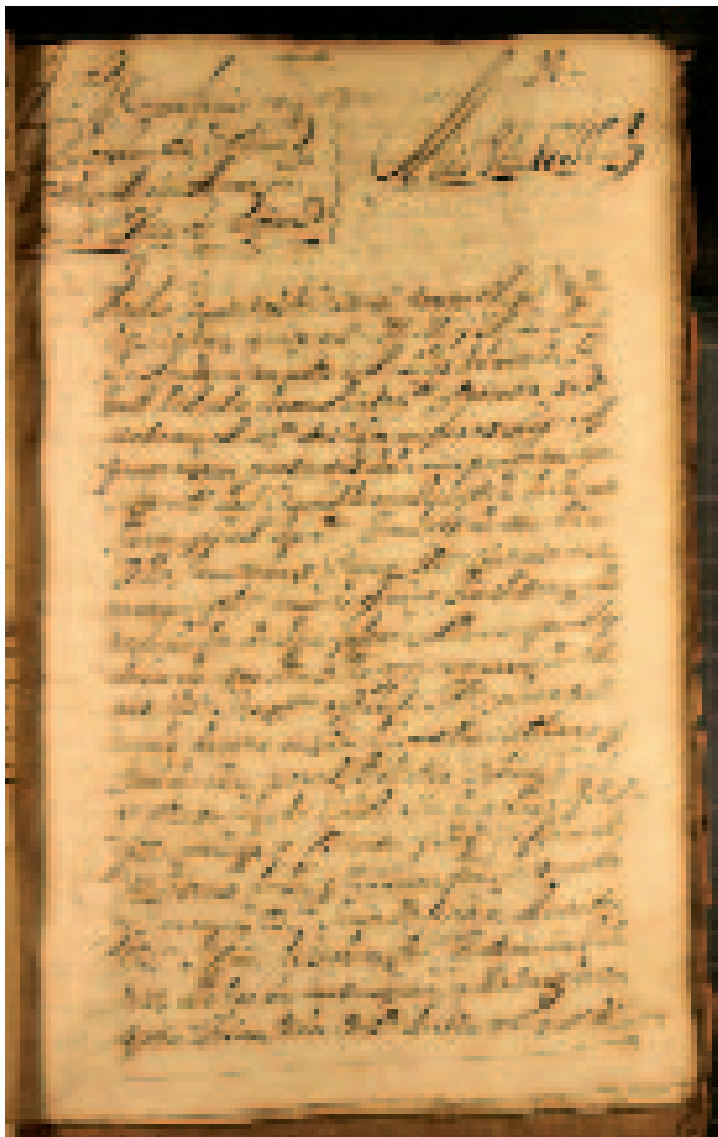
Se encontraron presentes en la firma del contrato, por una parte,

“en representación del cabildo eclesiástico de la iglesia parroquia de S. Andres de esta dicha villa, los señores curas D. Andrés de Zumaran y D. Luís de Garro, presbiteros y beneficiados de dicha iglesia parroquial; y en la de esta dicha villa y su concejo los señores D. Sebastián Erviti, alcalde y juez ordinario de esta referida villa [...], Domingo de Loyola, sindico procurador general, y

Domingo de Areta y Agustín de Arizmendi regidores de ella, D. Juan Francisco de Unzueta y Jáuregui, D. Juan Antonio de Soroeta, D. Martín de Orbea, Fco. Antonio de Salinas, Pedro de Lascurain y Andres de Vergara Asua [...]; y de la otra, cada uno de por sí Hilario de Mendizábal y Fernando de Arispe, ambos vecinos así bien de esta dicha villa, maestros oficiales escultor y arquitecto...”

En la primera cláusula del contrato se recogía que Hilario de Mendizábal como escultor debería trabajar el Retablo

“según corresponde a su traza y enseñanza de los dichos nombrados, a satisfacción de maestros peritos que por sus



Documento del contrato firmado por Hilario Mendizábal para la ejecución de los dos cuerpos superiores y el ático del Retablo. Documento: 1736/04/08, Convenio y obligación de concluir el Retablo Mayor... Archivo Histórico Protocolos de Oñati. 1-1-1050, folios 94r.96v.

mercedes fueren electos y nombrados. Y el dicho Fernando de Arispe la arquitectura conducente bajo de las mismas circunstancias expuestas y asentadas para el primero”.

El segundo punto trataba del tema económico, estipulándose que:

“al dicho Hilario de Mendizábal se le haya de dar y pagar por la fábrica de dicha Iglesia o a su derecha voz, por razón de su trabajo diario, nueve reales y medio de vellón, y al mencionado Fernando de Arispe siete de lo mismo; pagaderos de mes en mes, conforme fueren venciendo. Y que los dichos escultor y arquitecto bajo de este precio y según lo correspondiente a los laborantes en el arte, hayan de solicitar personas inteligentes que se necesitaren para dar evasión y finalización ha dicho retablo, haciendo los conciertos correspondientes a dichos oficiales y haciendo constar el estado y la forma de su pagamiento para corresponder con lo que a cada uno se le debiere”.

Continúan con las condiciones para la ejecución, y en tercer lugar establecen los plazos de comienzo del Retablo, señalándoles:

“al dicho Hilario, el día 27 de Julio del presente año, y al expresado Fernando de Arispe, en primero de Junio venidero del mismo año, sin excusa alguna”.

En cuarto lugar marcan la fecha de finalización de la obra, exigiéndoles que una vez empezada, no debían abandonar el trabajo bajo ningún pretexto,

“sin expreso consentimiento de los señores cura, alcalde y mayordomos de dicha fábrica, que al presente son y adelante fueren, y en caso de que contravinieren este capítulo, por cada vez que así lo hicieren pierdan los jornales que a cada uno correspondieren por su mesada”.

Ponen como condición en el quinto punto, que si se tuviese que suspender la obra

“ya por expirar los efectos y caudales de dicha fábrica o ya por otro cualquier accidente pasado o por pasar en estos y en cualquier lance de los suprarreferidos, puedan trabajar independiente de dicho retablo en otra cualquiera labor, sea en esta dicha de Eibar o fuera de ella, sin que nadie en ello les ponga impedimento ni obice alguno”.

Y por último, establecen que si los “peritos del arte” que verificasen la obra una vez terminada encontraran alguna imperfección o defecto tanto en la arquitectura como en la escultura, estarán obligados a recomponer

“a sus expensas y coste sin género de excusa alguna; y en esta manera fueron convenidos, concertados y ajustados obligándose los dichos señores de ambos cabildos con los bienes, rentas y haberes fabriles”.

Por su parte ambos artífices tenían que responsabilizarse del resultado de su trabajo con

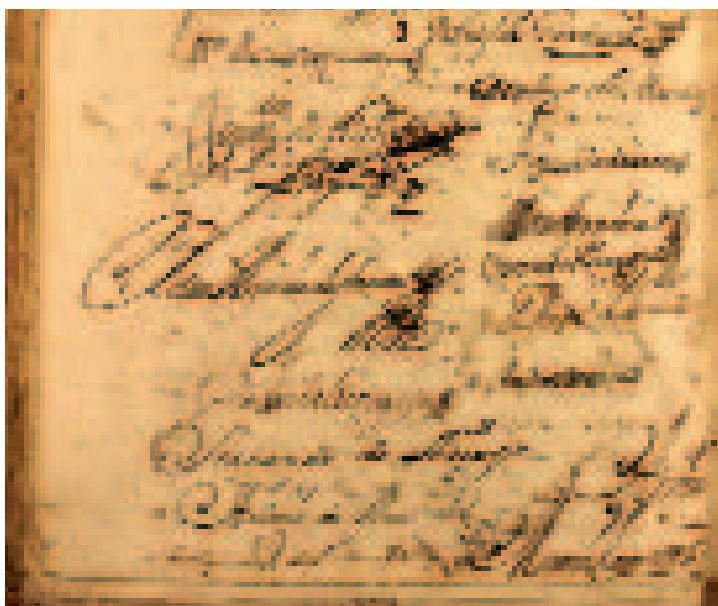
“sus personas y bienes habidos y por haber, cada cual por lo que a cada parte toca en el cumplimiento de este dicho instrumento y cada capítulo de él”.

De acuerdo con lo convenido, firmaron el contrato el escultor Hilario de Mendizábal y el arquitecto Fernando de Arispe, además de la parte contratante y los testigos,

“D. Luis de Garro, D. Andrés de Zumaran, Domingo de Areta, Sebastián de Erbiti, Agustín de Arismendi, Juan Antonio de Soroeta, Juan Francisco de Unzueta y Jáuregui, Francisco Antono de Salinas, Pedro Lascurain, Andrés de Asua, Juan de Zabala. Ante mí: Martín López de Ibarra”.

Como podemos comprobar por la fecha de ejecución de ambas fases, la diferencia entre la terminación de la primera, registrada hacia 1587, y el comienzo de la segunda, es de 150 años.

Así como en el contrato de la primera fase se apunta que la madera debía de ser de nogal, en esta segunda no se hace alusión a dicho punto. A primera vista resulta de igual tonalidad pero, si se observa detenidamente, se aprecia que la parte nueva tiene un tono algo más claro y posiblemente esto se deba a que la madera es diferente. Si tenemos en cuenta el informe presentado por la empresa que en el año 1985 llevó a cabo los trabajos de limpieza del dicha obra, indican que



Firmas del documento de contrato de la segunda fase.

“se le prestó un tratamiento en base a resinas naturales, no sintéticas, que devolvieron a la madera de castaño y nogal, con las que están realizados los retablos, su color y textura original”²⁴.

Esta segunda fase del Retablo comenzó a ejecutarse en la fecha acordada de 1736 y no parece que surgieran grandes complicaciones durante su ejecución, pues, al parecer, también se respetó el plazo de finalización.

Cuando ya estaba bastante adelantada la obra, en la sesión celebrada por el concejo eibarrés el día 19 de abril de 1739, Sebastián de Erbiti, mayordomo de la iglesia, comunica a los presentes que tiene previsto realizar un viaje y que antes desearía:

“dexar evadidas las quantas fabriles y de lo percibido y distribuido en la que mira a la execución del Retablo del Altar mayor de dicha fábrica Parroquial y que para darlas se sirva nombrar la villa contadores que puedan asistir en concurrencia [nombrándose a] D. Martín de Orbea y Sebastian de Zumaran. [El mismo Erbiti expuso que:] “Ylario de Mendizabal, maestro que executa la obra del Retablo, se quiere reducir a tomar por su quenta y hazer según la traza y conforme hasta aquí los diez bultos que faltan en él, por la cantidad de trescientos ducados de vellón, y con que se le confieran para sí los despojos que de maderos y materiales que sobraren”²⁵.

Estuvieron de acuerdo los miembros del concejo con la proposición de Hilario de Mendizábal, y decidieron exponérselo al cabildo eclesiástico para que, si estaban conformes, aprobasen esas nuevas condiciones.

En la ejecución de la obra que nos ocupa, además de los citados Hilario de Mendizábal y Fernando de Arispe, también trabajaron otros oficiales como Juan Bautista de Men-

dizábal, hermano de Hilario, *“Domingo de Alzaga y el ensamblador Juan de Irazabal”²⁶.*

Al carecer del libro de cuentas de fábrica de la Iglesia, tomamos como nuestras las cantidades que apunta Gregorio Múgica en su monografía, sobre la liquidación de los trabajos de este Retablo. A Hilario de Mendizábal se le pagaron *“7.063 reales y 17 maravedis”*; a Fernando de Arispe *“5.779 reales”*; al ensamblador Juan de Irazabal, *“2.442 reales”*; al oficial Juan Bautista de Mendizábal, *“2.686 reales”* y a Domingo de Alzaga *“2.475 reales”²⁷.*

Para costear las obras de esta segunda parte del Retablo, los feligreses contribuyeron con donativos voluntarios y con *“una manda general que se hizo el 8 de enero de 1736”²⁸.*

Si nos remitimos a las fechas de comienzo y finalización de la obra acometida por Hilario Mendizábal y Fernando de Arispe -de 1736 a 1739- podemos afirmar que el citado Hilario cumplió con mucho más rigor las fechas acordadas en el contrato de ejecución del Retablo, que su antecesor Andrés de Araoz. Claro que, viendo un poco los compromisos laborales de ambos artífices, no es de extrañar, ya que, mientras Araoz aceptaba varias obras a la vez y en diferentes lugares de la geografía vasco-navarra, a Hilario no se le conoce otro trabajo, aparte de este de Eibar, durante esos años.

Tras un detallado análisis del conjunto del Retablo, se puede apreciar que, esta segunda fase, muestra un gran equilibrio y armonía en su conjunto, sin embargo, desde un punto de vista estilístico y artístico, podría decirse que no tiene la fuerza plástica y expresiva de la parte realizada por los Araoz.

Sobre este mismo tema, Gregorio Múgica opina que,

“ni por su inspiración ni por su destreza técnica, podían Mendizabal y Arispe aproximarse a los Araoz, así que su labor resultó de muy inferior mérito, aunque procuraron imitar la de aquellos escultores”²⁹.

No obstante, Hilario de Mendizábal, supo respetar el trazado del diseño del mueble, rodeando las esculturas y ornamentación de un cierto estilo barroco, predominante en la época. Sin embargo, donde verdaderamente se liberó de la normativa del estilo impuesto, fue en el ático, en el que supo completar una composición extraordinariamente barroca del calvario, así como en el movimiento y libertad en las figuras de los ángeles y arcángeles, que coloca en el guardapolvo. Estas diferencias compositivas y estilísticas, se pueden observar en el tratamiento de la anatomía, cabezas y ropajes.

4.3

Los Araoz

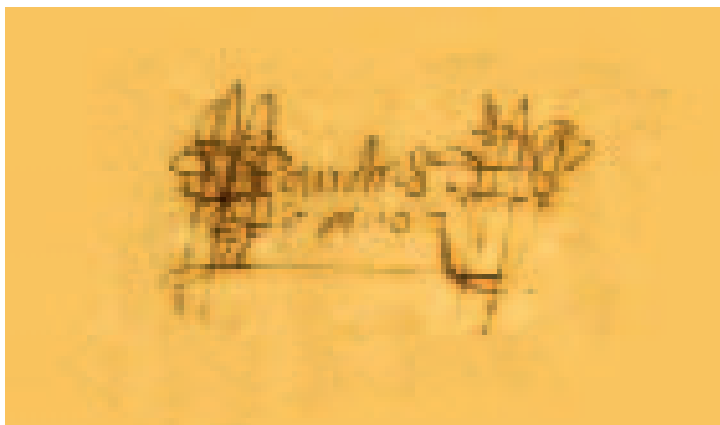
Los oficios artesanales en general, y en particular los relacionados con el mundo del arte (pintura, escultura, arquitectura), se han ido transmitiendo de generación en generación dentro de las familias, durante épocas, por lo que es bastante habitual encontrarse con varios miembros que han tenido el mismo oficio.

Podemos comenzar la saga de los Araoz por Andrés, aunque no debió de ser el primero, ya que parece probable que fuese *“hijo del pintor Pedro de Araoz, activo en Vitoria y su comarca”*³⁰. Igualmente formó parte de la familia artística su hermano Diego³¹ (pintor y dorador), continuando la profesión artística los hijos de Andrés, San Juan y Andrés (II). También un hijo de San Juan, llamado como su abuelo Andrés (III)³² fue escultor.

Esta familia, cuyos miembros se mantuvieron, con más o menos acierto, durante varias generaciones en el mundo de las artes plásticas, ha sido tema de estudio por varios historiadores, especialmente Andrés (I), que, como trataremos más adelante, está considerado como una de las figuras destacadas y más representativas de la escultura del Renacimiento Vasco.

4.3.1. Andrés de Araoz

Andrés de Araoz, según las referencias documentales encontradas, debió de nacer hacia el año 1500. Al carecer de partida de nacimiento nos basaremos en el dato de su participación en un pleito, en el año 1553, en la villa de Labraza, en la que declara como testigo y dijo *“ser de edad de cincuenta y tres o cincuenta y quatro años poco mas o menos”*³³. En cuanto al lugar de su nacimiento,



Firma autógrafa de Andrés de Araoz. Documento: Año 1557, Archivo Histórico Protocolos de Oñati. 1-1244, folios 80r.80v.

teniendo en cuenta la costumbre de aquella época de tomar el apellido del lugar de origen, lo situamos en el barrio de Araoz de Oñati, aunque tampoco es descartable que naciera en Vitoria, por su vinculación con esta ciudad.

Se sabe que estuvo casado con María Martínez de Aronna, así como que durante su estancia en Genevilla (Nava-

rra), nacieron sus dos hijos menores, Andrés, (1551.VI.29, padrino: *“Joan de Araoz, mercader de Vitoria”*) y María (1559.II.2, padrino: *“Nicolás Venero”*). No obstante, no hemos podido documentar la fecha ni lugar de nacimiento de su hijo mayor, San Juan; es incluso posible que no fuese hijo de la misma madre, por la diferencia de edad existente entre éste –cuya fecha de nacimiento se sitúa entre los años 1530-1532–, y sus hermanos menores³⁴.

En el tiempo que duró su estancia en Genevilla, se registraron diversos eventos en los libros sacramentales, relacionados mayormente con celebraciones de bautizos de hijos de compañeros de oficio, que fueron apadrinados tanto por el matrimonio –Andrés y María– como por sus hijos.

El primer documento en el que se reseña a Andrés de Araoz aparece en villa de la Rioja Alavesa de Labraza, sobre 1520. En esa misma población es citado como testigo de un pleito, en el año 1527, y en 1553 vuelve a intervenir, alegando conocer bien dicha villa porque:

*“a estado muchas veces en ella; que conoce y tiene noticia de la dicha villa asta treinta y dos o treinta y tres años de tiempo poco mas o menos y que bibió y residió en la dicha villa asta ocho o diez años estando Residente en la dicha villa y tubo cargo tres o quatro años de la escribania concejal della”*³⁵.

Según se desprende de esta nota, vivió durante ocho o diez años en Labraza donde ejerció como escribano.

Desde esa fecha se produce un vacío documental hasta que a partir del año 1545 comienza a desarrollar una notoria actividad profesional. En esa época su reconocimiento como maestro escultor debía de ser bastante importante, pues en ese año de 1545 es citado como tasador de obras, reconociendo el Retablo Mayor de la Colegiata en Vitoria, que había sido realizada por los Ayala. En 1548, tasaba también un retablo en Arriola (Álava), obra de Felipe de Borgoña.

En algunos documentos se le cita como vecino de Vitoria, aunque debido al intenso trabajo como escultor, según se deduce de los documentos correspondientes a los contratos y cartas de pago de los encargos que le realizaban, es evidente que debía pasar largas temporadas en diferentes lugares.

En 1550 parece que aún residía en Labraza, pero ya en esa fecha se encuentran los primeros asientos en el Libro I de Fábrica de Elvillar de Álava, relativos a la realización del Retablo de dicha iglesias, junto los Beaugrant³⁶.

Posiblemente, por la cercanía con las obras que estaba realizando por esa zona, aparece residiendo *“en Genevilla entre 1559 y 1563, aunque de una forma discontinua coincidiendo con la fábrica de su retablo”*³⁷. No obstante, algunos años de ese periodo, de 1554 a 1560, debió de pasarlos trabajando en Gipuzkoa, y parece probable que se instalara en Aia, donde podría haber establecido su taller³⁸.

El día 13 de abril de 1563 comparece Andrés de Araoz *“estante en Xenevilla”* para la subasta de la obra del Retablo de la iglesia de Estella³⁹, y pocos días después el día 22

de abril de 1563 se registra su muerte en el libro de difuntos del citado pueblo de Genevilla donde reza que:

*“A veinte y dos días del mes de abril de mil y quinientos sesenta y tres años, murió maestre Andrés de Araoz; enterróse dentro en la yglesia; hizosele su enterrorio y novena y todo el otro oficio que se usa hazer en esta iglesia”*⁴⁰.

También se hace mención a su fallecimiento en *“un requerimiento que se hace a sus fiadores, por el mayordomo de la iglesia de Aya, [en] noviembre de 1563”*⁴¹.

4.3.1.1. Su formación y desarrollo profesional

La formación de los aprendices en los oficios relacionados con pintura, escultura y arquitectura, como se explicará en el apartado correspondiente a los gremios, corría a cargo de los maestros, que previo contrato se hacían responsables de la enseñanza del oficio y de la manutención y vestimenta.

Según Pedro Echeverría, junto al entallador Asensio de Barrutia debió de *“iniciarse en el oficio Andrés de Araoz, a quien parece referirse una de las mandas de su testamento de 1528”*⁴². Por su parte, la madre M^a Asunción Arrázola, opina que debió de formarse *“junto a Simón de Bueras, que representaba la corriente burgalesa en relación con los maestros vallisoletanos”*⁴³, y también sus comienzos como maestro, debieron de ser al lado de dicho escultor.

Por lo tanto, el vínculo castellano de Andrés de Araoz, debió de llegar de la mano de Simón de Bueras⁴⁴. En la obra de éste último, se puede observar la influencia de Berruguete, tan extendida por el ambiente artístico de Burgos recién terminada la primera mitad del siglo XVI. No en vano se relacionó en ámbitos de escultores destacados como el propio Alonso de Berruguete⁴⁵, (ya citado), Diego de Siloé⁴⁶, Felipe Vigarny⁴⁷ o Juan de Juni⁴⁸. En esta época se iniciaron ciertos cambios en la escultura, que serían paradigma para las nuevas corrientes del arte plástico, en una época de transición hacia la escuela romanista.

Andrés de Araoz extendió sus relaciones laborales y artísticas con otras escuelas, como por ejemplo con la de los maestros aragoneses en el Retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada, que contrata Damián Forment⁴⁹ en 1537, y en el que colaboraron Bernal Forment, su sobrino, Juan de Liceyre, Arnao de Bruselas⁵⁰ y otros maestros. Con Arnao de Bruselas, Andrés de Araoz se unió en Laguardia y continuó trabajando en diversas ocasiones. Con los hermanos Beaugrant se relacionó en el Retablo de Elvillar, y éstos a su vez habían trabajado, anteriormente, con *“Juan de Ayala en el retablo de Portugaleta”*⁵¹, cuya influencia castellana le habría llegado por medio de Gaspar de Tordesillas, discípulo de Berruguete, que intervino, con éste último, en el Retablo de la capilla de la Piedad de Oñati.

Por lo tanto, nos encontramos que Andrés de Araoz, estuvo interrelacionado con los principales artistas de su época, o lo que es lo mismo, conocía y se mantenía informado de los movimientos estilísticos que se desarrollaban en el entorno del grupo de maestros escultores de la zona

de Castilla, Aragón y País Vasco preferentemente, así como de las normativas que se promulgaban para la interpretación de las imágenes eclesiásticas.

En la época que nos ocupa, los maestros escultores, al contratar trabajos de cierta magnitud, se hacían responsables personalmente del contrato, asumiendo todas y cada una de las cláusulas del mismo; por lo tanto, era de suma importancia formar un taller con un equipo de expertos profesionales en cada una de las materias (pintores, escultores, ensambladores, mazoneros y arquitectos) para una perfecta ejecución. Así, en un mismo taller, podían participar varios maestros de prestigio, aunque no figurasen en el contrato. También Andrés de Araoz, actuó en sus comienzos como discípulo o ayudante de otro oficial y posteriormente, debido a la acumulación de encargos que le adjudicaron, como asentador.

La participación de varios profesionales en la misma fábrica, ha causado en ocasiones, cierta confusión a la hora de adjudicar las obras, ya que en la documentación de los libros de fábrica, siempre se adjudicaba la autoría al maestro que había firmado el contrato. Comparando las obras cuestionadas a otras realizadas por un mismo autor, se apreciaban notorias diferencias en cuanto al estilo artístico, talla, representación etc., que hacía pensar en la intervención de otro artífice en el mismo proyecto. En muchos casos, estos problemas se han solucionado gracias a un estudio minucioso de cada una de las esculturas o relieves por expertos analistas e historiadores, despejando algunos errores de autoría. Estos análisis han contribuido, en el caso del Retablo de Eibar, a demostrar las diferentes manos que han intervenido en su realización.

Este tipo de inconvenientes se han presentado también en algunos de los Retablos que se han atribuido a Andrés de Araoz, pues, a pesar de que algunas de las obras estaban claramente documentadas, al realizar posteriormente un análisis estilístico, han sido atribuidas a otros autores. Sin embargo, estas divergencias no se deben a un interés de falsificación por parte de los autores, sino más bien son consecuencia de la primacía del maestro que firmaba el proyecto, responsable de la obra a todos los efectos, y de la escasez documental relativa al personal que había participado en cualquiera de los contratos⁵².

Entre los artistas que participaron en el taller de Andrés de Araoz, además de su hijo San Juan (escultor), y su hermano Diego (pintor, dorador y estofador), colaborador y continuador de las obras de Andrés, se encuentra el burgalés Nicolás de Venero, considerado como uno de los escultores más destacados. Éste, durante su estancia en Genevilla, aparece en diversos actos de apadrinamientos en el libro de registros correspondiente. También se encuentra Andrés de Miñano (c.1530-1590), que se formó en el taller de Andrés de Araoz, y quien, entre 1559 y 1562, colaboró en la policromía de algunos Retablos; dos imagineros guipuzcoanos, Simón Claro y Diego de Mendiguren, el ensamblador Domingo de Mendiguren y el entallador de los Arcos Martín Gumet.

4.3.1.2. Su obra

La obra de Andrés de Araoz fue prolífera y se encuentra repartida principalmente en diferentes puntos de Gipuzkoa, Navarra, y Álava, donde llegó a tener diversos contratos simultáneamente⁵³.

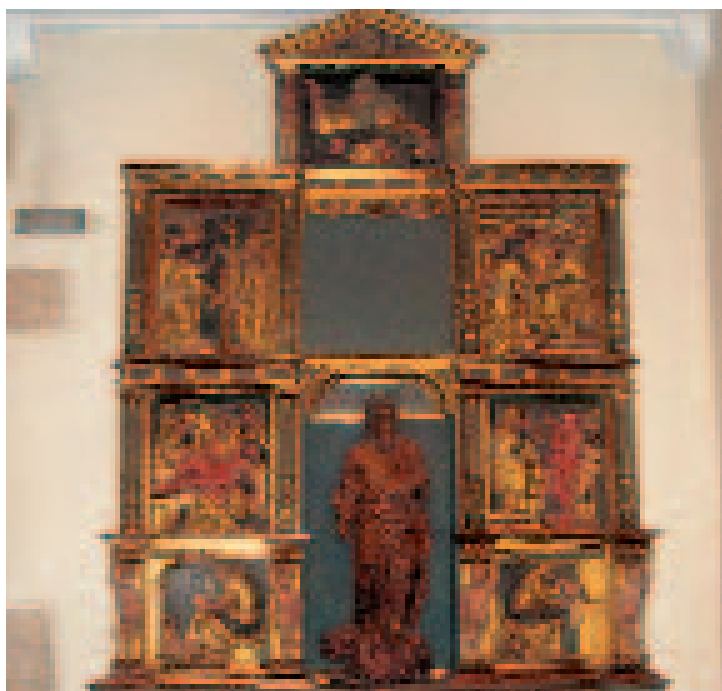
En Gipuzkoa podemos localizar importantes obras documentadas, además de la que nos ocupa de Eibar.

Entre estas obras podemos destacar el Retablo de Santa María la Real de Zarautz, en el que debió de realizar el Sagrario (que ya no existe) y *“los relieves del friso en el que descansa el banco, algunas partes de éste y el grupo central de la Asunción de la Virgen”*⁵⁴; el Retablo de San Bartolomé en Oikina⁵⁵; el Retablo de San Esteban de Aia⁵⁶ y el Retablo de la iglesia de Itziar.



Detalle del retablo de Nuestra Señora la Real de Zarautz. Foto: Satur Peña.

Andrés de Araoz reclama ciertas cantidades que le adeudaban por trabajos realizados, a la *“iglesia de Nuestra Señora de la villa de San Sebastián e de sus mayordomos, e de los mayordomos de la iglesia de Santa Catalina”*⁵⁷. Cabe pensar que se refiera a la iglesia de Santa María y a la



Retablo de San Bartolomé de Oikina. Foto: Satur Peña.

desaparecida iglesia de Santa Catalina respectivamente. Por la similitud y estilo se le atribuyen otros grupos y pasos procesionales como *“la Piedad y el Santo Entierro en Hernani y Azpeitia”*⁵⁸ respectivamente. Cabe pensar, si tenemos en cuenta su larga estancia en esa zona, coincidiendo además con la época que trabajó bastante en sus alrededores (entre 1554 y 1561), que debió de establecer un taller de trabajo de escultura en Aia, autotitulándose como estante en Aia aunque vecindado en Genevilla.

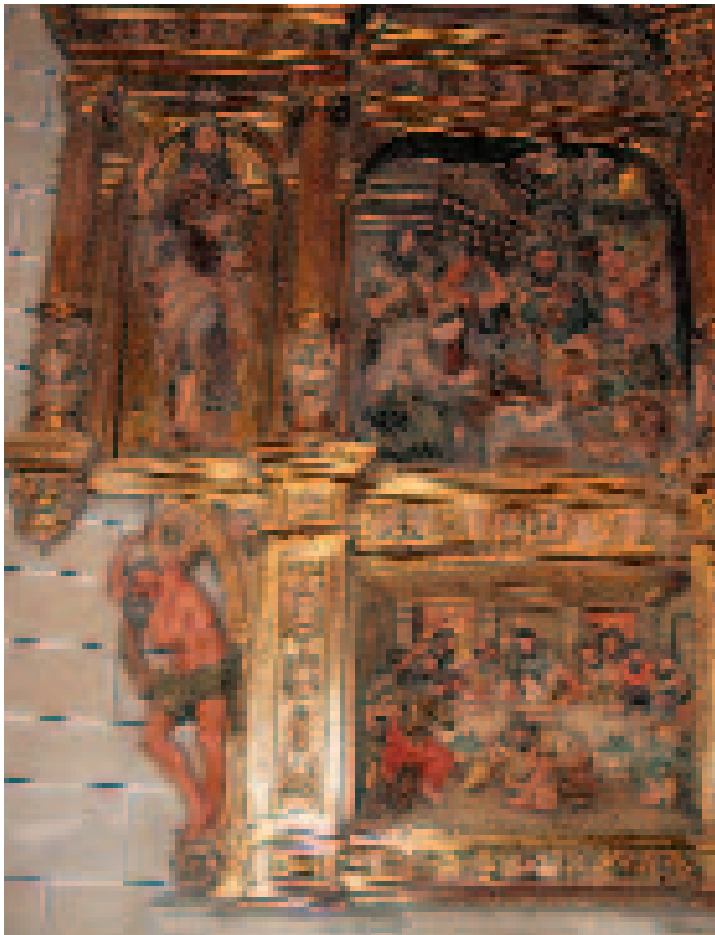
Durante su estancia en Genevilla (Navarra), documentada desde el año 1549 hasta su fallecimiento en 1563, realizó una serie de Retablos de gran importancia. Podemos comenzar con el de La Asunción de Elvillar (Alava) donde aparecen los primeros asientos en el Libro de Fábrica en el



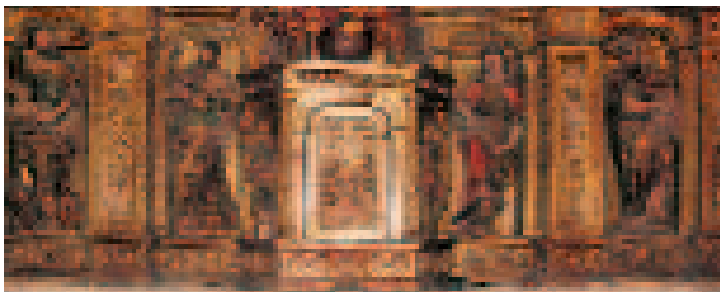
Detalle de los Apóstoles del retablo de Genevilla (Navarra). Foto: Satur Peña.

año 1550. En este Retablo trabajaron los Araoz y los Beaugrant conjuntamente, diferenciándose claramente los estilos de ambos; sin embargo, no está claro *“si la obra fue tomada por el taller de los Beaugrant o por el de Araoz, y quién asoció a quién”*⁵⁹. En cualquier caso, Araoz dedicó más tiempo a este Retablo, y posiblemente, por la demora en la entrega del trabajo, se vio envuelto en pleitos con Fábrica del mismo⁶⁰.

Por estas fechas se ejecutó el Retablo Mayor de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lapoblación⁶¹, que, aunque se relaciona documentalmente a Andrés de Araoz, según algunos autores, no se puede vincular esta obra con su estilo. En algún caso escenas como *“La Visitación y la Adoración de los Pastores, de muy inferior calidad al resto del programa”*⁶², podrían haber salido de su escuela; por el contrario, sí parece intuirse la mano de Arnao de Bruselas.



Detalle del retablo de Elvillar (Álava). Foto: Satur Peña.



Detalle del retablo de Elvillar (Álava). Foto: Satur Peña.

También en Genevilla realizó el Retablo de San Juan Bautista y el Retablo Mayor de la Parroquia de San Esteban, considerado éste último como uno de los mejores retablos navarros del Renacimiento⁶³, en estrecha colaboración con Arnao de Bruselas, entre otros importantes miembros de su taller. En este Retablo se dieron cita *“los maestros más aventajados de los diferentes reinos hispanos”*⁶⁴.

Existen obras que parecen ser de su taller, unas documentadas, como el Retablo Mayor de la iglesia de San Miguel de Torralba del Río⁶⁵, y otras carentes de datos, como el Retablo Mayor de Santa María, de Armañanzas; el Retablo Mayor de la iglesia de San Andrés, de El Busto⁶⁶ y la Portada de la iglesia de Santa María, de Viana⁶⁷.

Asimismo aparecen en diversos documentos obras atribuidas al dicho Araoz, aunque sea imposible realizar cualquier tipo de comprobación por inexistencia de prueba material, como por ejemplo, en la



Lugares en los que, según documentación, realizó obras el taller de Andrés de Araoz. Dibujo: Satur Peña.

*“Adoración de los Reyes de un Retablo de San Pedro, de Vitoria; en el sepulcro de Martín Sáez de Salinas, en la catedral de la capital alavesa, y en un púlpito de San Millán de la Cogolla”*⁶⁸.

En otros casos, a pesar de que la obra también ha desaparecido, existen testimonios y documentación suficiente como para adjudicársela a Andrés de Araoz, por ejemplo la sillería del coro de la iglesia del Salvador de Getaria. A esta obra se refiere Etxegaray en su discurso, diciendo que Vargas Ponce al hablar de dicho coro y compararlo con el Retablo de Itziar, afirma que:

*“era muy superior en mérito al retablo de Iciar, la magnífica sillería del coro de la iglesia de San Salvador de Getaria, que desapareció, destruida por el fuego, durante la guerra civil de 1833 a 1839, y cuyo autor era también el mismo Andrés de Araoz”*⁶⁹.

La fecha establecida entre los años 1549 y 1563, puede considerarse como la época más fecunda de Andrés de Araoz, con diferentes intervenciones documentadas en los Retablos de Genevilla, Elvillar, Lapoblación, Torralba, Eibar, Aia, San Sebastián, Itziar, Zarautz y Getaria, como ha quedado señalado.

4.3.1.3. Su estilo artístico

La mayoría de los artistas del siglo XVI fueron admiradores de las nuevas maneras clásicas del renacimiento italiano, especialmente de la obra del incomparable Miguel Ángel, que se difundió entre los artistas de la época, especialmente por la manera berruguetesca. También se percibe esa influencia en la obra de Andrés de Araoz, como no podía de ser de otra forma, teniendo en cuenta los maestros con los que se relacionó. Pueden observarse ciertos conceptos estilísticos que tomó de sus colegas, especialmente de Arnao de Bruselas, de quien parece que era gran admirador. Andrés de Araoz supo aprovechar ese bagaje, y

como cualquier artista que se precie, adaptarlo a su estilo, evolucionando hasta llegar a la culminación artística de sus últimos trabajos.

Para reconocer la obra de Andrés de Araoz, estilísticamente hablando, se deben analizar y tener en cuenta las características que la diferencian, lo que nos permitiría identificarlas a pesar de no estar documentadas como suyas. Como ya hemos indicado, su estilo tuvo cierta evolución, por lo que es difícil ofrecer consideraciones generales. Sin embargo, podemos subrayar algunos de los rasgos más destacados de sus esculturas, como son las cabezas, que suelen ser de cráneo ancho y huesudo; el pelo aparece revuelto en mechones delgados, generalmente echados hacia un lado; los ropajes suelen ser de tejidos delgados y ligeros con finos pliegues que caen alisándose al adaptarse a los cuerpos. Por lo general, suele resaltar visiblemente las venas en la parte desnuda del cuerpo, manos y pies. Coloca un característico turbante en las cabezas a las figuras masculinas. Los rostros suelen ser anchos, de nariz pronunciada y barba corta, espesa y ondulada. Sus rostros son cúbicos y expresivos, pero no tensos, y con un gran contenido emocional, afables y bondadosos. Sus cuerpos, más bien gruesos, expresan una gran riqueza de movimientos, sin llegar a una manifestación excesiva en los gestos.

No obstante, identificar el estilo de algunas de las obras adjudicadas a Andrés de Araoz, puede dar lugar a confusión, por la participación de otros escultores en la misma fábrica, como ya hemos comentado anteriormente⁷⁰.

El trabajo de Araoz como maestro escultor se convierte en una referencia significativa dentro de las artes del Renacimiento del País Vasco y es uno de los escultores más destacados de “ese expresionismo tardío que se desarrolla con las influencias y caracteres propios en el País Vasco, La Rioja y Navarra, en las postrimerías del segundo tercio del quinientos”⁷¹. En una revisión de su obra, puede observarse el periodo de transición entre el Plateresco y el Romanismo. Les atribuyen a Juan de Ayala II, a Andrés de Araoz y su hijo San Juan el mérito de

“haber asimilado las técnicas extranjeras y haberlas “nacionalizado”, una vez que los Beaugrant y Arnao se desplazan a la Rioja Alavesa y arrostran la ejecución de los retablos de Genevilla, Elvillar, Lapoblación o Angostina”⁷².

4.3.2. San Juan de Araoz

De San Juan de Araoz, hijo de Andrés, no hemos podido documentar ni la fecha ni el lugar de su nacimiento, aunque es probable que lo hiciese durante la estancia de su padre en Labraza, donde permanecieron unos años.

Para establecer la fecha de su nacimiento, se puede tomar como referencia cuándo comenzó a trabajar. Sobre el año 1550, se unió al taller de Fábrica del Retablo de Genevilla, junto a su padre. Dado que la formación de los aprendices finalizaba alrededor de los 18 años, deducimos que nacería sobre el año 1530 o 1532.

Firma de San Juan de Araoz. Documento: 1579/12/22, Archivo Histórico Protocolos de Oñati. 1-1244, folios 34-35.

Podemos pensar que el aprendizaje sería tutelado por su padre Andrés ya que la formación de los aprendices corría a cargo de un maestro, y en el caso de que el padre fuera del mismo oficio, éste sería el que se encargaría de su enseñanza.

Se localiza asentado en el pueblo de Genevilla junto a su familia, y, al igual que ocurre con su padre, durante esos años aparecen diferentes anotaciones relacionadas fundamentalmente con actos religiosos como apadrinando a algún niño. La última referencia documental en ese pueblo está fechada el 1º de noviembre de 1573, y corresponde a la “Partida de bautismo de un hijo de maestre Juan Valenciano. Padrino: San Juan de Araoz”⁷³. No obstante, estaba asentado en Eibar un año antes, en 1572, hasta su muerte, ocurrida alrededor de 1606⁷⁴.

Estuvo casado y tuvo dos hijos, Úrsula y Andrés. Este último fue también escultor como su padre y su abuelo, al que denominaremos como III en los escritos para diferenciarlo.

La permanencia de San Juan como residente en Eibar⁷⁵ se reafirma con las referencias de diferentes documentos; así, por ejemplo, compra una casa en Eibar en 1594 por cuatrocientos ducados al “bachiller Vicinay, comisario del Santo Oficio de la Inquisición [...] lindeadas por la una parte con las casas de los herederos de Pedro de Urquizu y por la otra con las de Madalena de Lecea...”⁷⁶. Continúa viviendo en Eibar en el año 1601, según consta en un documento en el que Esteban de Belasco, escultor y vecino de Vitoria le reclama 130 reales de salarios⁷⁷. El último documento que hemos encontrado se data en 1605, sobre un Pleito Criminal de oficio contra “Pedro de Otaola, casero y vecino también de Eibar”, quien, tras mantener una discusión, le lanzó una piedra a San Juan de Araoz, causándole heridas de cierta gravedad en la cabeza⁷⁸. Después de este incidente desconocemos si se recuperó o no, pues como indicamos anteriormente murió un año más tarde y no hemos podido localizar documento alguno que amplíe dicho suceso.

4.3.2.1. Su obra y estilo artístico

La obra de San Juan de Araoz ha estado eclipsada al tener que enfrentarse con la de su padre, un maestro cuyo reconocimiento artístico ha sido considerado como uno de los grandes del siglo XVI. Permaneció al lado de su progenitor y maestro, hasta que éste murió en 1563.

Al producirse la muerte de Andrés Araoz, único responsable del contrato firmado para la realización del Retablo

Mayor de Eibar, la parte contratante -Clero, Concejo y Mayordomo-, reclamó a los herederos el cumplimiento del mismo, y fue su hijo San Juan quien se vio obligado a hacerse cargo de su finalización. Asimismo, se vio obligado a cumplir otros compromisos adquiridos por su padre, tanto de la terminación de los trabajos como de los problemas jurídicos originados por la falta de cumplimiento.

Distinguir la obra de San Juan en los trabajos que realizó junto a su padre es tarea difícil, ya que posiblemente siguiese las directrices marcadas por su progenitor. Vivió dos concepciones del arte bastante diferenciadas, “*un manierismo de expresión y de movimiento, [...] y un manierismo sosegado*”⁷⁹ en el que desarrolló parte de su obra. Sin embargo, se puede apreciar un cambio de estilo, o podríamos decir que, siguiendo los nuevos conceptos estilísticos de la época, se instala en el romanismo en su intervención del segundo cuerpo del Retablo de San Andrés de Eibar, o en los dos Retablos que realizó en Desojo (Navarra), y en Orbiso (Álava).

Ya en la obra de Eibar, se pueden apreciar las típicas formas del romanismo establecidas en la escuela de Briviesca. Destaca especialmente la originalidad de las escenas de la Creación, que forman un pequeño zócalo en unos espacios de unos 40 cm. con muy poco relieve.

Se podría trazar un círculo que englobaría los pueblos en los que trabajó San Juan de Araoz, tanto bajo la dirección de su padre, como en los que contrató él mismo, entre Álava y Navarra: Genevilla, Lapoblación, Elvillar, Armañanzas, Elbusto, Desojo..., y los pueblos de Gipuzkoa, entre los que se encuentran, Elgoibar, Urretxu y Eibar, donde, como hemos visto, se instaló en los últimos años.

Según M^a Asunción Arrázola, San Juan de Araoz, además de participar en el Retablo de Nuestra Señora La Real de Zarautz junto a su padre, también tuvo que hacerse cargo de la obra años más tarde, tras el fallecimiento de su progenitor, como ocurrió con el Retablo de Eibar. Apunta que en un documento del año 1575, se dice que: “*el primer banco fue ejecutado por Juan, su hijo*”⁸⁰, por lo cual considera que la parte baja del Retablo fue ejecutada por ambos, haciéndose patentes los diferentes estilos artísticos: el de Andrés con la escuela berruguetesca, y la romanista de San Juan.

El día 14 de diciembre del año 1574 firmó una carta de obligación para realizar el Retablo “*de Santa Catalina*” en Urretxu, de acuerdo con las siguientes condiciones:

“*de una parte Nicolás de Mendaras, vecino de la dicha villa, e de la otra, San Joan de Araoz, escultor imaginario, vezino de la villa de Eibar, e dixieron que se abían concertado e ygalado en la manera siguiente:*

Primeramente dixo el dicho San Joan de Araoz, que se obligaba en su persona e bienes ..., de hazer y poner hecho y labrado, vien y en perfección, el retablo del altar de la señora Santa Catalina de esta yglesia parroquial de señor San Martín de la dicha villa, con su figura y bulto de la misma Santa Catalina en altor de seis pies (178 cms.) poco más o menos, con dos ystorias a los lados, una de su



Plano del sagrario para la iglesia de San Bartolomé de Oloso de Elgoibar de San Juan de Araoz. Documento: 1579/12/22, Archivo Histórico Protocolos de Oñati. 1-1244, folios 34-35.

martirio de la degollación, y la otra con sus ruedas de nabegamiento y con dos columnas llanas estriadas.; y en el anchor baya proporcionado según la altura. Yten, las molduras de sobre el altar, basas y sotabasa y en medio una historia de la misma Santa Catalina labrada o por labrar como le pareciere al dicho maestro.

Yten, encima de la caja mayor sobre la figura baya un alquitrabe, friso y cornisa con sus molduras muy buenas, conforme a la coluna.

Yten, encima de la cornisa ponga un pontesficio y el remate bueno como al maestro le pareciere.

*Yten, ponga encima por remate un Dios Padre y en mejoría, lo demás que al dicho maestro le pareciere*⁸¹.

Continuaba la escritura, comprometiéndose a que la obra se finalizase para el “*día de Santiago del siguiente año*”, y que la traza fuese a costa de la iglesia.

Resulta curioso el acuerdo al que llegan para el pago del trabajo, en este contrato, independientemente de la limosna que se recogiera para dicho altar:

“*Para en pago de todo, dixo que le daba al dicho Sant Joan, una imagen de Santa Catalina que hizo maese Joan de Liçaraçu, apreciada en ocho ducados y más diez e seis ducados en Cristóbal de Çandategui, que los debe para la dicha*

obra, los doze ducados por María de Guerra, mujer de Martín de Leturia y quatro ducados por Catalina de Veidaçar”⁸².

Terminaba el contrato diciendo que a su finalización, se examinaría por oficiales “espertos en el arte, nombrados por ambas partes” y, como era costumbre, según el dictamen se tasaría la cantidad a abonar “de las limosnas e mandas que buenas gentes quisieren hazer”.

También realizó un sagrario para la iglesia de San Bartolomé de Olaso de Elgoibar, según consta en un documento del año 1579, en el que tratan sobre el examen para la tasación del mismo. Parece que San Juan no debía de estar de acuerdo con la valoración que habían realizado de su obra dos maestros y solicitó que otros lo evaluaran.

“el dicho maestro San Joan, se apeló deziendo que él abía sido agraviado en el dicho hesamen, y que hera neçesario de nuevo se nombrasen personas para retasar la dicha hobra, [...] la dichas partes abían llamado para ver la dicha obra de nuevo, conbiene a saber: los dichos, cura Miguel Abad y Domingo de Urquieta, por parte de la dicha yglesia, a Sebastián de Belasco, que presente estaba, vecino de la ciudad de Vitoria; y el dicho maestro San Joan de Araoz, a Pedro de Masaga, que así bien presente estaba, vecino de la anteiglesia de Verriz del señorío de Vizcaya, maestros escultores [...] e ansí bisto y mirado, juntamente con la traça que en presencia de mí, el dicho presente escribano, presentó el dicho maestro San Joan...”⁸³.

En este mismo documento se encuentra el dibujo de la traza presentada para su ejecución. Sin embargo, no es posible comprobar la calidad artística de esta obra ya que no existe en la actualidad dicha Iglesia.

El Retablo Mayor de la iglesia de San Andrés de Orbiso, según apunta Andrés Ordax, ya había concluido en el año 1597, considerándolo como una

“obra notable dentro del romanismo avanzado por la claridad estructural y clasicismo de la arquitectura, así como por la plástica escultórica de composiciones anchietanas y un tratamiento ampuloso de los paños, pretendidamente blanco, a pesar de lo cual, dada la cronología, ya manifiesta cierta sequedad en la factura de ciertos detalles, señalando la evolución hacia el romanismo epigonal de principios del siglo XVII”⁸⁴.

En la actualidad el Retablo puede verse reensamblado “en un retablo-cascarón rococó del siglo XVII”⁸⁵, aunque ha mantenido la ordenación del programa iconográfico, destacando relieves que guardan similitud con los del Retablo eibarrés, como la Última Cena, la Oración de Jesús en el Huerto y el Martirio de San Andrés.

En Desojo (Navarra), aparece San Juan de Araoz en documentación fechada en 1588, cobrando 12 ducados “por la dieta y salario que se ocupo de parte de la iglesia, en la tasación de la obra de las imágenes”⁸⁶, evaluación que realizó un año antes. Posiblemente, en esa fecha ejecutaría los dos Retablos de la parroquia de Santa María de dicha población, y que, según consta en los recibos que –curiosamente firmaba su cuñado Juan López– cobra en 1589.

Estos dos Retablos de Desojo son gemelos y

“organizados en banco, un cuerpo de tres calles y ático. Su arquitectura responde perfectamente a la estética del último cuarto del siglo XVI, a base de unos elementos constructivos con columnas corintias y arquivadas de su orden, en el cuerpo y pilastras el ático”⁸⁷.

San Juan de Araoz, junto con otros escultores como: Lope de Larrea, Ambrosio de Bengoechea, Martín Ruiz de Zubiate, etc., está considerado como uno de los representantes de la escuela romanista en el País Vasco.

En cuanto a las siguientes generaciones de escultores: Andrés de Araoz (II) (hijo de Andrés), y Andrés (III) (hijo de San Juan de Araoz), la única referencia a las obras ejecutadas por estos últimos, la aporta Gregorio Múgica, al exponer que la obra de San Miguel que se encuentra en la portada de la iglesia es obra de Andrés, hijo de San Juan.

Sería otro tema de investigación localizar algunas de las obras que realizaron estos artífices, aunque se puede deducir por la poca información que se conoce, que debieron pasar sin dejar mucha huella, artísticamente hablando.

4.4. Los Mendizábal

No se tienen referencias de la profesión de Francisco de Mendizábal, casado con Ursula de Unamuno, pero si se sabe que tuvieron seis hijos: Hilario, Juan Bautista, Diego, Ana María, Mariana y Antonia de Mendizábal y Unamuno. De ellos, los dos mayores Hilario y Juan Bautista serán escultores, continuando el hijo de Juan Bautista, de igual nombre, con el mismo oficio. Sigue la saga con el tercer Juan Bautista, pero en este caso parece ser que fue arquitecto y no se le conoce obra alguna de escultura. Por lo tanto podemos referirnos a “los Mendizábal” como una familia que, durante tres generaciones, dejó su huella en el mundo de la escultura.

No podemos documentar las fechas de nacimientos de los hermanos Mendizábal, por motivos obvios de la destrucción de datos de los archivos eibarreses, no obstante nos aventuramos a situar la de Hilario, el hermano mayor, sobre 1700, y su hermano Juan Bautista, segundo de ellos, algunos años más tarde.

La familia Mendizábal, según podemos ver en las actas del concejo eibarrés, debieron de gozar de cierto reconocimiento y acogida entre los vecinos, ya que aparecen con bastante frecuencia en las sesiones del Ayuntamiento, desde su padre Francisco, su hijo Hilario que fue alcalde en dos periodos (de octubre 1741 a febrero 1742, y en julio de este último año). Se repite el apellido Mendizábal como alcalde años más tarde, en “1756, 1788 y 1794”⁸⁸, estos últimos como Juan Bautista, por lo que suponemos que el primero sería el hermano de Hilario y las fechas más tardías corresponden a su sobrino, Juan Bautista II.

4.4.1. Hilario de Mendizábal

Queremos hacer una mención especial a Hilario de Mendizábal, por tratarse del artífice que hizo dos cuerpos (tercero y cuarto) y el ático del Retablo Mayor de la Iglesia de San Andrés. Dicha ampliación completaba el trabajo que habían realizado los Araoz, casi dos siglos antes. Destacaremos también el Colateral de Ánimas, obra de este maestro, así como un Descendimiento de Cristo y una efigie de San Juan Evangelista para la misma Iglesia.

Siempre que se investiga a fondo a cualquier personaje, a medida que se van descubriendo algunos datos sobre su vida se desea conocerle un poco más, entender el porqué de algunos hechos. El investigador daría cualquier cosa por encontrar esos documentos que le aclarasen las preguntas para las que no encuentra respuesta. Y eso ha ocurrido con Hilario de Mendizábal, del que a pesar de la poca información que hemos podido localizar, nos atrevemos a aventurar que fue un convecino ejemplar, un responsable hijo, amante esposo, y desde luego un buen escultor como puede comprobarse por sus obras.

Sobre a la fecha de nacimiento de Hilario de Mendizábal, la situamos en torno a 1700. Su formación debió de desarrollarse con el escultor Zumalde [Domingo?] en Oñati. En cuanto a otros aspectos relacionados con acontecimientos familiares y sociales, trataremos de argumentar con la información que nos han proporcionado diferentes archivos.

En el periodo comprendido desde su formación, que podemos aventurar que habría terminado sobre 1718-20, hasta el año 1736, nos encontramos con una laguna documental, que podría estar originada por diversas circunstancias, bien porque su actividad laboral hubiese estado relacionada con el taller de su maestro, circunstancia que le excluye de aparecer como artífice en los contratos firmados; porque hubiese trabajado en obras privadas de menor relevancia, en cuyo caso no existiría documentación alguna; o, que, siendo importantes no se hayan podido localizar. En cualquiera de los casos carecemos de referencias de su actividad hasta el año 1736.

A partir de ese año de 1736 podemos comprobar cómo a Hilario de Mendizábal le suceden una serie de acontecimientos, tanto desde el punto de vista, personal, artístico y vecinal, y que, continuando con este pequeño relato

apócrifo, me atrevo a describir como los años más fructíferos e importantes de su vida profesional. Nos encontramos pues con un despliegue de actividades ciertamente notable, que trataremos de ordenar cronológicamente.

Así, el día ocho de abril de dicho año, posiblemente, ante la proximidad de firmar el contrato para realizar la ampliación del Retablo Mayor de la Parroquia de San Andrés, consideró la necesidad de tener un espacio para utilizar como taller cerca de la obra, circunstancia que era bastante habitual en ese tipo de trabajo, por lo que se decide a comprar

“el cuarto bajo de la casa principal del canton de esta villa que solia servir de Alondiga en ella Siendo constante que por la una parte linda con casas pertenecientes a D^o. Joaquin Ascensio de Gauregui, presbitero y beneficiado de la Iglesia Parroquial de esta Villa, y por la otra con las de D^o. Juan Fran^{co}. de Unzueta asimismo de ella, con todas sus entradas y salidas, usos y costumbres servidumbres y todo lo demás que le pertenecen y pueden pertenecer de hecho y de derecho libre de tributo, ypoteca, memoria ni otro cargo, señorío, ni obligación especial no general, y por tal le aseguro por precio y cuantía de quinientos y cinquenta reales de vellón, para los cuales agora de presente me ha dado y pagado un doblón de a ocho de peso de beinte escudos de plata, que componen trescientos y un reales y seis maravedís de vellón, de cuya entrega el infraescrito presente escribano da fe y con calidad de satisfacerme lo residuo dentro de tres meses de la fecha de este instrumento, otorgo recibo en forma de los referidos veinte escudos de plata recibidos y declaro que el justo precio y valor de dicha bodega o cuarto bajo que como dicho ba sirvió de Alondiga son los dichos quinientos y cinquenta rrs. de vellón, y de cualquiera cantidad que pueda valer mas, le hago gracia y donación pura, mera, perfecta y acabada al dicho Hilario de Mendizábal comprador⁸⁹”.

Y como también era costumbre de la época, una vez firmado el contrato, se acompañaba al comprador a tomar posesión física del lugar adquirido, por lo que al día siguiente, se celebra el acto:

“estando ante las puertas de la bodega y cuarto bajo que solían servir de Alondiga en la casa del cantón, que linda por la una parte con casas de D^o. Francisco de Unceta y por la otra con las casas de D. Joaquín de Jáuregui, Blas Antonio de Eibar, jurado ejecutor de dicha villa de Eibar, luego que fue requerido con el mandamiento posesorio precedente, tomo de la mano a Hilario de Mendizábal y le metió dentro de la dicha bodega y le paseo en ella junto con dicho ministro, y cerro y abrió la puerta en señal de posesión de dicha bodega, y hecho lo referido salió fuera, y de cómo lo tomaba y tomo dicha posesión, quieta y pacíficamente y sin contradicción de persona alguna, pidió testimonio y yo di el presente; y el dicho jurado usando de su comisión y mandamiento protesto de le defender y amparar a dicho Mendizábal en la referida posesión, so las penas que expresa dicho mandamiento y



Firma de Hilario de Mendizábal. Documento: 1736/04/08, Convenio y obligación de concluir el Retablo Mayor... Archivo Histórico Protocolos de Oñati. 1-1-1050, folios 94r.96v.

firmando junto con el dicho Hilario y en fe de ello fui presente el escribano, siendo testigos D^a. Martín de Orbea y Juan de Zabala, vecinos de esta dicha villa, y Ventura de Liborina maestro cirujano de ella”.

En enero de ese mismo año, siendo alcalde y juez ordinario Sebastián Erviti, se reúne con Domingo de Loyola, síndico procurador general y Domingo de Areta y Agustín de Arizmendi, regidores de ella, con otros miembros concejiles ante el escribano Martín Lopez Ibarra, para informar que si bien el día 21 de diciembre pasado, algunos vecinos, habían tomado la resolución de efectuar el Colateral de Ánimas consideraban que deberían dar prioridad al Retablo Mayor del altar, exponiendo que:

“sobre que se hiciese o feneciese el altar mayor de esta dicha villa, en atencion a que la hunica falta i la mas principal que havia en ella el no estar acavado dicho retablo; y que habiendo entendido los vecinos que concurrieron al citado aiuntamiento la referida representación, acordaron hacer y que se hiciese dicho retablo sobre el que esta empezado y se diese quenta ante omnia al cavildo eclesiástico de ella, siendo así que para este efecto fueron nombrados en uno con el regimiento, los dichos D. Juan Francisco de Unzueta y Jáuregui, y D. Martín de Orbea Urquizu, en concurrencia también de Juan Antonio de Soroeta con mano y facultad amplia de tratar, conferir, resolver, concertar y hacer las escrituras y demás instrumentos que a este intento convengan, mandas y otras disposiciones concernientes al útil beneficio y ejecución de dicho retablo.

Y que agora revalidando y confirmando a maior abundamiento dicho acuerdo, para que tenga efecto la dicha determinación por esta presenta carta y su tenor otorgan que dan poder cumplido conzejeramente el que por derecho se requiere y es necesario, a los dichos D. Juan Francisco de Unzueta, D. Juan Antonio de Soroeta y D. Martín de Orbea y a cada uno de ellos insolidum especialmente, para que según dicho es el uno con la junta y regimiento, todo cuanto se ofreciere y discurriere en lo futuro sobre la ejecución y conclusión de dicho retablo, dispongan a su elección y voluntad, haciendo a este intento las mandas, conciertos, escrituras, poderes y otras disposiciones que se ofrecieren para lo que les confieren mano y facultad amplia, como así para dar cuenta al S. Juez eclesiástico y obtener su licencia para la ejecución de dicha obra representando los motivos tan justos que le asisten para ello a esta dicha villa⁹⁰”.

Según el contrato, tanto los representantes de la Iglesia como los miembros del Concejo tenían la intención de realizar ambos retablos, sin embargo consideraron que deberían terminar el inconcluso Retablo Mayor antes de dar comienzo al tan deseado Colateral de Ánimas.

Cabe pensar que en ese año de 1736 debería de gozar de cierto reconocimiento como maestro escultor, ya que en ambos casos se le encomienda la dirección y realización de las obras escultóricas de la Iglesia de San Andrés. En abril de ese mismo año firma el contrato para ejecutar, junto a Fernando de Arispe como arquitecto⁹¹, dos pisos

más y el ático sobre los dos ya existentes, que casi dos siglos antes, había realizado Andrés de Araoz para el Retablo Mayor.

Aprovechó ese momento de estabilidad laboral para iniciar otros actos importantes en el terreno personal. El 24 de marzo del año siguiente, 1737, contrae matrimonio con María Luisa de Zabala, que fue entregada por Ignacia de Bustinduy, viuda⁹², diciendo en las capitulaciones matrimoniales que:

“tenían conferido y tratado el que los dichos Hilario de Mendizábal y María Luisa de Zabala, se hayan de casar y velar “in fazie ecclesie” precediendo las tres amonestaciones y demás solemnidades que ordena y manda la Santa Madre Iglesia Apostólica Romana y el Santo Concilio de Trento, y que ahora para sobrellevar y sustentar las cargas del matrimonio, se dotaban y donaban con los bienes, efectos y demás cosas contenciosas en sus memoriales separados, que son el primero concerniente al dicho Hilario y el segundo referido a la dicha María Luisa, con intervención de la dicha su madre, uno en pos de otro⁹³”.

Años más tarde, en 1742, ciertos acontecimientos bélicos⁹⁴ involucraron al pueblo eibarrés. Por ser miembro activo del Concejo en esa fecha Hilario de Mendizábal, acudió a la convocatoria del Ayuntamiento, del día 16 de junio de 1742, junto a otros vecinos para formar parte de una compañía

“con los oficios correspondientes de capitán y teniente, alférez, dos sargentos, dos cabos de escuadra y cuarenta y seis soldados con inclusión del tambor, para estar prontos a marchar a la primera orden a la defensa de quialquiera insulto que los ingleses intente en las costas de esta noble Provincia y enterados los prenotados vecinos nombraron por Capitán de la dha. Compañía que se ha de formar a Hilario de Mendizábal arriba expresado...⁹⁵”

Parece que la actuación de dicha compañía no debió de verse muy comprometida con los altercados que se estaban desarrollando en el entorno geográfico de Eibar, según se deduce de la reunión del Concejo del día 21 de octubre del mismo año, ya que los temas que se trataron fueron mucho más agradables y positivos para el pueblo. Entre otros acuerdos tratados en el día, decidieron realizar una imagen del Descendimiento de Cristo y solicitar los permisos precisos para poder llevar a cabo el Colateral de Ánimas. Ambos trabajos se los encargaron a Hilario de Mendizábal y a Fernando de Arispe.

Como vamos viendo, Hilario de Mendizábal, además de ocuparse de su trabajo de escultor, se preocupó de los diferentes temas que inquietaban a su pueblo. Le vemos participando en la la formación de un batallón como ayudando a los más necesitados. Y así, el día 3 de julio de 1746, junto con Martín de Ibarra, Domingo Arrieta y Lucas de Suinaga presentaron un dictamen al Concejo exponiendo que con algunos fondos que tenía el Hospital de Eibar se podían realizar algunas mejoras en el mismo como

“la mudanza de la cocina condenando la otra con puerta enderechura al dormitorio de pobres y nivelar el zentro

de la Iglesia ensanchando desde la correspondencia de los altares de ella, hasta su entrada con que se le dará mucha capacidad⁹⁶”.

Como afirmación de esa imagen gentil y servicial que estamos tratando de mostrar de Hilario de Mendizábal, nos apoyamos en la testimonio que su madre, Ursula de Unamuno, hace de él en su testamento. Obviando los preliminares y textos reglamentarios legales, dice que:

“hallandome sola me ha asistido Hilario mi hijo en muchas ocasiones y nezesidades y ultra de lo referido satisfecho costeado y sobrellevado las rentas de las casa en que en los doze años ultimos he abitado y debido pagar y hallandome abanzada en edad sin que pueda vivir en abitaciones solidas con solo la deuda de zinquenta y ocho reales que el resto debo al boticario de esta villa y teniendo al mismo tiempo que hacer según hago memoria hasta unos seis pesos en D. Francisco Garro, presbitero cura y beneficiado de la Iglesia Parroquial de esta dha villa y en Agustina de Bustinduy viuda vecina de ella hasta la suma de veinte ducados de vellon y a mas de lo dicho tener como tengo dos robledales puestos y plantados a mi costa en tierra concegil de esta dha villa y termino de Arrazola de ella y algunos bienes muebles del servicio y uso de la casa bajo de las dichas declaracion por cuanto además de ser mi hijo primogenito Hilario de Mendizaval y no hubiera dado cosa alguna le estoy en obligación de agradecimiento particular por su frecuente asistencia y otras cosas usando de la facultad que tengo de mi propia facultad y sin premio ni fuerza alguna en la mejor forma que proceda de derecho y siendo cierta y sabidora de que en este caso me pertenece desde luego, otorgo y conozco que hago grazia y donación pura, mera, perfecta e irrevocable el derecho llame intervivos al sobre dicho Hilario de Mendizábal mi hijo de dichos dos robledales, bienes muebles creditos y haberes derechos y acciones habidos y por haber [...]

Con sola la obligación de los referidos cinquenta y ocho reales que devo en Botica y de que durante mis días me haia de tener en su casa, mesa y compañía dandome el sustento necesario, vestido y calzado y asistencia de enfermedades como a persona de mi calidad, trabajando durante mis días para dicho Hilario su mujer y familia lo que buenamente pudiera...”⁹⁷

Queremos pensar que el periodo señalado, desde 1736 hasta la terminación del Colateral hacia 1750, fue bastante favorable para Hilario de Mendizábal.

Pero, tras la finalización del Colateral de Ánimas, la suerte de Hilario Mendizábal debió de cambiar. Es difícil predecir cuales pudieron ser los motivos de la falta de trabajo, posiblemente, la Parroquia de Eibar, donde había desarrollado su obra en los últimos años, hubiese determinado no proseguir con la ornamentación; que existiesen bastantes escultores en su entorno; que no gozaba de gran prestigio. En cualquier caso nos encontramos con que se traslada a El Ferrol para realizar mascarones de barcos, según se desprende del memorial que, durante la estancia

de Hilario en dicho lugar, presenta su mujer María Luisa de Zabala al Concejo, exponiendo que:

“tenía que haber el dho. su marido en la Casa de la Cofradía de Animas de la Iglesia Parrochial de ella quinientos y algunos reales procedidos de la manufactura de su retablo y por ahora en dcha. caxa no se hallaba dinero alguno y suplicaba a la villa se dignase de ampararla con algunos reales a quenta a dho. Credito por la necesidad en que se hallaba para hacer un biaje a la R^l. Fabrica de Ferrol donde se hallaba el dho. su marido⁹⁸”...

No puede ser más notoria la necesidad económica de dicha señora que desea viajar para reunirse con su marido, y, sin embargo, carece de medios económicos, viéndose obligada a solicitar al Ayuntamiento cierta cantidad, que al parecer, les adeudaban de acuerdo con las condiciones del contrato de realización de Retablo. El Concejo opina que no disponía en ese momento de fondos para realizar el pago de la deuda, sin embargo, de nuevo puede comprobarse que el escultor gozaba de gran simpatía entre los miembros de la villa, y Pedro de Olabe, Andrés de Espilla, Andrés de Acha Orbea y Andrés de Sarasqueta, se prestaron amablemente a adelantar a cuenta los 508 reales

“que restaban para final pago de dho. Retablo y sus añadimento. haziendolo entrega de ellos a dicha Luisa de Zabala para que quedase serbida y pudiese hazer el biaje que esponia a que condenzendio la villa y rindio grazias a los susos referidos⁹⁹”.

Desconocemos si María Luisa de Zabala pudo viajar hasta El Ferrol a visitar a su marido, pero dos años más tarde, el 6 de mayo de 1752, Andrés de Sarasqueta presenta al Concejo, en nombre de Hilario de Mendizábal, ausente, una petición de indemnización, correspondiente a la edificación de una casa “de carnes pegante a la suia y valiendose de su medianil atento la mitad de el que ocupa dcha casa debe esta villa satisfacerle¹⁰⁰”. Solicita que nombren un tasador para valorar los daños y la posible indemnización que le correspondiese. De acuerdo con la exposición designaron al maestro Domingo de Aizpitarte, vecino de Elgoibar, como perito para que estudiase y decidiera con que cantidad deberían compensarle el perjuicio causado.

Por estos actos –reclamaciones de cantidades que les adeudaban de acuerdo con los argumentos manifestados– se puede deducir que, la situación económica de dicha familia pasaba por malos momentos. Y, a medida que pasa el tiempo, empeora, pues en junio de 1754, María Luisa de Zabala, vuelve a reclamar la cantidad del derecho por la utilización de la medianería de su casa por parte de la casa matadero. Pero en este caso se presenta ya como viuda, y dice:

“deve pagarme VS. y a fin de tasarlo su importe fue nombrado por maestro perito a Buap^a. de Echavarria, vezino de esta villa y lo hizo en mil nueve reales de Vellón. cuia mitad es quinientos y quatro y medio reales de Vellón. los que suplico a VS. se sirva librarne contra el actual sindico Procurador General de la dicha villa [Analizados los argumentos el Concejo decretó pagarle] quinientos y quatro y medio reales de Vellón. contra el actual



Detalle del Colateral de Ánimas de Hilario Mendizábal. Foto. Satur Peña.

Sindico Procurador General de la mencionada Villa por se legitima la pretensión y que este con su recibo lo raiga en datta que le será abonada¹⁰¹”.

No sabemos si la precaria situación económica que se intuye en los últimos acontecimientos relatados estaba causada por una posible enfermedad de Hilario de Mendizábal, que le hubiese impedido un normal desarrollo de su nueva situación laboral, o que ésta no le proporcionase un salario suficientemente digno como para mantener su familia.

Según los documentos encontrados, el matrimonio no debió de tener descendencia, ya que en ninguno de ellos se hace mención a hijo alguno. De haberlos tenido no le sobrevivieron. Por lo tanto, el legado patrimonial de Hilario de Mendizábal que dejó a su esposa se redujo a los bienes que había heredado de su familia, según se desprende del Censo de cesión que su viuda formalizó posteriormente.

Como hemos visto, María Luisa Zabala debió de quedarse en una situación bastante precaria, por lo que se vio obligada a hipotecar sus bienes y refugiarse en su familia,

cediendo sus posesiones a favor de su cuñado Martín de Guisasaola Aregita y su mujer (su hermana) Magdalena de Zabala. Estos a su vez deberían hacerse cargo de las deudas que María Luisa ya había acumulado, ocupándose también de su manutención para el resto de su vida. Entre las posesiones que describe, que estaban hipotecadas, se encuentran los dos robledales que Hilario había heredado de su madre. Y dice así:

“...y sobre la casa, huerta y pertenecidos de mi la otra María Luisa de Zavala, que se me quedaron por mi y muerte de mi marido Hilario de Mendizabal esta dicha casa y huerta en barrencalle de esta relacionada villa que linda por el oriente con casa de matadero y repartizion de carnes nuevamente fabricada de esta dha villa por el poniente con casas compradas por Juan Bautista de Mendizábal su suegra [...] y María Ignacia de Zubiaurre su mujer por el medio dia con la huerta y camino de Loidi y por el norte con dha calle y sobre dos montes propios que me pertenecen en el termino de Arrasola de esta expresada villa...¹⁰²”.

Al carecer de datos fiables con los que establecer una biografía detallada de la obra y vida de este escultor eibarés, hemos tratado de rehacer, con la documentación existente, una aproximación a su entorno familiar, social y especialmente a su obra.

4.4.1.1. Su obra

Lamentablemente, no disponemos de un gran número de obras realizadas por Hilario de Mendizábal, queremos pensar que parte del trabajo que desarrolló después de su formación se encuentra engrosado dentro de la tutoría de algún otro maestro, firmante y responsable de los proyectos y en los que, como ya hemos comentado en otros apartados, aparece como único autor.

Las obras más importantes de Hilario de Mendizábal son las que realizó en la Iglesia Parroquial de San Andrés de Eibar.

Hilario de Mendizábal supo culminar con gran acierto y coherencia el Retablo Mayor de San Andrés, a pesar de tratarse de un trabajo que se había ejecutado casi dos siglos antes. Realizó el tercer y cuarto piso más el ático, concluyéndolo en el año 1739. Comenzó a realizar el Descendimiento en 1742 y continuó con el Colateral de Ánimas y algunas otras esculturas más que llevó a cabo en esta Iglesia. Se documenta asimismo un sagrario del Retablo Mayor de la Iglesia de San Juan Bautista de Murelaga (Bizkaia)¹⁰³, aparte de la puja que efectuó para la contratación de la escultura para el Retablo Mayor de Amorebieta, en el año 1749¹⁰⁴.

De su estancia en la ciudad de Ferrol, a pesar de que hemos consultado en diversos archivos, esperando que pudieran facilitarnos cualquier dato relativo al trabajo que efectuó durante esos años, no hemos podido obtener ningún testimonio documental que nos proporcionase referencia alguna sobre su ocupación en esa ciudad¹⁰⁵.

4.4.1.2. Su estilo artístico

Para analizar el estilo artístico de la obra de Hilario de Mendizábal hay que diferenciar claramente los dos retablos en cuestión. Por un lado tenemos un trabajo como el Retablo Mayor, una obra ya comenzada con un estilo predeterminado, renacentista en cuanto a su arquitectura pero con esculturas y estatuas clásicas con curiosas diferencias estilísticas como son la obra de Andrés de Araoz, con un expresionismo tardío, la de su hijo San Juan y la de Pedro de Arbulo, visiblemente románico. En el siglo XVIII en que se continúa con este retablo, la tendencia generalizada, en cuanto a estilo artístico se refiere, es el barroco y sería en éste ambiente artístico en el que se encontraría envuelto el escultor Hilario de Mendizábal. Sin embargo, debió de realizar un importante estudio analítico para adaptar su trabajo al anterior, consiguiendo que mantuviese una total armonía dentro de las diferentes manos que lo habían trabajado.

Evidentemente no se puede utilizar el análisis de la obra desarrollada por este escultor en dicho retablo, ya que, salvo en el ático en el que se puede vislumbrar cierta libertad expresiva, en el resto nos encontramos con una obra ingeniosamente resuelta, pero supeditada a las inevitables condiciones impuestas de antemano.

En cuanto a la otra obra relevante del autor, el Colateral de Ánimas, en todo su conjunto, se puede situar dentro del Barroco.

4.4.2. Juan Bautista de Mendizábal (I)

Juan Bautista (I) (¿- 1767) es escultor, igual que su hermano mayor Hilario, junto al que trabaja bajo sus ordenes en los años 1736-1739 en la realización del Retablo Mayor de la Iglesia de San Andrés de Eibar.

De su matrimonio con M^a Magdalena de Bustindui tuvo tres hijos, Juan Bautista -escultor igual que su padre-, María Antonia y Juan Andrés.

En cuanto a su aprendizaje existen diferentes opiniones, desde que pudiera haberse formado junto a su hermano, cosa bastante improbable si se tiene en cuenta que no tendrían mucha diferencia de edad, hasta su estancia en el Retablo Mayor de la catedral de León “a las órdenes de Simón Gavilán Tomé. De allí habría pasado a Calahorra, en donde habría trabajado a las ordenes de Camporredondo y por último a Zaragoza, para colaborar con José Ramírez¹⁰⁶”.

Pocas son las referencias que tenemos en cuanto a trabajos realizados en Eibar, su participación en el Retablo de San Andrés, como ya referimos anteriormente y su nombramiento para tasar el Colateral del Altar de San Antonio de la ermita de Ntra. Sra. de Azitain, que habían ejecutado los eibarreses Fernando de Arizpe y Joaquín Unzetabarrenechea¹⁰⁷.

Pero donde de verdad puede documentarse su intervención como maestro escultor de diferentes obras es en la Iglesia Parroquial de San Miguel de Idiazabal (Gipuzkoa) según la traza realizada por el arquitecto Miguel de Irazusta, cuyas imágenes deberían correr a cargo de José Antonio de Iparraguirre quien a su vez contrata a Juan Bautista Mendizábal para realizar las estatuas de San Pedro, San Pablo, San Juan y Santiago, teniendo como plazo el periodo comprendido entre los años 1743-1749. Realiza también un San Juan Bautista para la Iglesia de Santa María de Lekeitio (Bizkaia), las esculturas del Retablo Mayor de la Iglesia de San Pedro de Astigarraga (Gipuzkoa), su posible intervención en Lesaka (Navarra), y su participación junto a Tomás de Jáuregui en la Iglesia Parroquial de Santa María de Zumarraga (Gipuzkoa), según la traza del primero.

Según Juan San Martín, debió de sobrevenirle la muerte durante el trabajo que realizó en la parroquia de Zumarraga “en cuyos encargos prosiguió su hijo homónimo. Fecha y estilo nos ayudarán en lo sucesivo a confundir las obras de padre e hijo”¹⁰⁸. Fue un escultor que, sin llegar a alcanzar la relevancia de los autores más importantes de la época en cuanto al clasicismo se refiere, se debe de tener

en cuenta. Sin embargo, según dicho historiador, diferenciando las obras del padre (Juan Bautista I) y las del hijo (Juan Bautista II)

“En las pocas esculturas que hemos tenido la ocasión de contemplar se aprecia con bastante claridad la diferencia entre ambos: el padre estacionado en el barroco tardío que se contempla en los bultos del retablo mayor de Gaviria, ejecutado hacia 1741 y el estilo manifiestamente neoclásico del hijo en el ático de Foronda en 1799 y en el Cristo del Sepulcro de Gernica en 1814”¹⁰⁹.

4.4.3. Juan Bautista de Mendizábal (II), (1753-1824)

Juan Bautista de Mendizábal II, siguió los pasos de su padre y su tío Hilario, destacando como un gran escultor.

A la muerte de su padre contaba con catorce años por lo que debemos suponer que su formación no se completaría con él.

Como ya hemos comentado parece que la familia reseñada de los Mendizábal, continuó establecida en la vecindad de Eibar, salvando las épocas que por motivos de trabajo debía salir de la villa. Participó habitualmente como miembro del Concejo, llegando a ser alcalde entre los años “1788 y 1794”¹¹⁰, al igual que anteriormente lo había sido su tío Hilario.

En cuanto a la actividad profesional desarrollada por Juan Bautista de Mendizábal (II) parece centrarse principalmente en la provincia de Bizkaia. Haciendo una pequeña síntesis de las obras más destacadas que realizó nos encontramos con que en el año 1783 interviene en Santo Tomás Apóstol, de Arrazua, donde realizó una Piedad, para una hornacina con una composición de gran calidad. También en Busturia, en 1788-89, en la Iglesia de San Miguel de Ispaster, ejecuta un grupo de bulto redondo, compuesto por la Virgen de Rosario que hace entrega de un rosario a Santo Tomás de Guzmán. En Mundaka, en el año 1798, realiza una figura de San Pedro, representando un Sumo Pontífice; un Santo Domingo de Guzmán para la Iglesia del convento de Madres Dominicas de Lekeitio, en 1804; en Zumarraga, en 1808, las imágenes de San Blas, la Virgen del Rosario y San Francisco Javier. En Gabiria, una imagen de Nuestra Señora y San José. Más tarde, en 1810-11, se encarga de la parte escultórica para el Retablo Mayor de Gautegiz de Arteaga. En 1814 interviene en Santa María de Gernika con la realización de la Resurrección de Cristo y Cristo yacente, continuando con intervenciones en Ibarangelua. Para la Iglesia de San Andrés de Busturia, 1815-16, hizo seis estatuas de santos de cuerpo entero. También en Arteaga recibe el encargo de una virgen de Nuestra Sra. de la Soledad para el altar mayor. En algunas de estas villas realizó obras en más de una ocasión¹¹¹.

La obra de Juan Bautista (II) fue muy prolífera llegando al punto culminante del clasicismo en sus últimos tiempos, pero como frecuentemente suele ocurrir algunas de estas obras no se encuentran en su lugar de origen.

4.4.4. Fernando Arispe

Fernando de Arispe [Arizpe], oriundo del caserío Arispe de Eibar sobre 1710, se formó profesionalmente como arquitecto con el maestro escultor Juan Bautista de Jáuregui¹¹².

Trabajó en diversas ocasiones con Hilario de Mendizábal, destacando su intervención en el Retablo Mayor y en el Descendimiento que realizaron para la Iglesia de San Andrés de Eibar.

También participó, en 1747, junto a Joaquín de Unceta-barrenechea, en la ejecución del retablo de San Antonio de la ermita de Ntra. Sra. de Azitain.

[5]

Programa iconográfico y análisis estilístico del retablo

La iconografía cristiana refleja procesos del pensamiento humano y matices de la sensibilidad que pueden ir más allá de lo estrictamente religioso. Es sumamente interesante, para la historia del pensamiento y de la cultura en general. De la misma manera que las palabras pueden modificar su significado al ir sufriendo alteraciones en su sentido bajo las presiones del tiempo, la imagen, dependiendo de la época, puede sugerir ideas diversas o incluso totalmente opuestas. Un análisis de los símbolos o atributos que portan las imágenes o de las composiciones artísticas, nos dará las claves necesarias para conocer la función del personaje de la historia representada, de acuerdo con la iconografía de la época. Según Panofski, *“la iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte”*¹.

Al ampliar el campo de la investigación iconográfica tradicional se llega a la interpretación cultural de la forma artística, que se conoce como iconología. Si la iconografía es el estudio descriptivo de las diversas formas de representar un tema determinado a lo largo de la historia, la iconología trata de encontrar el sentido de una obra poniéndola en conexión con el completo contexto de su época; de descubrir su *“significado intrínseco o contenido, donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común, en vez de servir de siervas la una a la otra”*². El estudio de la formación, transmisión y evolución de las imágenes, proporciona una interesante información sobre las variaciones que se han producido dentro de la religión. Pero la transformación en la manera de representar un tema, no tiene su origen únicamente en la religión, incluso aunque se trate de una imagen religiosa, sino que está ligada a los cambios que la sociedad ha ido sufriendo en todos los campos; por supuesto, en el campo religioso, pero también en los ámbitos social, económico, filosófico o artístico.

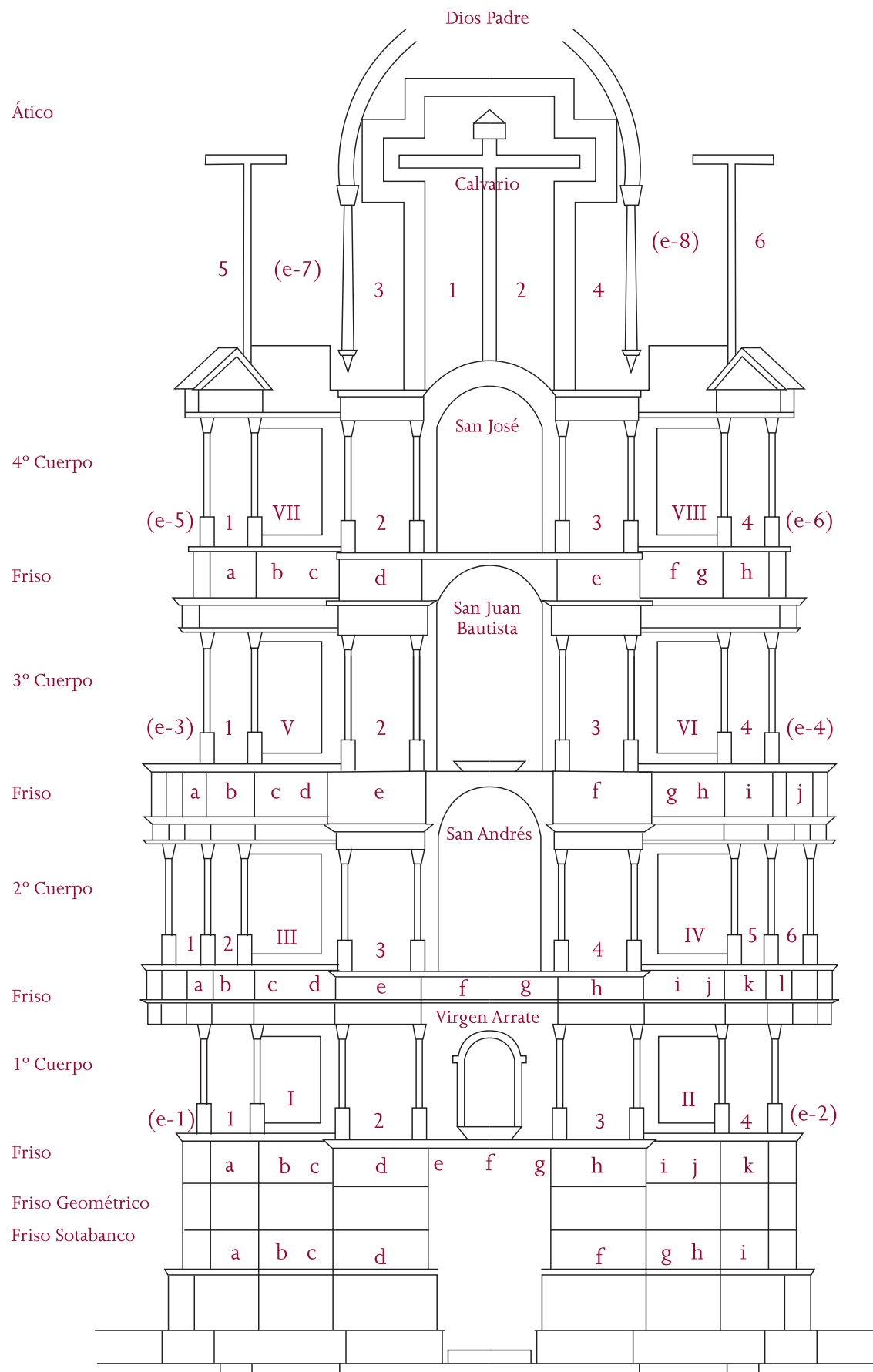
De acuerdo con estas premisas, trataremos de comprender la iconografía del Retablo de San Andrés de Eibar.

El Retablo eibarrés muestra un programa iconográfico sacro de solidez teológica en las escenas evangélicas, a pesar de haberse realizado en dos etapas bastante distantes. La diferencia que podría implicar el transcurso de los años desde su comienzo, mediados del siglo XVI, a su finalización, en el siglo XVIII, se subsana, gracias a la aceptación, en su segunda etapa de realización, del programa inicial, lo que permite lograr cierta coherencia. En cambio, la colocación de los paneles, en algunos casos, no sigue una secuencia lógica de la narración de la historia, como se puede comprobar en la descripción correspondiente de cada uno de los frisos.

En la de la primera mitad del siglo XVI, se muestra una iconografía basada en temas paganos, pero con un sentido claramente religioso. Es un momento en el que la sociedad civil e incluso la iglesia, intentan una recuperación del clasicismo greco-romano, tanto desde el punto de vista formal como temático, pero lógicamente, dotándole de una significación cristiana. Sin embargo, después del Concilio de Trento, y con el apoyo de una monarquía declaradamente católica y beligerantemente antiprottestante, esos modelos tienden a desaparecer.

Los relatos litúrgicos se inician desde el sotabanco, combinándose personajes del Antiguo Testamento con los Padres y Doctores de la iglesia; así como pasajes de la Pasión y del Génesis. La representación de las diferentes historias de los relieves y de los Santos del Retablo, en general, están basadas en las de *La Leyenda Dorada*³.





Denominación de la situación que ocupa cada imagen y relieve en el Retablo sobre plano de alzado general del mismo realizado en el año 2006. Autoría de la numeración y denominación: Satur Peña Punte.

Nota: Las imágenes que se encuentran en las pequeñas hornacinas de los frisos de separación de los cuerpos, se numerarán, de izquierda a derecha, a partir del [1] hasta su totalidad.

La parte central y principal del Retablo está constituida por hornacinas de mayor tamaño, correspondientes a los cuerpos segundo, tercero y cuarto. En esta parte se superponen estructuralmente varios arcos de triunfo, constituyendo una unidad formal que refuerza su significación arquitectónica y simbólica. En estos espacios preferentes se encuentran las estatuas policromadas de San Andrés, en el segundo cuerpo, San Juan Bautista en el tercero y San José en el cuarto. En el primer banco, lugar que estuvo destinado al Sagrario, se encuentra en la actualidad una imagen también policromada de la Virgen de Arrate, patrona de la villa, en una hornacina dorada.

En los grandes cuadros de altorrelieves situados a la izquierda y derecha de los lienzos laterales del mueble litúrgico se representan diferentes escenas, de acuerdo con la iconografía destinada a cada piso o cuerpo. En el primer cuerpo, asignado a significar los hechos más representativos de la historia de la Pasión de Cristo según el Nuevo Testamento, se representan la “Última Cena” y “El Lavatorio”. En el segundo, “El martirio de San Andrés” y “La Crucifixión” del Santo. En el tercero, se aprovechan los cuadros para mostrar el momento de la “Presentación de San Juan Bautista ante Herodes Antipas” y su “Decapitación”. Y por último, en el cuarto, se retoman los últimos momentos de la vida de Jesús, con dos escenas de la Pasión de Cristo: “La presencia ante Pilatos” y la presentación ante el pueblo “Ecce Homo”.

La estatuaria del Retablo se distribuye de la siguiente forma: los cuatro Evangelistas se sitúan en el primer cuerpo; los doce Apóstoles se alojan cuatro en cada piso, dos en cada uno de los laterales. Además, hay dos esculturas de grandes atlantes en el primer cuerpo, y sobre ellos dos estatuas en el segundo.

Este Retablo cuenta además con frisos o pedrelas que completan el programa iconográfico que se sitúan en el sotabanco y entre los pisos, y presentan historias ricamente talladas en bajorrelieves. En el sotabanco se representan escenas del Génesis. El friso del primer cuerpo se destina a la Pasión de Cristo y el segundo, a los milagros de Jesús y la vida y pasión del santo titular, San Andrés. En el friso del tercer banco, que precede al cuerpo destinado a San Juan Bautista, se suceden una serie de escenas bastante dispersas. Algunas están relacionadas con San Juan, otras con la vida de Jesús, con apariciones después de la Resurrección, e incluso, una del Antiguo Testamento. Y en el cuarto y último friso, se retoma de nuevo la iconografía de Jesucristo, con apariciones después de resucitado y algunos milagros.

Se remata el espléndido mueble litúrgico con una representación en el ático de la Crucifixión de Jesús, con los dos ladrones situados a ambos lados. Se refuerza la escena con varias figuras, además de diferentes ángeles. Y como culminación y coronación de todo el repertorio sacro del Retablo, se representa al Padre Eterno, como principio y fin del universo.

En el Retablo, tanto en los dinteles, hornacinas, contrapilastras, como en el tercio inferior del fuste de las columnas, se utilizan grutescos, también conocidos como “*al pagano, al moderno o a la romana*”⁴.

1) Denominación para la correcta lectura del Retablo

La lectura de la iconografía representada en un Retablo no siempre tiene un orden cronológico o histórico. En ocasiones la calle central ofrece una lectura vertical, independiente del resto de las imágenes o temas sacros de los diferentes bancos. Lo más habitual es la lectura horizontal de cada uno de los cuerpos, dedicándose la totalidad o parte del banco a un mismo ciclo o repertorio de asuntos sacros; éste es el caso del Retablo que nos ocupa. Por lo tanto, al no existir unas pautas aclaratorias

“la práctica de la regla general, es tantas veces transgredida, que puede pensarse si la norma no es, precisamente, la ausencia de la misa, y esto sucede no sólo en el orden de lectura de los asuntos sacros de un retablo sino también en otros aspectos del mismo”.

En todo caso se debe de tener en cuenta el tratamiento de la simetría, característico en la ordenación de cualquier programa iconográfico. Partiendo de una calle central se distribuye a ambos lados, proporcional y sistemáticamente, tanto la arquitectura del mueble litúrgico como su contenido, siendo significativa la duplicidad de elementos, escenas e imágenes. El número par juega un papel importante en la distribución de las imágenes.

Por todo ello, y para facilitar la correcta lectura de los relieves y estatuas del Retablo de San Andrés, se realiza una fragmentación a la que se le asignará un número o letra que indique la situación de cada una de ellas.

A continuación detallamos la denominación y numeración de cada uno de los segmentos que se utilizarán así como el sentido de la lectura.

La descripción del retablo se realizará siguiendo la convención general de abajo a arriba, y de izquierda a derecha.

En cada uno de los cuerpos o bancos, que a su vez se dividen en calles y entrecalles, se localizarán los relieves e imágenes de la siguiente forma:

En las hornacinas o huecos centrales, de mayor tamaño de las calles principales, se indicará el nombre del Santo que corresponda.

A los cuadros de altorrelieves, situados en ambos lados, se le asignará numeración romana partiendo del banco inferior y empezando por la izquierda del siguiente modo: primer banco I y II; segundo banco III y IV; tercer banco V y VI; y cuarto banco VII y VIII.

A cada una de las historias contenidas en los frisos se les adjudicará una letra según el orden del alfabeto de izquierda a derecha: a), b), c), d), e)... así hasta el último cuadro.

A las pequeñas imágenes en hornacinas que se encuentran entre los relieves del friso se le atribuirá un número, entre corchetes, de izquierda a derecha correlativo: [1], [2], [3], ...

Las imágenes que están en las hornacinas o nichos de las entrecalles, se numerarán comenzando del lado izquierdo: 1., 2., 3., continuando en el lado derecho: 4., 5., 6., repitiéndose la misma numeración en cada uno de los bancos.

Al ático, dentro del espacio en forma de cruz, se le denominará Calvario. El resto de las imágenes se numerarán a partir del 1. Los ladrones, Dimas a la izquierda, 5, y Gestas a la derecha, el 6.

Los atlantes y esculturas que se distribuyen en el exterior del mueble litúrgico, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, se nominarán como (e.1), (e.2), y siguientes.

Comenzaremos la lectura de la iconografía del Retablo con el apartado “Descripción de las escenas”, el número de personajes que la componen, su postura (si se encuentran sentados, de pie, en movimiento...), qué hacen, cómo visten, cómo se desarrolla el espacio, y otros detalles que se consideren interesantes para situarnos en la escenografía de la composición.

Seguiremos con un “Comentario estilístico”, en el que destacaremos algunos datos relacionados con la época en que se realizaron, así como la expresión y tratamiento artístico; como por ejemplo, composición, talla, espacio,...

Y terminaremos con un “Comentario iconográfico”, en el que trataremos de ver, por medio de los atributos y simbología que porta cada imagen o escena, a quién o qué momento histórico-religioso han tratado de representar.































Zócalo sobre basamento o sotabanco y zócalo de dibujos geométricos. Foto: Garay.

5.1. Zócalos

5.1.1. Zócalo sobre basamento o sotabanco

1) Descripción de las escenas

Partiendo del alto basamento en el que comienza el friso o zócalo, aparecen unos bajorrelieves en casetones con escenas del Génesis. Las escenas, de izquierda a derecha, son las siguientes:

- a) Expulsión del Paraíso.
- b) Caín y Abel trabajan la tierra.
- c) Caín y Abel luchando.
- d) Ofrenda de un sacrificio de Caín y Abel.
- e) Adán y Eva. Aceptación del castigo.
- f) El árbol del Paraíso.
- g) Creación de Eva.
- h) Creación de Adán.

a) Expulsión del Paraíso. Adán y Eva son expulsados por un ángel del Paraíso. Este personaje no tiene ningún atributo que le identifique con los ángeles, ya que lo único que le diferencia de los otros dos personajes es el gesto y un manto que le arrastra. Llama la atención la postura del personaje que les expulsa, que se apoya sobre ambas pier-

nas, inclinándose hacia atrás. Confunde el manto, en el que visualmente, parece que apoya su cuerpo. Eva, de espaldas, se vuelve con una mano levantada, mientras que Adán le sigue, de frente y sin cubrirse.

b) Caín y Abel trabajan la tierra. Dos personajes; uno a la derecha de la escena está agachado mientras que el otro camina dirigiéndose hacia el primero con un objeto en la mano para trabajar la tierra. Los dos, desnudos, se cubren con una pequeña tela.

c) Caín y Abel luchando. En esta escena Caín y Abel luchan, defendiéndose con los pies y las manos. Uno está en el suelo, casi sentado, mientras que el otro se le echa encima golpeándole. Ambos están desnudos.

d) Ofrenda de un sacrificio de Caín y Abel. Dos personajes, Caín y Abel, uno a cada lado de la escena, con un altar entre ellos sobre el que arde algo, ocupando el centro. El de la derecha ora arrodillado con las manos juntas y en alto. Está desnudo pero se cubre con un taparrabo. El de la izquierda está sentado sobre una roca y muestra el puño en alto, mientras que con la otra mano se agarra a la roca.

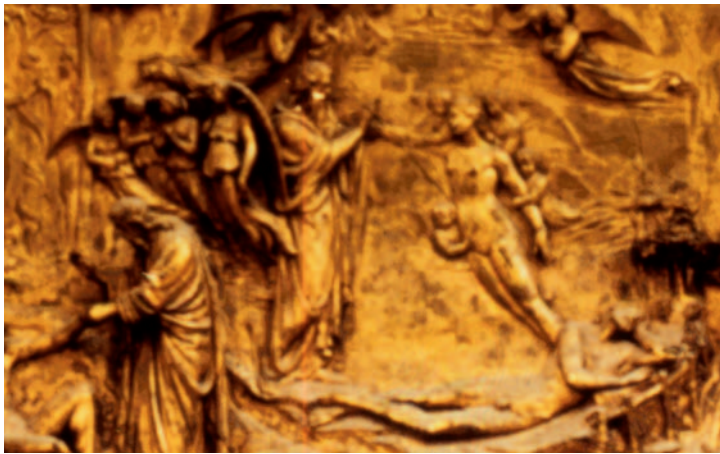
e) Adán y Eva. Aceptación del castigo. En esta composición aparecen dos personajes adultos, uno a cada lado de la escena, y un niño, en el centro. Todos ellos están desnudos, si bien los mayores se cubren con un taparrabos. Adán a la derecha, inclinado, tiene sobre su espalda unas ramas



Expulsión del Paraíso. Foto: Antonio Aguirresarobe.



El árbol del Paraíso. Foto: Garay.



Baptisterio de Florencia, "Puertas del Paraíso" de Ghiberti. Detalle de la Creación de Eva.



Creación de Eva. Foto: Garay.

que sujeta con una mano, mientras que con la otra ofrece una de las ramas a un niño pequeño, que está de pie, y que extiende una mano para cogerla. El hombre, de mediana edad, tiene el pelo rizado y barba. El rostro parece expresar una sonrisa contenida pero, por otro lado, los ojos hundidos también podrían denotar cansancio físico o enfado. Este gesto está posiblemente relacionado con el significado de la escena que representa. A la derecha, Eva, está sentada sobre una roca agarrando entre sus manos unos frutos.

f) El árbol del Paraíso. Adán y Eva, ambos carentes de ropa, están situados uno a cada lado de un árbol en el que está enroscada una serpiente. Ella alarga el brazo para coger un fruto.

g) Creación de Eva. Aparece Adán recostado sobre unas rocas con las piernas dobladas hacia atrás, en una postura forzada, mientras que Eva es sacada del costado de éste por la mano de Dios, que está de pie dando un paso hacia los personajes y parece apoyarse en una nube. En esta escena el Creador tiene una larga barba y está totalmente calvo. Adán y Eva se representan desnudos.

h) Creación de Adán. Dios Padre de pie, recogiendo con la mano izquierda el manto, da la otra mano a Adán que está de rodillas y mirando al Creador. En esta escena aparece Dios con barba y pelo rizado. En el fondo se ven unos círculos con rostros, y en el suelo, a modo de paisaje, aparecen unos capullos, gigantes en proporción con los personajes, con forma similar a tulipanes. Abajo en la esquina de la derecha, a los pies de Dios, aparecen dos pequeños animales, un león y otro detrás de éste, que no se distingue bien.

En los relieves d) y e), al ser más estrechos que el resto de los cuadros del friso, se han adaptado unos pequeños añadidos debajo de las tallas, tres en cada uno de ellos, con motivos geométricos.

2) Comentario estilístico

Los bajorrelieves de este friso están trabajados sobre fondos vacíos, y prácticamente, salvo algunas excepciones, las figuras son los únicos elementos que aparecen en las escenas.



Creación de Adán. Foto: Garay - Natxo Garay.

En la formación anatómica de los cuerpos se observa un alargamiento de las figuras, escorzos y posturas forzadas, como por ejemplo la colocación de la pierna derecha sobre la izquierda. Para posicionar las diferentes alturas de los personajes recurren a la ejecución de pequeños montículos.

Estas representaciones, de corte más clasicista, se puedan catalogar de estilo romanista, lo que hace pensar que su autor no fue Andrés de Araoz, sino que se deben atribuir a su hijo San Juan de Araoz. El artista talla bien sus obras,

*"pero con poca maestría en la composición; resuelve la necesidad de cubrir los apaisados paneles alargando las actitudes de las figuras, en el sentido horizontal"*⁶.

Al comparar la imagen de Ghiberti de la creación de Eva en las Puertas de Paraíso con la de San Juan de Araoz, podemos ver cómo resuelve el primero la postura de Adán, posicionando la pierna izquierda sobre la derecha. A pesar de que ambas situaciones son similares, podemos ver cómo en la de Ghiberti parece desarrollar el acto con total serenidad y armonía, mientras que en la de San Juan se nota cierta tensión y apresuramiento.

Ghiberti, para el desarrollo espacial de las escenas, recurre al paisaje, a la luz, a los planteamientos arquitectónicos y a las figuras, utilizando en general un juego de perspectiva. Realiza una gradación de intensidad del relieve y de la definición de los contornos con distintos niveles de profundidad, sugiriendo alejamientos y cercanías, consiguien-

do, mediante unos recursos pictóricos, la creación de paisajes bíblicos y románticos a la vez. En contraposición, San Juan, coloca sus figuras prácticamente en una línea, sin perspectiva.

Los artistas del Renacimiento aprovechaban la representación de las escenas de Adán y Eva para poder realizar desnudos integrales en el arte cristiano⁷.

En la escena de la Creación de Adán, se representa a Dios Padre como figura humana, que se cubre con un manto que cae sobre sus piernas, dejando al descubierto el torso. El tejido del manto es tan liviano que si no fuese por los pliegues que recoge en el brazo, podría parecer que estaba desnudo. También en la creación de Eva el manto sigue siendo fino y pegado al cuerpo, especialmente sobre una de las piernas.

3) Comentario iconográfico

De acuerdo con la cosmología hebrea del Génesis, en el primero de los cinco libros de la Torah o Pentateuco, atribuido a Moisés, Dios tenía que haber creado el mundo en seis días, lo que da el título a “La obra de los seis días”.

El sexto día es en el que se le atribuye la creación del hombre, primero a Adán y después, del costado de éste, a Eva. Como se trata de una creación, y no de un nacimiento, Adán viene al mundo adulto, al igual que Eva.

Este tema se ha representado, de diferentes formas a lo largo de los años, pero en el siglo XV artistas como Jacopo della Quercia, Paolo Ucello, o Ghiberti, lo simbolizan de manera que Dios tiende la mano a Adán, que se incorpora; éste es el modelo que toma San Juan de Araoz, para su representación. Para la creación de Eva, utiliza el modelo en el que ella sale del costado de Adán completamente formada, que ya se utilizó en el siglo XIV.

En el jardín del Paraíso, el Edén -que según el relato bíblico del Génesis era el lugar donde habría puesto Dios al hombre después de haberlo creado a partir del polvo de la tierra-, el Creador había colocado dos árboles especiales conocidos como “de la ciencia del bien y del mal” y también como “de la vida”. Allí, en ese huerto, Dios habría colocado a Adán y Eva, para que vivieran. En este lugar le otorgaría al hombre todo aquello que necesitase para tener gozo, placer y armonía y no le faltase de nada. Pero desobedeciendo el mandato comieron del árbol prohibido, siendo Eva la que provocó a Adán, por lo que fueron castigados a trabajar, a ganarse el pan con el sudor de su frente, dar a luz a los hijos con dolor, perdiendo la vida eterna. La representación de esta historia se suele simbolizar mediante un árbol junto al que aparecen Adán y Eva, tomando ésta última un fruto del árbol, que ofrece a Adán.

En las escenas de la creación de Adán y Eva, su estancia en el Paraíso antes de la desobediencia, se suele manifestar como un lugar idílico, bello, relajado y feliz, que simboliza la etapa perfecta anterior al pecado. A partir de la expulsión, todo se vuelve más tenso y violento y esto se plasma incluso en la representación de los ángeles.



Adán y Eva. Aceptación del Castigo. Foto: Garay - Natxo Garay.

Otro modo de significar el pecado es por medio del vestido. A partir de la puesta en práctica de los mandatos del Concilio de Trento, se representan a los Primeros Padres desnudos cubriéndose con una hoja de parra.

Siguiendo esta simbología, aparecen Adán y Eva de pie, a derecha e izquierda del árbol en el que se encuentra enrollada la serpiente tentadora; ésta lleva en la boca un fruto que toma Eva, y que simboliza la desobediencia a los preceptos que Dios Padre les había encomendado.

En el orden de posición de los relieves del retablo, aparece una escena en la que Adán y Eva han aceptado el mandato divino, y viven y trabajan con las consecuencias del pecado: trabajo y dolor. En cumplimiento del designio divino aparecen ocultando su desnudez, en un entorno familiar, los padres con un hijo al que tienen la obligación y el deber de cuidar y mantener. Adán trabaja la tierra (lleva el fruto de ella sobre su hombro) y sufre por el esfuerzo, mientras que Eva, cumpliendo con su cometido como madre, cuida a su hijo y lo alimenta.

Fue a partir del siglo XIII cuando las ofrendas eran depositadas en altares. La cremación de la ofrenda simboliza la purificación, la aceptación del sacrificio por parte de Dios. Se utiliza este acto para representar una de las escenas de Caín y Abel. Sobre un altar erigido se ofrenda un sacrificio ardiendo. Abel, el personaje que representa la bondad y la verdad, ora, mientras que Caín, más separado, parece enfadado. No hay ninguna otra manifestación divina en la escena.

Caín y Abel trabajan la tierra, según el castigo divino que les fue impuesto a sus padres Adán y Eva, y a todos sus descendientes. En la siguiente escena ambos hermanos luchan, matando Caín a Abel.

Esta historia tiene muchos significados para la religión cristiana. El destino de Caín, le señala como el primero en una serie de acontecimientos como labrador, envidioso, asesino y fugitivo de la justicia divina. “Caín y Abel son la primera contraposición de contrarios, el primer choque entre el bien y el mal, con victoria visible de éste”³.

Desde el punto de vista cronológico, la muerte de Abel sigue la narración del Génesis del Pecado Original, consi-

derando, por tanto, el segundo como consecuencia del primero, que llega a la muerte. Simbólicamente,

*“por la concordancia de los dos testamentos, Abel es una prefiguración de Cristo y su muerte a manos de Caín, simboliza la muerte de Cristo a manos de los hombres”*⁹.

5.1.2. Zócalo de dibujos geométricos

Este zócalo se encuentra entre el friso del primer banco y el del sotabanco, y parece probable que se colocase para darle mayor altura al primer banco y con ello al Retablo en general.

1) Descripción de las escenas

Como separación entre la pedrela situada en el sotabanco, con las escenas del Génesis antes descritas, y el friso de dibujos geométricos, se encuentra un entablamento de orden dórico, de metopas, rosetones y triglifos rematados con las correspondientes gotas.

El zócalo está formado por una serie de cuadros de diferentes composiciones geométricas y simétricas, separados con unas pequeñas figuras de niños telamones, situados debajo de las columnas que se elevan por todo el retablo separando las calles y entrecalles. Estos niños telamones, que llevan un racimo de frutos sobre sus hombros, parecen soportar el peso del retablo.

En la parte correspondiente a la calle principal central, donde antiguamente estuvo adosado el altar mayor, no tiene ornamentación alguna desde el suelo hasta el friso del primer cuerpo. Se encuentra retrotraído y los laterales son en curva. En este espacio, en el suelo, está situado el sillón principal del celebrante de los oficios religiosos seguido a ambos lados por una fila de bancos para el resto de oficiantes.

2) Comentario estilístico

Por tratarse ambos zócalos de bajorrelieves de motivos geométricos, uno con dibujos simétricos formando cenefas y el otro de entablamento de orden dórico, y teniendo en cuenta que el Retablo ha sufrido una modificación bastante importante al cambiar de lugar y lienzo, podrían ser frisos de adaptaciones para el nuevo espacio. Es difícil por lo tanto, asegurar si se trata de frisos originales del sotabanco o de posterior ejecución; sin embargo, podemos ver dibujos geométricos similares en el nicho de San Esteban del Retablo de Genevilla¹⁰, como ornamentación del techo del arco carpanel y del alero que se apoya en columnas, por lo que muy bien podría pertenecer al primitivo.

En cuanto a los niños telamones se refiere, son figuras desnudas, casi exentas con diferentes y graciosas posturas adaptando su forma inclinada al elemento arquitectónico del mueble. Cargan sobre sus hombros haces de originales frutos que aportan un toque de originalidad al conjunto.

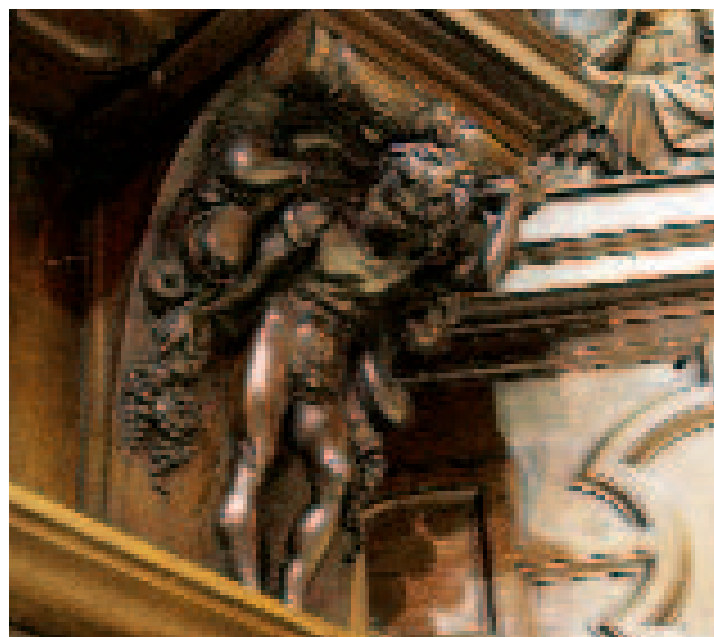


Detalle del zócalo de dibujos geométricos y parte del primer cuerpo. Foto: Satur Peña.

3) Comentario iconográfico

Sin entrar en un análisis detallado de la simbología de la geometría, los números, formas y dimensiones, queremos simplemente apuntar que han estado presentes en las ornamentaciones del arte cristiano. La perfección del círculo, cuadrado y triángulo pueden servir como marco de la magnificencia y grandiosidad del Dios Padre Creador, Redentor y Espíritu Santo. La geometría sagrada, es la forma universal en la que el Verbo (energía vital) se hizo carne (energía manifestada).

Los telamones, siguiendo la idea neoplatónica de que el cuerpo es la cárcel del alma, se ubican en la zona más lejana del cielo, en la parte baja, en actitud de soportar la estructura del Retablo, simbolizando la degradación del hombre. Según se desprende de esta frase: *“La vida terrestre no es más que una sombra y una apariencia. En esto consiste el drama de la vida, pues el alma conserva el recuerdo del mundo superior y tiende a libertarse del cuerpo. Pero esto no es posible sino mediante la purificación”*.



Niño telamón del friso geométrico. Foto: Sonia Uribe.



Primer cuerpo o banco con la imagen de la Virgen de Arrate en el centro. Foto: Garay.

5.2. Primer cuerpo

5.2.1. Friso o zócalo de separación

Los frisos de separación de este Retablo se encuentran ricamente historiados y tallados en gran parte con bajo y mediorrelieves, a diferencia de otros que se ornamentan con diversos motivos grutescos, vegetales, florales,...

Este friso, que por encontrarse a una altura accesible a los visitantes puede contemplarse con más facilidad, se atribuye a la mano de Andrés de Araoz.

1) Descripción de las escenas

Las escenas representadas en esta pedrela, casi en su totalidad, están dedicadas a la iconografía de la pasión de Cristo.

Se reparten en ocho cuadros, cuatro a cada lado, que representan diferentes momentos de la Pasión de Cristo.

De izquierda a derecha son:

- a) Caída de Jesús con la Cruz en el camino al Calvario
- b) Coronación de espinas
- c) Flagelación
- d) Llanto sobre Cristo muerto
- e) Expulsión del Paraíso
- f) Epifanía
- g) Árbol del Bien y del Mal
- h) Santo Entierro
- i) Oración en el huerto
- j) Cristo ante Anás
- k) Prendimiento

a) Caída de Jesús con la Cruz en el camino al Calvario. En el primero, empezando por la izquierda, nos encontramos con la escena de una de las caídas de Jesús durante el camino del Calvario con la Cruz auestas. Aparece en la línea más cercana al espectador, en el lado izquierdo de la composición, Jesús arrodillado sujetando con una mano la Cruz y apoyándose en el suelo con la otra. Está atado con una cuerda en la cintura, que sujeta uno de los soldados que le precede. Un personaje, que corresponde según la historia a Simón Cirineo, situado algo más atrás, sujeta la Cruz, y detrás de éste aparecen tres mujeres. Se desarrolla

toda la escena en un espacio cúbico, simulando techo y paredes cuya profundidad se acentúa por medio de la perspectiva y el paisaje que se ve en la lejanía.

b) Coronación de espinas. El siguiente espacio está dividido en dos escenas. En la izquierda llenan el espacio escultórico siete personajes colocados en primera línea de la composición. Jesús se encuentra en el lado derecho, sentado con las manos atadas con una cuerda y la corona de espinas en su cabeza, mientras varios soldados sujetan en sus manos porras para golpearle. Uno de ellos, de rodillas, le muestra algo que tiene en la mano y en la otra parece tener una bolsa. Los que aparecen en el lado izquierdo visten túnicas y turbantes.

c) Flagelación. A la derecha se representa la Flagelación. Jesús permanece atado a una columna mientras los soldados le azotan. Ambas composiciones se desarrollan prácticamente en primera línea espacial.

d) Llanto sobre Cristo muerto. Continúa el relato con la imagen de Cristo Muerto que, junto a su Madre, San Juan y las Santas Mujeres, componen el triángulo central de la escena. El cuerpo de Jesucristo aparece tumbado sobre una sabana y detrás de Él, al lado de la cabeza, su Madre exhausta, reposa sobre una figura (San Juan). A sus pies y detrás de Él, se encuentran varios personajes femeninos, y completando la representación otros más al fondo.



La Epifanía. Entre las obras de este friso -atribuido en su mayoría al taller de los Araoz, Andrés y San Juan-, en el centro, se sitúa una talla de la Epifanía que fue realizada por Marín y Goicolea al desmontar el Tabernáculo en el año 1959. Foto: Garay. - Natxo Garay.



Cristo ante Anás. Foto: Satur Peña Punte.



Coronación de espinas . Foto: Satur Peña Punte.

e) Epifanía. Al frente, en un cuadro rectangular con perspectiva cónica, se representa una Epifanía, cuya composición está dividida por una línea virtual. A la izquierda, en la línea más cercana al espectador, se encuentra la Virgen sentada con Jesús en su regazo. Detrás, San José de pié, con la mano derecha se toca el pecho y con la izquierda levantada, apunta con un dedo hacia los Reyes. A su lado, también de pié, se sitúa otra figura. En el lado derecho los tres Reyes, el rey Melchor, el mayor, de rodillas e inclinado, hace su ofrenda al Niño Jesús levantando los brazos e inclinando la cabeza, sin cubrir. Gaspar, detrás de Melchor, de pié, contempla al Niño con su obsequio en la mano. Aparenta ser de mediana edad, y se cubre la cabeza con un turbante. Baltasar, el más joven, permanece de pié, con su presente. Entre estos dos últimos, aparece un tercer personaje que bien pudiera ser un paje.

f) y g) Expulsión del Paraíso y Árbol del Bien y del Mal. En los dos relieves laterales se repiten escenas del Génesis. En el la derecha Adán y Eva con un árbol en el centro. En la izquierda, el ángel expulsándoles del Paraíso.

h) Santo Entierro. En el lado derecho continúan las escenas de la Pasión y el Santo Entierro. Se desarrolla el acontecimiento en un espacio similar al anterior, apareciendo en primera línea el personaje principal, Jesucristo, junto a su Madre, San Juan y las Santas Mujeres, que sujetan el sudario.

i) Oración en el Huerto. Prosigue la representación de la Pasión en un espacio dividido en dos escenas: En la primera se encuentra Jesús, situado en el lado derecho, de rodillas con las manos juntas orando, mientras que un ángel elevado sobre Él, parece protegerle. En el lado izquierdo, tres personajes en diferentes posturas, parecen estar ajenos a los acontecimientos que se desarrollan.

j) Cristo ante Anás. También en este cuadro se desarrolla la escena separada virtualmente en dos espacios. A la derecha de la composición, casi en el centro, la imagen de un Jesús, atado por la cintura, es presentado ante el Sumo Sacerdote Anás, que permanece sentado frente a Él, con su mano izquierda al pecho. Aparecen unos soldados situados detrás de Jesús y otro personaje, con túnica y turbante detrás de Anás. Se ve un león, que formará parte del sillón, en el que se sienta.

k) Prendimiento. La última de las representaciones de este friso corresponde al Prendimiento. En ella aparecen varios soldados, que lo detienen. También se encuentran los amigos de Jesús. Pedro, en el ángulo izquierdo, le corta la oreja a uno de los soldados que está sentado en el suelo, y Judas que le indica quién es el Maestro.

Cerrando las escenas de las tallas del friso, como remate y separación a ambos lados, se encuentran pequeñas hornacinas con arcos de medio punto, y una imagen en relieve. Estas esquinas, que se elevan por todo los cuerpos del Reta-



Llanto sobre Cristo muerto. Foto: Aguirresarobe.



Cáida de Jesús con la cruz en el camino al calvario. Foto: Aguirresarobe.

blo, son como la prolongación de las columnas que forman los nichos portadores de imágenes.

La identificación de estas pequeñas imágenes resulta difícil por carecer, algunas de ellas, de los atributos necesarios con los que se les relacionan simbólicamente. Se supone que al ser bastantes las que aparecen en cada uno de los frisos, los mismos artífices personalizaron los Santos y Santas más reconocidos, dejando al resto ornamentado con ropajes similares y, en algunos casos, con una palma que simboliza el martirio. De esta forma, cumplen con el santoral a la vez que con la ornamentación de los espacios destinados a tal fin.

Existe otro problema añadido, que es la dificultad para ver algunas de las figuras que se encuentran en los ángulos obtusos formados por la arquitectura del mueble.

En el caso de las imágenes que representan personajes litúrgicos como los Doctores de la Iglesia o los Bíblicos suelen portar atributos comunes que los identifican con su rango, pero en ocasiones, suelen ser insuficientes para su individualización. Generalmente estos objetos se presentan como verdaderos jeroglíficos difíciles de descifrar, sin embargo, los cristianos instruidos de la época,

“debían descubrir sin esfuerzo el pensamiento escondido en los símbolos, y estos propios símbolos debían recordarle que el mundo, para quien sabe comprenderlo, es un discurso de Dios”¹¹.

Teniendo en cuenta estas premisas y basándonos en bibliografía especializada, hemos conseguido identificar, por sus características y simbología, a un gran número de ellos.

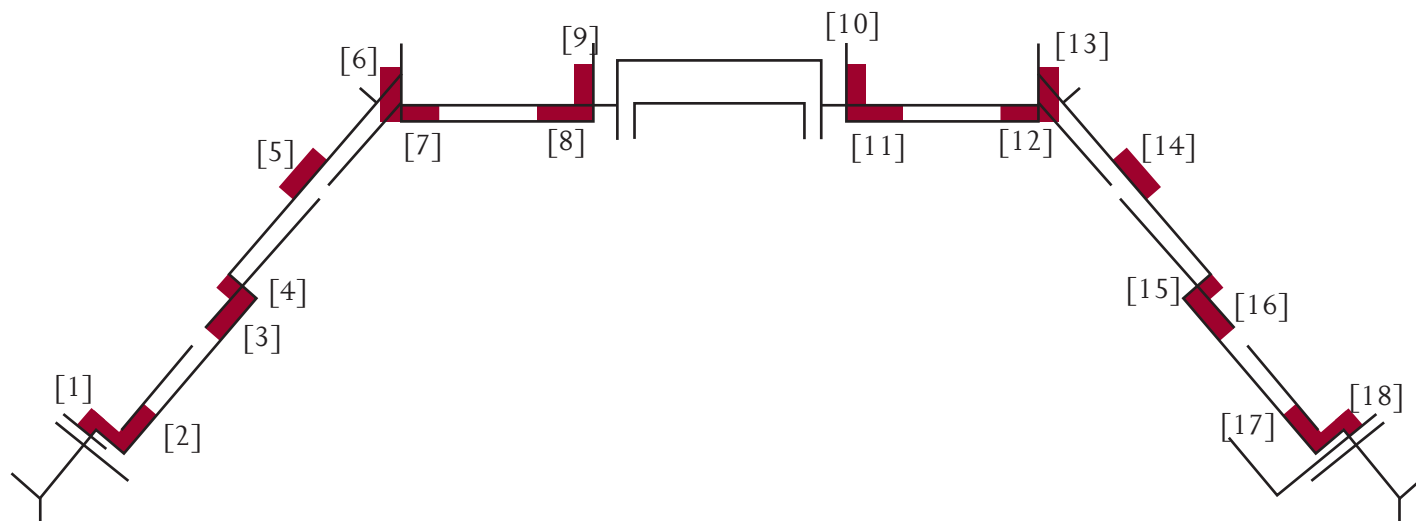
Se puede situar el lugar que ocupa cada uno de los personajes por el número que se indica en este croquis.

- [1] Santa (sin identificar)
- [2] Personificación de la Sinagoga
- [3] San Juan Bautista
- [4] Virtud, Templanza
- [5] Personaje Bíblico
- [6] Virtud, Fe
- [7] Representado con vestiduras cardenalias, San Jerónimo. Doctor de la Iglesia
- [8] Papa San Gregorio Magno. Doctor de la Iglesia
- [9] Virtud, Caridad
- [10] Virtud, Justicia
- [11] Obispo San Agustín. Doctor de la Iglesia
- [12] Obispo San Ambrosio. Doctor de la Iglesia
- [13] Virtud, Prudencia
- [14] Personaje Bíblico
- [15] Virtud, Fortaleza
- [16] San Jerónimo (anacoreta)
- [17] Personificación de la Iglesia
- [18] Personaje Bíblico.

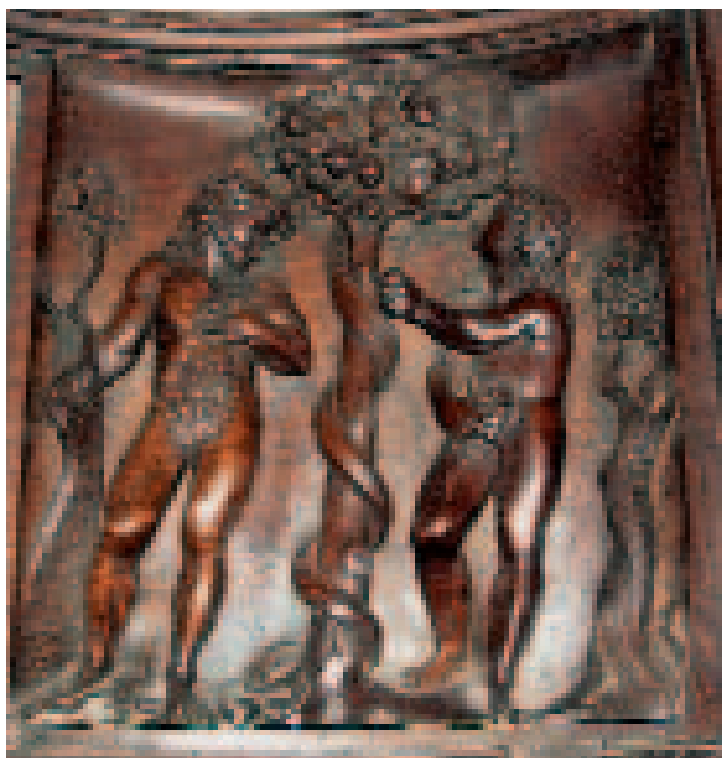
2) Comentario estilístico

Entre las obras de este friso, atribuido en su mayoría al taller de los Araoz –Andrés y San Juan–, se sitúa en el centro del mismo, una talla de la Epifanía, colocada, en el año 1959¹² como adecuación del espacio. También en ambos lados de dicha Epifanía, se encuentran dos tallas, (-f) y g), Expulsión del Paraíso y Árbol del Bien y del Mal-, que no corresponden al estilo de los Araoz, ni se citan en la factura de los escultores de la Epifanía. No hemos podido documentar autoría alguna de estas últimas obras, por lo que consideramos que se realizarían como adaptación de alguna otra modificación.

En las escenas correspondientes a la Pasión de Cristo de esta predela, se pone de manifiesto el estilo expresivista de Andrés de Araoz, así como todas las características significativas de su obra, especificadas en el capítulo correspondiente.



Croquis en el que figura el lugar de cada una de las pequeñas imágenes del zócalo de separación. Autora: Satur Peña Puente.



Árbol del Bien y el Mal. Foto: Garay - Natxo Garay.

La totalidad de las composiciones guardan una coherencia entre ellas, en lo que se refiere a la ocupación del espacio, en la colocación del suceso principal en el centro de la composición; en la poca perspectiva y el fondo espacial en algunos casos, y en la utilización de primera línea en otros, y la carencia total de elementos arquitectónicos y ornamentales en las escenas.

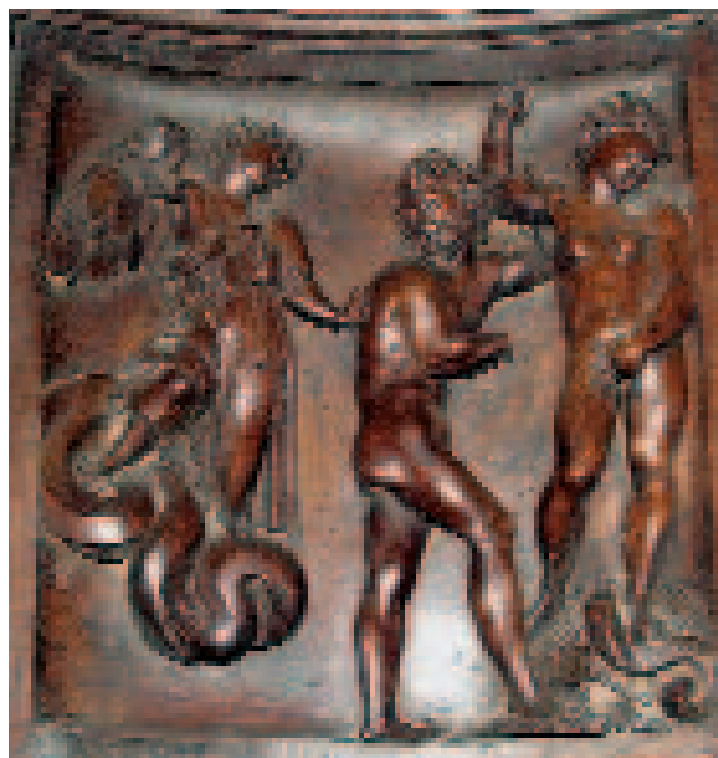
El grupo de personajes que aparecen en las escenas son del mismo tamaño, sin tener en cuenta ni jerarquías ni la lejanía. Dicho grupo, a pesar resultar numeroso, cada uno de ellos parece cumplir con su cometido, gracias al movimiento y la acción que desarrollan.

La talla, en general, es de bajorrelieve, pero en algunos casos las figuras salen más de medio cuerpo del fondo.

Los nichos presentan un fondo en perspectiva, pero los personajes se sitúan en primera línea y parece que se asoman hacia el exterior. En esta época comienza a tratarse en la arquitectura, la representación de los espacios escénicos y la perspectiva cónica con un único punto de fuga; esta práctica había proliferado en la Florencia de los arquitectos italianos Brunelleschi y Alberti, así como la utilización de los órdenes clásicos¹³.

Se desarrolla la representación de la Epifanía en un espacio cúbico profundizado por la fuga de las líneas del techo, no obstante, los personajes aparecen en primera línea manteniendo todos el mismo tamaño, sin tener en cuenta ni las jerarquías ni la perspectiva.

A cada lado de la Epifanía, se encuentran otras dos tallas correspondientes al Génesis –la Tentación de Adán y Eva y la Expulsión del Paraíso–, que se adaptan a un espacio curvo. Su estilo, difiere bastante con el resto de los modelos del mismo friso, pero aún más con la escena central. Guarda, más bien, ciertas semejanzas con la obra romanista del piso superior. Es posible, que estas tallas se realiza-



Expulsión del Paraíso. Foto: Garay - Natxo Garay.

sen para adaptación de alguno de los cambios o reformas llevadas a cabo en el Retablo.

En la Tentación, Adán y Eva están desnudos, pero ambos se cubren con motivos vegetales. Llama la atención la serpiente que se enrosca desde el suelo en el tronco del árbol asomando la cabeza, con forma humana, entre el frondoso fruto de la copa. A cada uno de los lados aparece otro árbol, más pequeño, pero también con frutos. Adán con barba y pelo largo y Eva también con melena, ambos con bucles.

En la escena de la Expulsión, Adán desnudo, se encuentra de costado con una torsión hacia la izquierda donde está el Ángel, que le empuja con la mano en la espalda. Adán, con barba y pelo largo y rizado, agarra el brazo levantado de Eva, que con la otra mano se cubre el pubis. Debajo de Eva, que está sobre una roca algo más alta que Adán, se encuentra una serpiente. El ángel se encuentra elevado sobre una nube ondulada, está vestido y tiene alas grandes y bien formadas.

3) Comentario iconográfico

La iconografía cristiana estudia la representación de los diversos elementos litúrgicos, dogmáticos e históricos del cristianismo. Desde su comienzo, existe un deseo de relatar gráficamente el proceso de la Crucifixión de Cristo, y el mundo del arte se ha encargado de cumplir con esa misión a lo largo de la historia.

Su repercusión más inmediata se encuentra en la escultura de los sarcófagos del siglo IV, muestra importante para todos los tiempos posteriores, donde se representan escenas de la Entrada de Jesús en Jerusalén, el Lavatorio, el Beso de Judas, el Prendimiento, la Sentencia de Pilatos, Coronación de espinas, y Jesús con la Cruz a cuestas. A finales de dicho siglo IV, esta iconografía pasa a pequeñas esculturas

de marfil, madera y piedra, que, junto con la miniatura, sirven como divulgación de los temas religiosos.

A partir del siglo XIV, todas estas cuestiones toman un énfasis extraordinario, invadiendo los retablos, los ventanales y esculturas monumentales.

Simbólicamente los *“Santos y fieles se complacen devotamente en los sufrimientos y angustias del Señor, se descubre una nueva y cuarta dimensión de la Pasión, que es su Mística”*¹⁴. La Mística de la Pasión crea nuevos temas como: el Cristo de la compasión, la Piedad, la Lamentación sobre Cristo muerto, etc. En cuanto a la representación de la Virgen, desmayada en las escenas de las Piedades, ésta fue prohibida por el Concilio de Trento, al considerar tal gesto indigno en la Madre de Jesús. De tal manera, se pasó a otras, en las que la Virgen, sufriendo pero digna, sujetaba a su hijo en el regazo; un gran ejemplo de esto lo constituye la Piedad de Miguel Ángel.

En el friso de este retablo, se reproducen casi en su totalidad las escenas de la Pasión de Cristo.

El pasaje de la vida de Cristo correspondiente a la Epifanía, solo se menciona en el evangelio de San Mateo, y de una forma superficial, por lo que la riqueza iconográfica de la escena se fundamenta en los Evangelios Apócrifos.

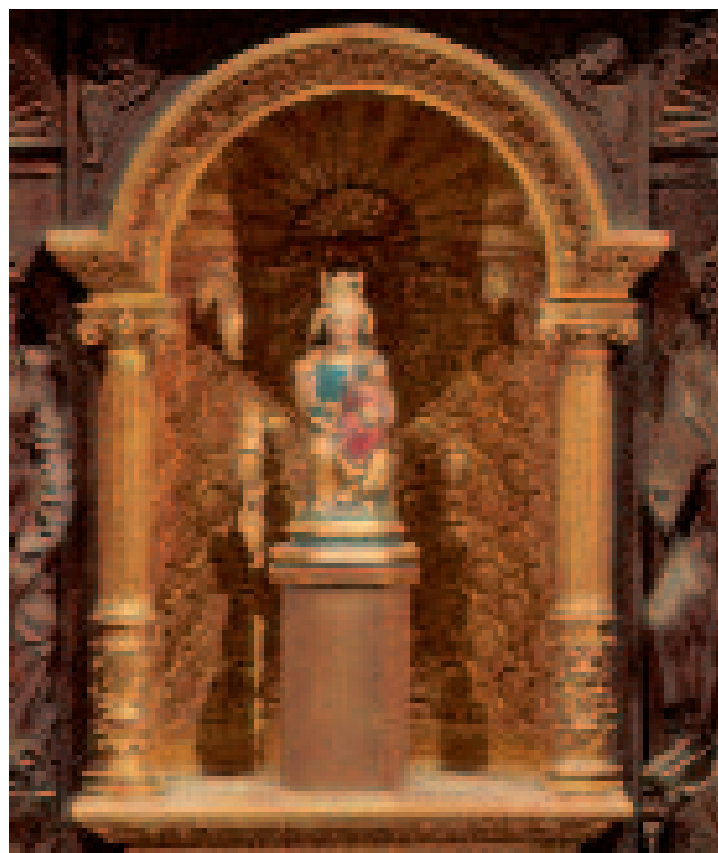
La posición de la Virgen con el niño ha variado con el paso de los años. Durante el Medievo podía estar acostada, pero a partir del siglo XIV comienza a manifestarse sentada y con el niño en su regazo.

La escenografía de la Epifanía o Teofanía fue tomada, al igual que en otros casos, del mundo imperial romano y bizantino, imitando a las ofrendas propias de la corte imperial, pero sustituyendo la figura del emperador por la de Cristo. El sentido simbólico de la visita de los Reyes de Oriente fue evolucionando por circunstancias casi anecdóticas. En un principio los magos solo eran astrólogos, pero posteriormente dicha palabra adquirió un sentido peyorativo y la Iglesia tuvo que salir al paso para destacar la dignidad de los visitantes, que hacían del Niño un homenajeado insigne. Es a partir del siglo XI cuando se convierten los magos en reyes y se reemplazan los gorros frigios (símbolo de oriente) por coronas.

A pesar de que en el evangelio no se explica el número de personajes que participaron en dicho acontecimiento, sí que se habla de las ofrendas: oro, incienso y mirra, lo que puede haber dado pie a que se acepte el número de tres visitantes.

Las figuras de las pequeñas hornacinas en su mayoría pertenecen al santoral venerado en la época. Asimismo se representan algunos de los principales personajes bíblicos y otros, para exaltar los valores cristianos, como las Virtudes, que se suelen simbolizar con figuras femeninas.

En el lugar más importante, en las cuatro hornacinas centrales, se encuentran los Doctores de la Iglesia latina, Ambrosio, Agustín, Jerónimo y Gregorio Magno.



Templete de la calle central con la imagen de la Virgen de Arrate en el lugar que anteriormente se encontraba el Sagrario. Foto: Garay.

5.2.2 Banco o cuerpo

De todos los cuerpos del Retablo, sin infravalorar el resto en su conjunto, este banco es el más interesante, tanto por el contenido de las escenas elegidas dentro de la iconografía de la Pasión de Cristo, como por su valor artístico —expresivismo tardío atribuido a Andrés de Araoz.

Cuenta también con otro dato favorable, aunque ajeno a su contenido, como es la altura de su ubicación, ya que en un mueble litúrgico de gran tamaño, resulta casi imposible acceder visualmente a las representaciones situadas en los cuerpos más altos.

1) Descripción de las escenas

La composición de este primer banco se organiza de la siguiente forma: Tres calles, una central más ancha y dos laterales, en las que se representan sendos altorrelieves. Consta además de cuatro entrecalles, dos a cada lado, formadas por columnas y dinteles, que albergan figuras de bulto redondo.

En la calle central y principal se encuentra un templete-nichal dorado con arco peraltado y avenerado, que acoge una imagen de la Virgen de Arrate, patrona de Eibar¹⁵. Esta obra no pertenece a la composición original del Retablo, ni en estilo ni en tamaño, ya que anteriormente en ese lugar se encontraba el sagrario, que se trasladó a la capilla lateral izquierda de acuerdo con las disposiciones del Concilio Vaticano II.

En los intercolumnios, a ambos lados del nicho de la Virgen, en hornacinas superficiales coronadas con veneras y otros ornamentos, se encuentran dos imágenes, adosadas



El Lavatorio. Foto: Fondo Fotográfico de la Parroquia de San Andrés.

y apoyadas sobre pedestales; por los atributos que portan en las manos, un rollo de escritura, la de la izquierda y un pergamino y unos pequeños cuernos, la de la derecha, se trata del Profeta Elías y de Moisés.

Los grandes cuadros de altorrelieves, situados en las dos calles laterales de este primer banco, están dedicados a la historia de la Pasión de Cristo, y en ellos se representa la Última Cena y el Lavatorio:

I. La Última Cena (izquierda). Se desarrolla la escena en un espacio cúbico de poca profundidad, con un esquema geométrico triangular. En el vértice se encuentra la cabeza de Jesús y en la base del plano inferior aparecen dos Apóstoles. En el centro, donde se desarrolla la cena, se encuentra la imagen de Jesús, y junto a Él, los doce Apóstoles, diez de ellos detrás de la mesa y otros dos delante. San Juan, se reclina encima de la mesa al lado de Jesús, que lo agarra cariñosamente. Carecen de turbantes y, casi todos, tienen el pelo más o menos largo, y barba rizada, corta y espesa,

con mechones terminados en punta. Solamente dos de los Apóstoles son imberbes. Llevan túnicas que cubren todo su cuerpo. Uno de ellos tiene en su mano una bolsa con las monedas de la traición de Jesús. No se observa diferencia de tamaño de los personajes por lejanía ni jerarquía.

Sobre la mesa, cubierta con un mantel, pueden verse diversos utensilios, como una fuente con un cuchillo y un tenedor, un vaso y dos ánforas. La mesa se representa adoptando la simbología medieval adaptada a las exigencias de los contenidos narrativos, es decir con una visión aérea en contraste con los personajes que se ven de frente.

II. El Lavatorio (derecha). En esta escena aparecen junto a Jesús los doce Apóstoles. Jesús, personaje principal de la escena, se sitúa en el lugar más cercano al espectador, en el vértice derecho, casi fuera del cuadro, arrodillado al lado de la palangana, lavándole los pies a San Pedro. En una altura superior apoyan los pies los Apóstoles que están sentados. El resto, se sitúan detrás, parece que de pié. La



Evangelista San Lucas. Foto: Fondo Fotográfico de la Parroquia de San Andrés.

escena se dispone mediante una diagonal que parte desde el ángulo derecho y asciende hacia el izquierdo. En esta línea imaginaria se sitúan Jesús y San Pedro, los protagonistas del acto. Los personajes se miran y conversan entre sí, mientras que miran con atención en el acontecimiento que se está desarrollando. En esta escena, algunos se cubren con el característico turbante largo y suelto hacia la espalda o un costado.

Los cuatro evangelistas: San Lucas (1), San Juan (2), San Mateo (3) y San Marcos (4), se encuentran en cada uno de los compartimentos de las entrecalles.

1. San Lucas, sentado en su pupitre de costado, mira lateralmente y sujeta con la mano izquierda una tabla mientras que parece escribir con la mano derecha. Al lado, en el ángulo derecho pegando a sus piernas, se ve la cabeza y parte del cuerpo de un toro. Lleva una túnica larga, recogida en la cintura, de tejido pesado, y un turbante suelto, caído sobre la espalda, en la cabeza. Los mechones del cabello y de la barba son rizados y puntiagudos.

2. San Juan está sentado de frente, sujetando con ambas manos un pergamino extendido, que le sobrepasa el hombro y le cruza en diagonal hasta el banco. No tiene barba,



Evangelista San Juan. Foto: Fondo Fotográfico de la Parroquia de San Andrés.

se le ven unos mechones largos en la cabeza que le cuelgan sobre el hombro. Se cubre con una toga y a su derecha aparece un águila que apoya la cabeza en su regazo.

3. San Mateo se encuentra sentado de frente con barba y turbante. Tiene la mano derecha sobre un libro, que también toca con la izquierda. En su lado izquierdo, bajo su brazo, aparece una figura de persona alada.

4. San Marcos se sienta con las piernas hacia la izquierda y mirando a su lado derecho. Se toca el pecho con dos dedos de su mano derecha y apoya la mano izquierda sobre un libro situado en un atril. En el suelo, a su dere-

cha, se encuentra la cabeza de un león, que tras desaparecer bajo su ropa reaparece de nuevo, sobre el que apoya, San Marcos, el pie izquierdo, a modo de cojín.

e.1. y e.2. Los atlantes que están colocados en cada uno de los laterales de este cuerpo son figuras exentas (no adosadas). El de la izquierda, un atlante (Adán), a la derecha, una cariátide, figura femenina, (Eva), ambas desnudas. Mantienen el brazo caído situado hacia el interior del retablo, con unos frutos en las manos. Parecen sostener con las cabezas las ménsulas avolutadas que forman parte de los ejes de la estructura del Retablo, por lo que aparecen incli-



Evangelista San Mateo. Foto: Fondo Fotográfico de la Parroquia de San Andrés.

nadas ligeramente por el peso. Ayudan a soportar la carga con la mano del lado contrario, que les queda a ambos hacia el exterior. Adán tiene el pelo con grandes y abultados rizos, mientras que Eva lo tiene en tirabuzones y atado con una cinta. Se cubren ligeramente con unas ramas y hojas entrelazadas

2) Comentario estilístico

Este primer cuerpo, al igual que su correspondiente friso, se atribuye a Andrés de Araoz, tanto la traza como la obra, siempre teniendo en cuenta la participación de otros maestros, de notable importancia, que colaboraron en el taller de Araoz.

Si observamos otras obras realizadas por el maestro Andrés de Araoz, anteriores al Retablo de Eibar, podremos comprobar la favorable evolución del artista.

Los dos grandes relieves mantienen similares características, en cuanto a estilo y composición se refiere, con los pequeños cuadros del friso que les precede.

Los personajes de la Última Cena y del Lavatorio aparecen con movimiento, pero sin ritmo. Sus hábitos se componen de telas pesadas, que esconden su anatomía y les cubren hasta los pies; éstos, que aparecen descalzos, están bien formados, así como las manos. Todos llevan barbas espesas y ligeramente onduladas, terminadas en punta, salvo los dos más jóvenes.

Los cuatro Evangelistas de éste Retablo Mayor de San Andrés, aparecen sentados en sus respectivos escritorios, dentro de los nichos formados por columnas de orden jónico, con decoración en el tercio inferior del fuste con una elegante y fina ornamentación, tanto del respaldo de los sillones, como de los dinteles y pilares.



Evangelista San Marcos. Foto: Garay.

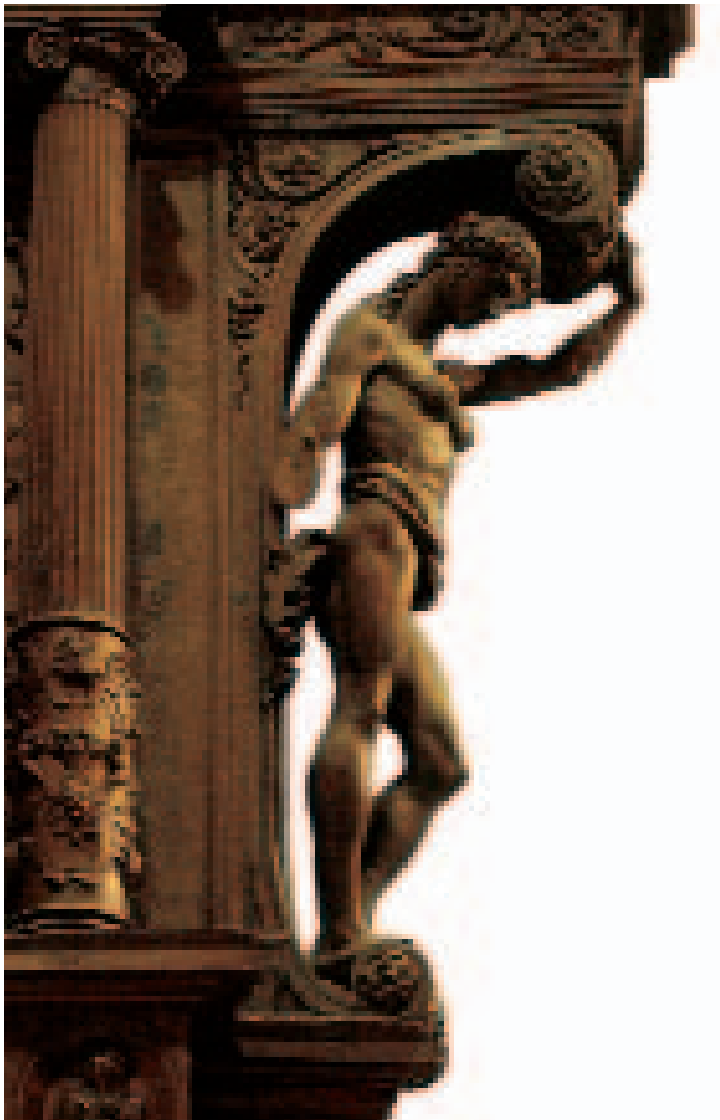
Adoptan distintas posturas al sentarse; los que se encuentran en centrales se posicionan hacia el frente, pero los que están en las entrecalles laterales aparecen en posición de “contraposto” mirando hacia el centro. Éstos últimos, especialmente Lucas, no parecen estar cómodamente sentados ya que al estar como apoyados en el asiento, les hace parecer menos relajados.

En esta serie de obras puede verse claramente la impronta de Andrés de Araoz. Se percibe la energía que parece surgir del interior, una fuerza expresiva que no puede ser contenida y que se refleja en los rostros serios y concienzudos, que irradian la responsabilidad de sus cometidos, agudizados por el movimiento de los cabellos y las barbas revueltas. Las características de los personajes son bastantes similares entre sí, los pliegues de ropaje, cuerpos pesa-

dos y cabezas ligeramente grandes y cuadradas se repiten en estas obras¹⁶. Pero, entre ellas, podría destacar a los Evangelistas como las que mejor representan la evolución del maestro Araoz.

Las esculturas de Moisés y del Profeta Elías, que están adosadas en los intercolumnios de la calle principal central, al lado del templete de la Virgen de Arrate, así como la del Apóstol San Pablo, situado a la izquierda de la imagen de San Andrés, parecen también ser obra de Andrés de Araoz, o haberse realizado bajo su dirección, por la semejanza estilística de la composición de las cabezas y el tratamiento del ropaje.

Los atlantes que se encuentran en ambos laterales, muestran una talla diferente al resto de las imágenes y relieves de este banco. En realidad se trata de un atlante Adán, a la



Cariátide Eva. Foto: Sonia Uribe.

izquierda y una cariátide, Eva, a la derecha. Ambas se asemejan más a las estatuas que aparecen en el segundo cuerpo y a los relieves del Génesis, es decir a la obra de San Juan de Araoz.

En la ejecución de estas figuras el artífice ha aprovechado la representación de Adán y Eva para realizar desnudos integrales, salvo el detalle, de que en lugar de la tradicional hoja de parra ha colocado una rama, con algunas hojitas, a modo de cordón alrededor de la cintura. En ambas, sigue la nueva expresión artística hacia una obra más clásica, marcada por las ideas del romanismo. Realiza el tratamiento de la anatomía con una musculatura bien marcada, estilizada, dinámica, y vigoriza el esfuerzo físico resaltando los tendones del cuello, en ambos casos, a pesar de la diferencia de sexos. Como puede observarse en esta figura, el cuerpo femenino no se trata con la misma perfección que el masculino. Esta incoherencia se observa también en la representación de otras figuras femeninas del Retablo, no se sabe si por inexperiencia, por exigencias de los contratos (para no evidenciar las formas femeninas) o como recurso expresivo.

Sin embargo, la diferencia en el tratamiento de las cabezas entre ambos es muy significativa. Adán tiene el pelo corto y con rizos, mientras que a Eva se lo recoge con una trenza a modo de diadema en la nuca, cayéndole los mechones sobre el cuello y la espada. La cabeza de Eva de esta figura muestra cierta similitud a la representación en las escenas del Génesis del sotabanco. En estas obras de estilo romanista, se puede apreciar el conocimiento que tenía el autor de la escultura clásica, en la anatomía y composición de las cabezas, que recuerdan a la obra de Miguel Ángel.

3) Comentario iconográfico

En este cuerpo o banco cabe distinguir dos temas concretos de la iconografía cristiana, ambos relacionados entre sí. Por un lado se representan los cuatro Evangelistas, que aparecen como figuras humanas, de cuerpo entero, con sus correspondientes símbolos, y por otro, dos momentos cumbres que antecedieron a la Pasión de Cristo, como son la Última Cena y el Lavatorio.

Desde el siglo XIV, o incluso antes, se encuentra a los cuatro evangelistas acompañados de símbolos o atributos propios, sentados ante el “scriptorium”, y ocasionalmente acompañados de objetos como pluma, tintero, lentes, etc. A partir de este siglo se define ya su representación: personajes vestidos con la túnica y el palio de los Apóstoles, el libro abierto en las manos, y animales o una figura humana en el caso de San Mateo.

San Mateo, Apóstol y Evangelista, había sido recaudador de impuestos, oficio despreciado por el pueblo, por lo que en alguna representación se le puede ver con una bolsa de monedas. La imagen más conocida del proceso de su reconversión, está recogida en tres lienzos pintados por Caravaggio. Según la Leyenda Dorada, los textos evangélicos originales de Mateo fueron descubiertos en el año 500 de nuestra era, junto a los restos de San Bernabé. La figura de un joven alado portando una lanza, se ha convertido en su referente iconográfico, aunque en alguna ocasión se le vea con una bolsa de dinero, en alusión a su antigua actividad.

San Juan era hermano de Santiago el Mayor e hijo de Zebedeo. Ha sido considerado como uno de predilectos en el entorno más cercano de Jesús.

Asistió a los últimos momentos en el Calvario, al pie de la Cruz, donde recibió el encargo de cuidar de la Virgen María (*He ahí a tu madre*. Jn.19,26-27); ésta es una de las imágenes más repetidas de la iconografía de la crucifixión. Se representa su perfil joven e imberbe acompañado de un águila, que simboliza la altura de sus Evangelios, ya que es el autor (aunque cuestionado por algunas fuentes) del Apocalipsis.

Curiosamente, la iconología de la iglesia Oriental, nos presenta a un Juan con barbas blancas, calvo y viejo. Otro de sus atributos es la copa, de la que sale una serpiente. Asimismo es famosa su posición al lado de Jesús en la Última Cena, donde se le representa en algunos casos abrazado por Él, en otros, posando su cabeza en el hombro del Maestro.

San Lucas era un médico sirio. Se convirtió al cristianismo después de la resurrección de Jesús, en Antioquia; no asistió a sus predicaciones ni fue discípulo de Jesús, sino de los Apóstoles, de los cuales fue extrayendo su Evangelio. También se surtió del testimonio de la Virgen, por lo que sus textos son ricos en los hechos de la infancia del Mesías. La primera narración de su Evangelio se refiere al sacrificio que Zacarías realiza con un buey, icono que ha quedado unido a su figura.

San Marcos se representa acompañado de un león alado, ya que las primera palabras con que comienza su Evangelio con “la voz que clama en el desierto”, se han relacionado con el rugido del león. Sufrió martirio en Alejandría, y sus restos fueron posteriormente trasladados a Venecia, ciudad que ha incorporado el león alado como símbolo de referencia.

La Última Cena y el Lavatorio, son dos momentos que pueden considerarse como los más importantes dentro de la institución de la Eucaristía y del Sacerdocio. La Última Cena es un tema representado en las pinturas de las catacumbas desde el siglo II, pero de una manera simbólica, por medio de las Bodas de Canaá, la Multiplicación de los panes y los peces, y la Comida de los siete junto al lago de Tiberiades. Sin embargo, la Última Cena propiamente dicha -Jesús y sus discípulos en torno a una mesa- no aparece hasta el siglo VI. La colocación de los comensales también ha variado dependiendo de las épocas, por ejemplo, en algunos casos, todos están de pié y Jesús distribuye el Pan consagrado a los Apóstoles.

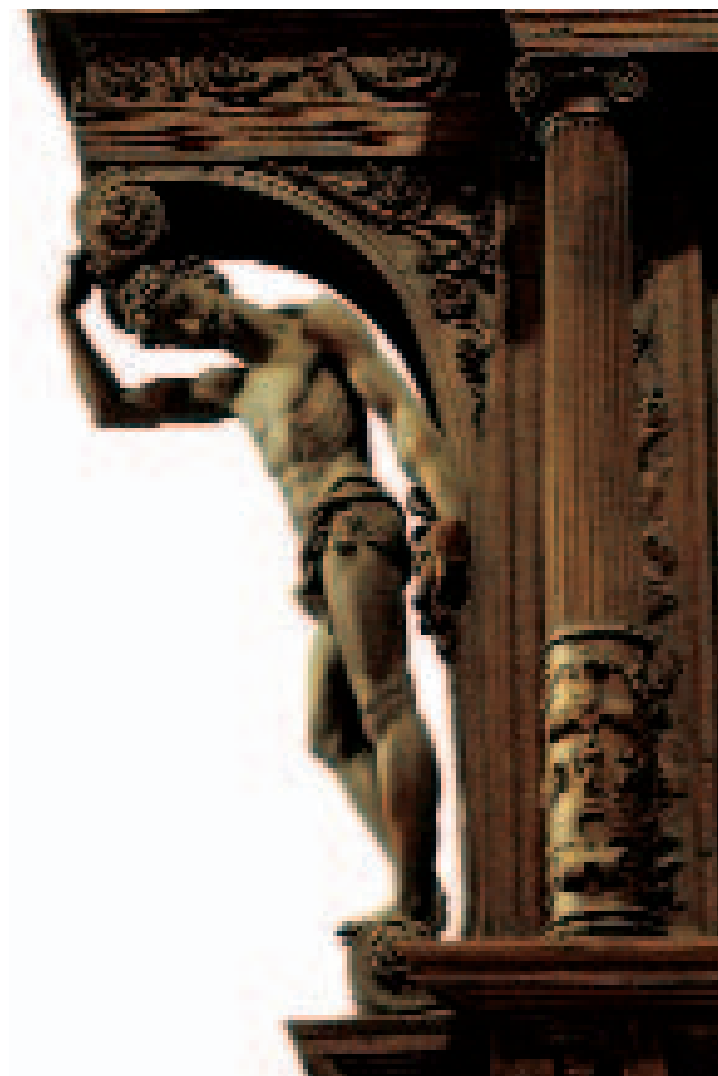
Desde el siglo IX, tanto en Oriente como en Occidente hay interés en hacer constar de una manera inequívoca que se trata de un banquete que Jesús celebró con sus Apóstoles, antes de la Pasión. Como detalle palmario aparece Judas con la bolsa de las monedas de la traición, dándole gran importancia esta escena a dicho acontecimiento. A partir de esta fecha, la Última Cena se desenvuelve en un ambiente de traición. También San Juan, suele representarse recostado sobre Jesús¹⁷.

El acto de la bendición del pan -instituyendo la Eucaristía- fue elegido para las representaciones plásticas de la Última Cena hasta el Renacimiento. Posteriormente, Leonardo da Vinci cambia el momento del acto, al no mostrar a Jesús bendiciendo el pan y dando más énfasis a la traición de uno de sus discípulos.

A partir de entonces, como es el caso de la Última Cena que nos ocupa, es frecuente ver a Jesús sin realizar el acto de la consagración del pan.

El Lavatorio de los pies se describe en el Evangelio de San Juan (XIII, 1-20), y es el verdadero atrio de la Pasión. Aparece en los primeros sarcófagos cristianos de Arlés y Roma, y continúa representándose en las miniaturas de códices primitivos. Generalmente, se representa a Jesús arrodillado delante de San Pedro y disponiéndose a lavar los pies del apóstol, que se resiste.

Esta escena que tiene su consagración en una ceremonia litúrgica muy popular, no se utilizó durante las etapas románica y gótica.



Atlante Adán. Foto: Sonia Uribe.

En los intercolumnios de este cuerpo, aparecen, como ya se ha comentado, dos Profetas: Moisés que se representa con dos cuernos desde la Edad Media, cuyo significado tiene diferentes versiones. Según algunos autores como “herencia de los dioses cananeos”. Otra versión dice que se debe a “un contrasentido entre la traducción latina y la Biblia”¹⁸, que dió pie a la representación de un Moisés cornudo. Santo Tomás de Aquino se manifestó en contra de la interpretación tan literal, diciendo que se debía de interpretar “cornudo” en el sentido de “radiante”. Pero la aclaración no tuvo mucho éxito y desde el siglo XII, la iconografía cristiana continuó representándolo con los cuernos.

Al otro lado se encuentra otro Padre de la iglesia, el Profeta Elías, que en ocasiones se suele representar al lado de Moisés, con los que Cristo habló en la Transfiguración.

Simbólicamente el telamón o atlante¹⁹ se relaciona con la carga del peso de los pecados, y dado el desprecio que ello provoca, su lugar suele ser el menos importante del retablo, sujetando el peso del mismo. Generalmente suele estar situado en el sitio más bajo o en los laterales.



Segundo cuerpo del Retablo. En el centro, la imagen de San Andrés. Foto: Garay.

5.3. Segundo cuerpo

5.3.1. Friso o zócalo

Estructuralmente este friso está dividido en cuadros de iguales características que los del primer cuerpo. A diferencia del anterior, en este hay una entrecalle más a cada uno de los lados, y el espacio central está dividido en dos escenas.

1) Descripción de las escenas

Las escenas de este segundo friso están dedicadas a la vida, advocación, algunos de los milagros y martirio de San Andrés, patrón de la parroquia, junto con milagros de Jesús.

Se trata de doce escenas que son, de izquierda a derecha:

- a) Detención
- b) Flagelación de San Andrés
- c) Escena de la vida de Jesús
- d) Curación de un paralítico
- e) Resurrección del hijo de la viuda de Nain
- f) San Andrés en el mar de Galilea
- g) Jesús, desde la orilla, llama a San Andrés
- h) Milagro de los panes y los peces
- i) Comida en casa de Simón, con María Magdalena
- j) La Buena Samaritana
- k) Tentación del Obispo. (San Andrés)
- l) San Andrés y San Pedro siguen a Jesús

a) Detención. A ambos lados de la escena dos personajes sujetan unas redes, uno de ellos, de pie, parece saludar a la figura de un jinete que se presenta con el brazo en alto.

b) Flagelación de San Andrés. San Andrés, que es conducido después de la detención por varios soldados, aparece agachado en el centro de la escena, en tanto que uno de ellos le carga con un madero.

c) Escena de la vida de Jesús. Tres personajes, el primero, Jesús en el lado derecho, mira hacia el que se encuentra en el centro, y otro más en la izquierda.

d) Curación de un paralítico. En esta escena, Jesús, de pie

y de costado, se dirige a un hombre que se encuentra sentado en silla de ruedas. Detrás aparece otro personaje.

e) Resurrección del hijo de la viuda de Nain. En el centro de esta escena y en primera línea aparece una mujer de rodillas que mira suplicante a Jesús, situado a su lado de pie. Jesús, a su vez, da la mano a un hombre que se va incorporando desde una caja mortuoria. Se completa la representación con un grupo numeroso de personajes que le rodean. Todos ellos parecen agolparse en la primera línea del espacio compositivo.

f) San Andrés en el mar de Galilea. Cuatro pescadores se encuentran a bordo de una barca, en medio de agitadas olas.

g) Jesús, desde la orilla, llama a San Andrés. Jesús, de pie desde la orilla, saluda a los pescadores que se acercan en la barca.

h) Milagro de los panes y los peces. La composición de la historia se representa con características similares a la anterior, con aglomeración y agitación de los personajes. En el centro de la escena un personaje muestra, con una mano, una bandeja en la que tiene unos peces, y con la otra, parece ofrecer algo, y al lado de éste, otro hombre reparte dicho obsequio a la gente. En primer lugar, está una mujer sentada en el suelo que tiene un niño en sus brazos. A su lado, otra persona permanece sentada. En general parece que recogen algún objeto en sus ropajes.

i) Comida en casa de Simón, con María Magdalena. En un espacio cúbico, acentuado por la perspectiva que marca la fuga de la mesa y la colocación de una ventana al fondo, se desarrolla una escena en la que tres personajes se encuentran sentados comiendo, mientras una mujer arrodillada se inclina hacia los pies del que se encuentra a la derecha, Jesús.

j) La Buena Samaritana. Dos personajes se encuentran a cada uno de los lados de un pozo. El hombre de la izquierda, está sentado y extiende un brazo hacia la mujer que se encuentra a su izquierda. Ésta, con una mano se toca el pecho y con la otra sujeta un cántaro.

k) Tentación del Obispo. (San Andrés). Esta escena se representa en un espacio cúbico con diferentes puntos de

fuga. Al fondo a la izquierda, se simula una puerta en la se indica una dirección por las rayas que marcan las dovelas. Para el acontecimiento principal se utiliza un dosel con cortinajes que se recogen a ambos lados por dos angelotes. En la derecha se recurre a un estante con baldas y diferentes objetos. Delante de las cortinas, los personajes principales se encuentran sentados detrás de la mesa. Las diagonales de la mesa marcan una fuga diferente a la de las dovelas. A la izquierda, dos personajes, uno entrando y otro saliendo de la puerta simulada. En el ángulo derecho, un hombre agachado sirve vino con una cántara. Se recurre al tratamiento jerárquico para el tamaño de los personajes. El sirviente de la derecha es el más pequeño.

1) San Andrés y San Pedro siguen a Jesús. De las tres personas que aparecen en esta representación, dos de ellas, San Pedro y San Andrés recogen las redes, mientras Jesús contempla la escena.

Como ya se ha explicado en el primer friso, trataremos de identificar a los Santos y Santas que aparecen en esta segunda faja decorativa, dentro de los parámetros que permitan distinguir los atributos que porten cada uno de ellos. En esta pedrela hay un total de 21 hornacinas con su imagen correspondiente.

- [1] Santa y Mártir
- [2] Santa Elena
- [3] Santo (sin identificar)
- [4] San Julio
- [5] Santa y Mártir
- [6] Atlante
- [7] Santo (sin identificar)
- [8] Santa Apolonia
- [9] Santa Catalina de Alejandría
- [10] San Antonio de Padua
- [11] Santa Irene
- [12] San Sebastián
- [13] Santa Lucía
- [14] Santa Águeda
- [15] Santo (sin identificar)
- [16] Atlante
- [17] Santo (sin identificar)

- [18] San Roque
- [19] Santo Domingo
- [20] Santa y Mártir
- [21] Santa y Mártir

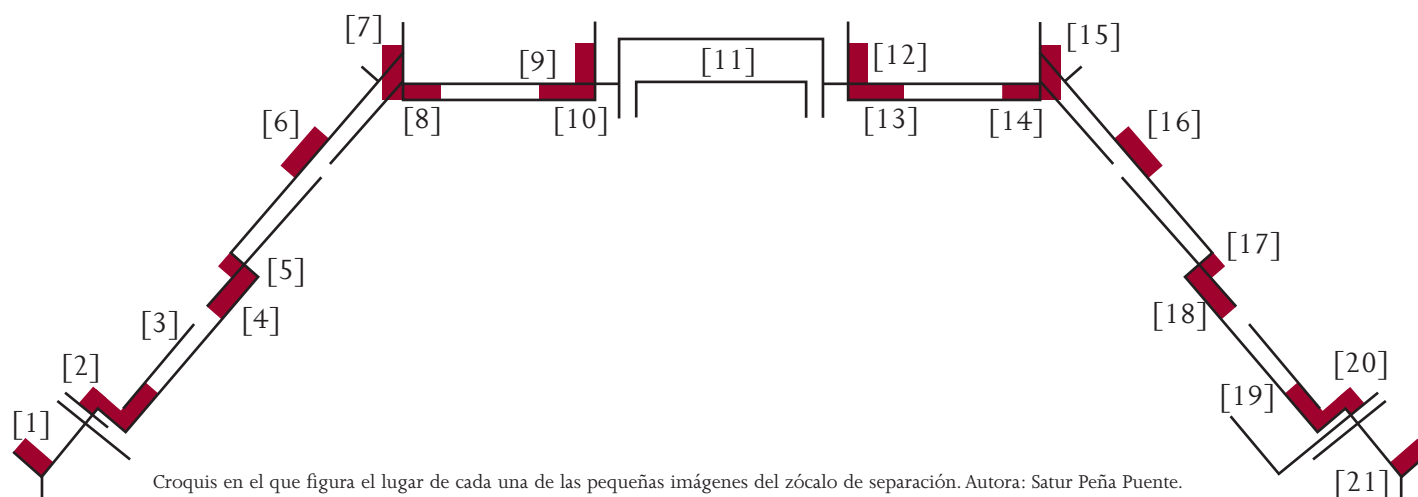
2) Comentario estilístico

Parece probable que en la época en que se realizó el friso del segundo cuerpo del Retablo, se produjera el fallecimiento del maestro Andrés de Araoz. Este trágico acontecimiento afectó a la dirección de la obra, cuya continuidad estuvo a cargo de su hijo San Juan y de otros colaboradores, como Pedro de Arbulo, que supieron, aún aplicando su propio estilo, proseguir con un conjunto unitario.

El equipo de escultores que se encargó de finalizar la obra, se movió en las nuevas premisas del romanismo y ello se refleja en la mayoría de los relieves, estatuas y en la ornamentación general de esta parte del retablo.

Por lo tanto, al analizar los relieves del friso de este banco, se pueden observar ciertas diferencias, tanto estilísticas como compositivas. Los dos relieves que corresponden a las entrecalles centrales, por ejemplo, se asemejan a los del primer friso, tanto por la ocupación del espacio, repleto de figuras, como por las posturas y los ropajes de los personajes. En el resto de las escenas, se advierte que el número de figuras que componen los cuadros es inferior en número, dejando mayor espacio libre en el fondo y vacío de contenido, recurso artístico utilizado para enfatizar el dramatismo. Estilísticamente las figuras se alargan, y los ropajes y posturas en general recuerdan más a la escultura clásica.

Ocurre lo mismo con las imágenes que se tallan en los pequeños espacios de las esquinas, debajo de las columnas que forman las cajas de las entrecalles. Se realiza en un espacio rectangular una oquedad con un arco de medio punto, de poca profundidad, sobre la que se talla la estatua. Estas, son bastante semejantes entre sí. Podríamos destacar que los ropajes se vuelven menos pesados y se adaptan al cuerpo mostrando las formas de la anatomía. Son figuras más airosas y con finos vestidos de pliegues lisos y apegados al cuerpo. Están talladas con más relieve que las del friso anterior.





Escenas de parte del zócalo del segundo cuerpo. Foto: Garay.

3) Comentario iconográfico

La iconografía de este friso, se comparte entre escenas de la vida y milagros de Jesús con las de San Andrés.

Las escenas ilustrativas se distribuyen por el mismo sin guardar un orden cronológico razonado; no obstante, podríamos destacar que para las referidas a los milagros de Jesús, se reservan los espacios centrales y las de San Andrés, se colocan en los lugares más alejados.

Se han escogido para estas representaciones algunos milagros de la vida de Jesús, como la Resurrección del hijo de la viuda de Nain, la Multiplicación de los panes y los peces, María Magdalena, la Buena samaritana, y la Curación de un paralítico. En este último milagro de la Curación de un paralítico, nos llama la atención la silla de ruedas que el artífice ha tallado en la escena del milagro de la curación del inválido¹⁹.

El resto de los relieves están dedicados a alguno de los momentos más significativos del prendimiento y martirio de San Andrés, su relación con Jesús y su decisión de seguirle en el apostolado.

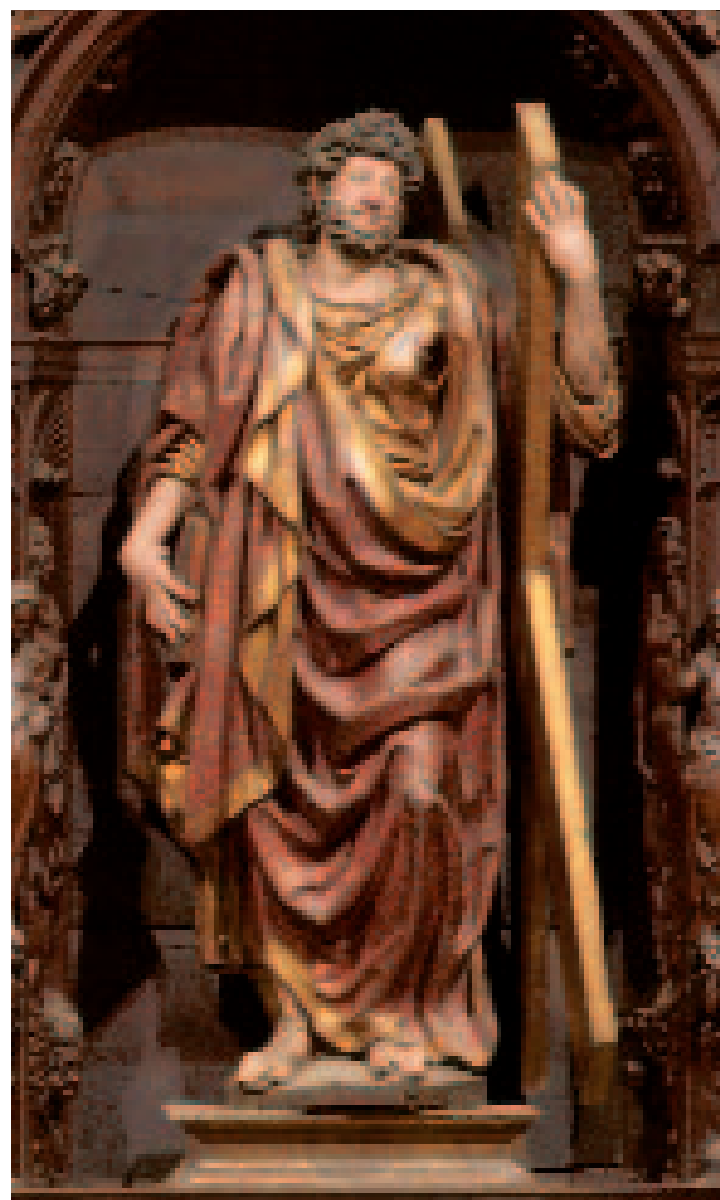
Tras su detención, San Andrés fue flagelado, pero no de pie, ya que le torturaron extendido en un potro de tormento. Las principales escenas sobre la crucifixión, se representan en el cuerpo superior de este friso.

Otra de las escenas que se reproduce es la del milagro póstumo de San Andrés conocido como “la tentación del Obispo”. La historia se desarrolla durante una comida, en la que una señora seduce al Obispo, y en el momento en que éste se encontraba bastante aturdido y tentado a caer en el pecado de la lujuria, aparece un peregrino que, al contestar correctamente a unas preguntas que le hicieron los comensales, consiguió revelar la identidad demoníaca de la mujer, frustrando sus malas artes. El Obispo descubrió posteriormente que el peregrino salvador había sido San Andrés.

El repertorio de las imágenes de Santos y Santas que se despliegan por todo el friso pertenece, como ya se ha comentado, al santoral que en esa época se veneraba.

5.3.2 Segundo cuerpo ó banco

Este segundo cuerpo se diferencia del primero, especialmente, en la organización de la calle principal, que mediante un arco de medio punto de mayor altura que el resto, se eleva, superponiéndose en los siguientes cuerpos. Teniendo en cuenta que el Retablo en su primera fase terminaba en este cuerpo, cabe suponer que se buscaba el recurso tan utilizado en la arquitectura, de simular un arco triunfal como remate del mismo.



San Andrés, patrono de la Iglesia de Eibar. Foto: Garay.



Crucifixión de San Andrés. Foto: Fondo Fotográfico de la Parroquia de San Andrés.

1) Descripción de las escenas

Este segundo cuerpo se compone de tres calles, una central, ya mencionada, y dos laterales, además de seis entrecalles, dos en el centro (una a cada lado de la central) y en los laterales, una o dos (según el cuerpo), al final de las calles laterales.

El intradós del arco de la calle central se compone de casetones ornamentados con motivos vegetales tallados. Este espacio alberga la escultura exenta y monumental, de San Andrés, patrono de la Iglesia, de mayor tamaño que las laterales. Lleva en su mano derecha un libro y agarra con su mano izquierda una gran cruz, en forma de aspa, que apoya en el suelo. Viste túnica y un gran manto. Tiene el pelo rizado con bucles y una barba mediana, también rizada y bien recortada.

A ambos lados de San Andrés, adosadas en las jambas laterales del nicho, aparecen cuatro figuras que representan las Virtudes. Las dos frontales, exentas, descansan sobre pedestales sujetos por atlantes con una pierna apoyada y la otra doblada, algo más elevada. Visten túnicas de tejido fino que se adaptan a su anatomía. La figura de la derecha

tiene los ojos vendados con una cinta muy fina pegada a su rostro. La de la izquierda mira tímidamente hacia el suelo. Las otras dos, en los espacios interiores del arco, son tallas de relieve bastante plano. La de la izquierda lleva unos niños y la de la derecha una copa o cáliz de gran tamaño.

En los dos grandes relieves de las calles laterales, nominados como III y IV se representan escenas de San Andrés.

III. Se encuentra la imagen de San Andrés en la Cruz en forma de aspa, ocupando toda la parte central del espacio. Varios soldados están atándole las manos y los pies en diferentes posiciones. Otros personajes con barba y túnicas, contemplan la acción desde el fondo. La escena se desarrolla en la primera línea del espacio, si bien se percibe cierta profundidad marcada principalmente por el tamaño de las figuras y por el poco relieve de la talla del fondo; sin embargo, no existen marcas de perspectiva cónica. Cabe destacar la estatua del Santo que se convierte casi en exenta.

IV. En el centro de este cuadro, sentado sobre una altura de tres peldaños, un ilustre personaje se mesa la barba, mientras mira hacia abajo donde se encuentra San Andrés. Éste se encuentra arrodillado en primera línea de la esce-



Juicio de San Andrés. Foto: Fondo Fotográfico de la Parroquia de San Andrés.

na, a la derecha, sujetándose la túnica con los brazos en el pecho. Al lado derecho detrás de él, un soldado de pie, le agarra por los hombros y a la izquierda, otros dos sujetan la cruz. Se completa la representación con varios soldados más y alguna otra personalidad. Las figuras de la primera fila sobresalen de la talla hasta convertirse casi en exentas. La escena se desarrolla en un espacio de similares características al anterior.

Los nichos de las entrecalles, constituidos por dos pilas-tras adosadas, que marcan el espacio, y dos columnas exentas con dintel, que sobresalen del resto del mueble, alojan sendas esculturas. En este cuerpo hay un total de seis imágenes, tres a cada uno de los lados, dos más que en el resto de los pisos. El retablo aumenta una entrecalle en cada una de los laterales de este piso. Estos espacios se forman sobre los atlantes del piso inferior.

La estatuaria de las entrecalles de este piso, así como del tercero y cuarto, está dedicada al apostolado. En el caso de este segundo cuerpo, además de los cuatro Apóstoles, se sitúan otras dos imágenes, una a cada lado.

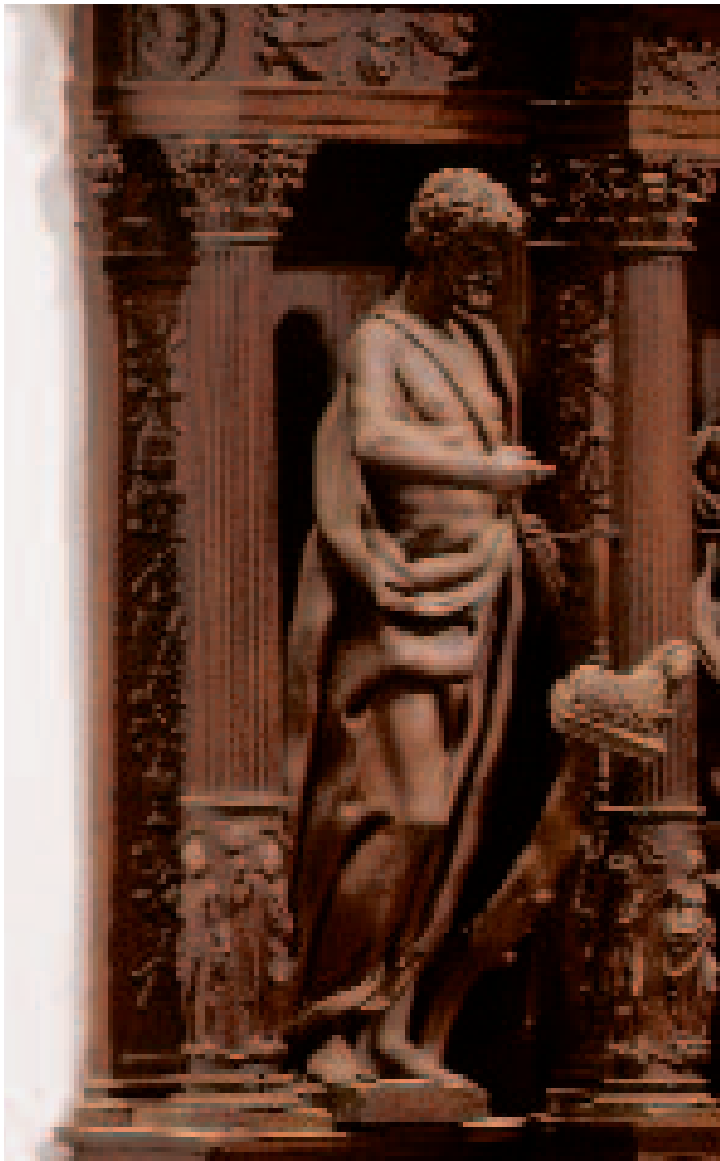
Se distribuyen, según la numeración ya indicada, de la siguiente forma:

1. San Juan Bautista
2. Santiago el Mayor
3. San Pedro
4. San Pablo
5. San Bartolomé
6. Santo²⁰

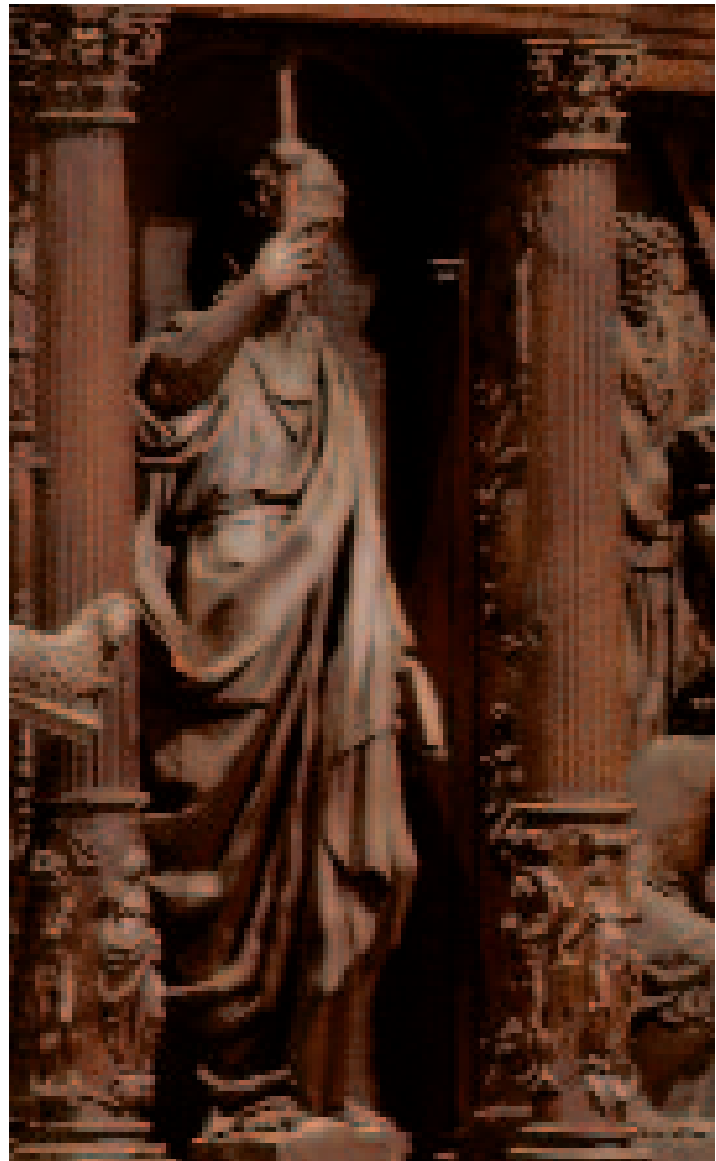
El atributo común de los Apóstoles es el libro. Otro elemento característico suelen ser los ropajes, ya que visten con túnica y manto. Individualmente son portadores de ciertos atributos, que les hacen adjudicatarios de su propia designación. Evidentemente la manera de representar las imágenes sufre significativas variaciones, dependiendo de la época en que se haya realizado la obra.

2) Comentario estilístico

Este segundo cuerpo, realizado probablemente después de la muerte de Andrés de Araoz, mantiene la tipología del



Apóstol San Juan Bautista. Foto: Garay.



Apóstol Santiago el Mayor. Foto: Garay.

primero; sin embargo, al hacerse cargo de la continuidad de la obra su hijo San Juan de Araoz, junto a otros colaboradores, muestra ciertas diferencias estilísticas.

En cuanto a la estatuaria de este cuerpo, se aprecia claramente que los artífices adoptan el nuevo lenguaje romanista. Una excepción la constituye la estatua situada a la derecha de San Andrés, que muestra características similares a las del primer cuerpo y que, por lo tanto, debe de atribuirse a la dirección y taller de Andrés de Araoz.

La monumental escultura de San Andrés, que como ya se ha dicho es de Pedro de Arbulo, es de estilo clásico, con una anatomía herculana bien proporcionada, y con claras connotaciones miguelangelescas. Se representa como un personaje forzado, pero con un rostro sereno y bondadoso. Está policromada y estofada.

El resto de las esculturas, así como los dos grandes relieves de la Crucifixión y Juicio de San Andrés, muestran los criterios artísticos de la escuela romanista en cuanto a la anatomía (posturas forzadas, con músculos y formas bien marcadas), y la expresión de los rostros (tensión contenida, los ceños fruncidos, labios apretados, miradas incisi-

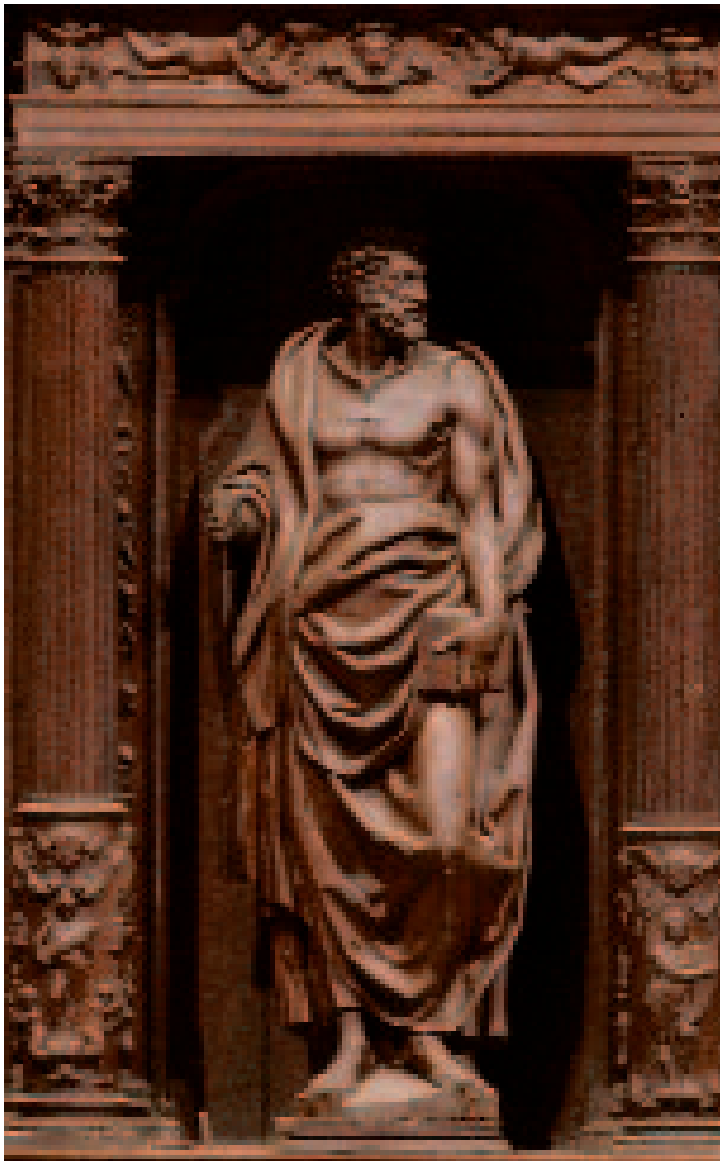
vas), imitando la tan conseguida “terribilita” de las obras de Miguel Ángel.

Destacamos la imponente estatua de San Pedro, situada en el nº 3, al lado de San Andrés. Parece probable que haya sido realizada también por Pedro de Arbulo. Las proporciones y el tratamiento anatómico de esta escultura, ronda la perfección. Su cabeza, armoniosa y bien trabajada, muestra un rostro bello, con una mirada serena y enigmática. De esta magnífica obra de estilo clásico, parece emerger una fuerza interior. Su autor, ha sabido resaltar en este personaje ciertos rasgos que le confieren carácter e inteligencia, de acuerdo con la importante misión que le fue encomendada por su Maestro.

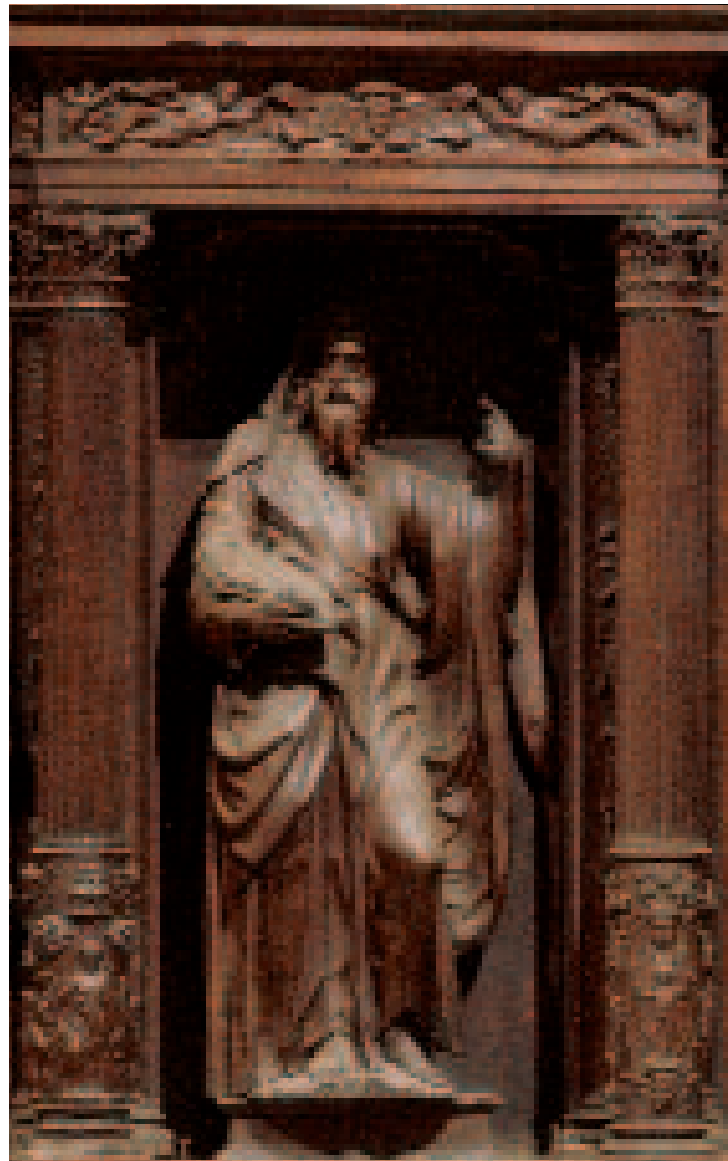
3) Comentario iconográfico

Se dedica especialmente esta parte del Retablo a San Andrés Apóstol, quien formó parte de los discípulos de Jesús tras abandonar su oficio de pescador, que ejercía junto a su hermano San Pedro.

En la iconografía cristiana se le suele representar con una cruz en forma de aspa, conocida como “cruz



Apóstol San Pedro. Foto: Garay.



Apóstol San Pablo. Foto: Garay.

decussata”. La primera vez que se incorporó esta simbología al arte cristiano, fue en una vidriera del siglo XIII en la catedral de Tours. En el siglo XIV comienza a nombrarse como Cruz de San Andrés, aunque en ocasiones se le representa con una cruz latina, para instaurarse de forma definitiva a partir del siglo XV.

Las escenas que se representan en los dos relieves son: en el lado derecho, la Condena y, a la izquierda, el Martirio.

En la escena de la Condena, San Andrés “adora de rodillas la Cruz en la que será atado, consagrada por la Pasión de Cristo”²¹.

En cuanto a la escena de la Crucifixión de San Andrés, éste aparece atado con cuerdas sobre la cruz en la que estuvo agonizando durante dos días.

“Aún así tuvo fuerzas para predicar. Al tercer día, el pueblo indignado por tanta crueldad, amenazó al procónsul, que dió la orden de desatar al mártir. Pero los brazos de los hombres encargados de desatarlo quedaron paralizados. Expiró sobre la cruz en medio de signos celestiales y el diablo se apoderó del procónsul, que murió de manera miserable, arrojándose desde lo alto de un techo”²².

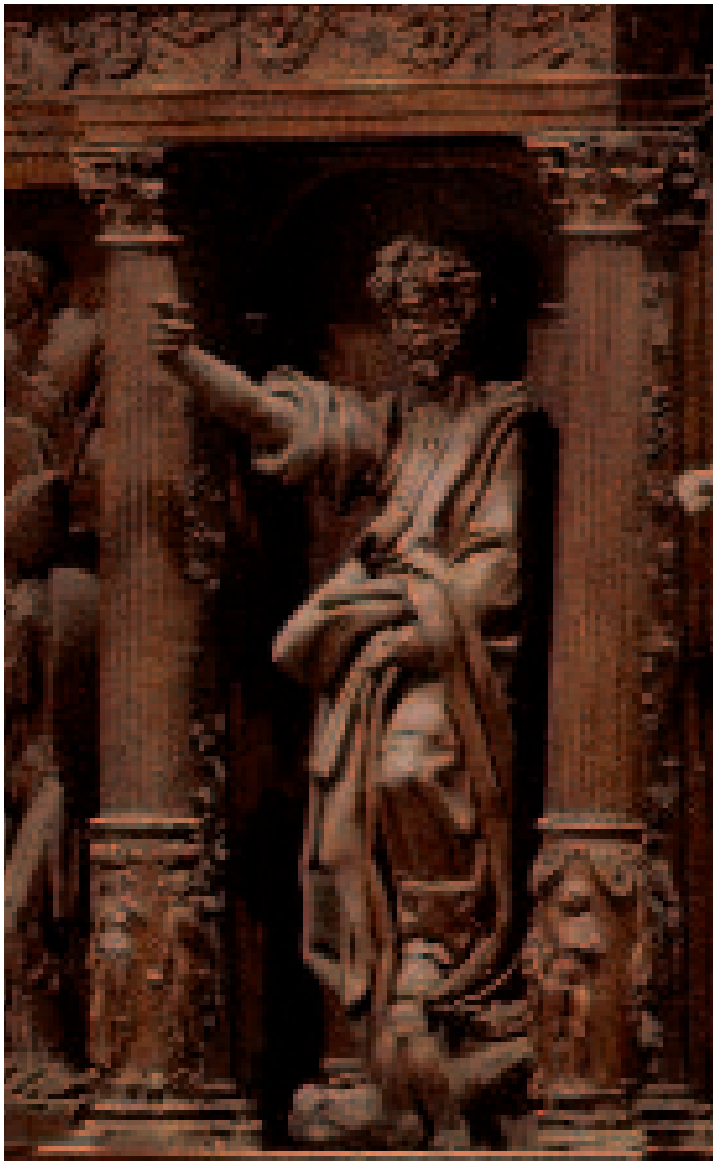
Comienza en este cuerpo la estatuaria de los doce Após-

toles que, en grupo de cuatro, se irán distribuyendo en el Retablo. Por tratarse de los primeros, realizaremos un pequeño resumen de la simbología que la Iglesia Cristiana tiene para su representación.

La iconografía de cada Apóstol es sumamente difícil de distinguir hasta el siglo XIII, ya que en un principio fueron representados “simbólicamente mediante doce ovejas dispuestas alrededor del Cordero de Dios. De esta manera se los evoca en los mosaicos paleocristianos”²³. Más tarde se empiezan a mostrar los atributos personales que, en algunos casos, no serán definitivos:

“Andrés, cruz latina o de aspa. Santiago el Mayor, bordón y sombrero de peregrino, Felipe, cruz latina en la mano. Tadeo, generalmente piedras en la mano. Santiago Alfeo, bastón nudoso o piedras. Mateo, hacha o cuchilla. Tomas y Simón, lanza o espada. Bartolomé, gran cuchillo y demonio atado con una cadena. Matías, soga o cinturón. Juan, primero palma y luego en el siglo XV, copa con serpiente en la mano; la palma no es atributo exclusivo de este apóstol”²⁴.

Será a partir del Renacimiento, cuando los atributos de los apóstoles queden definitivamente establecidos; Pedro,



Apóstol San Bartolomé. Foto: Garay.

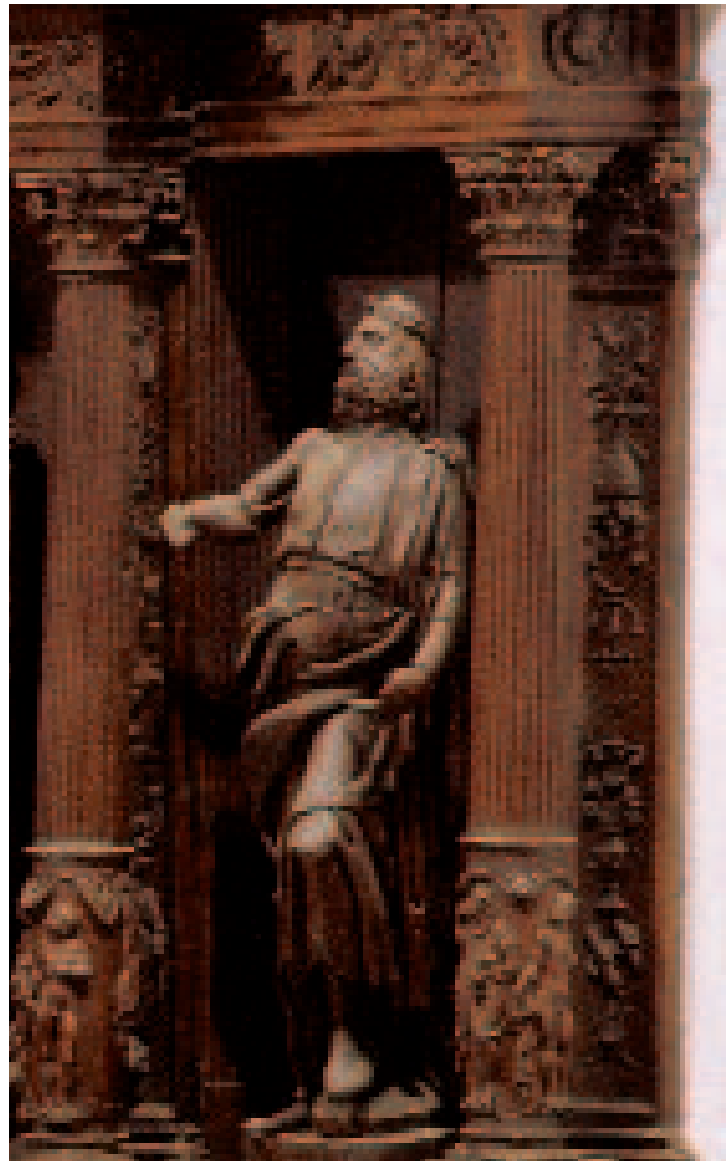


Imagen carente de atributo identificativo. Posible Rey David. Foto: Garay.

llaves; Andrés, cruz en aspa; Santiago, vestido de peregrino; Juan, imberbe con la copa y la serpiente; Santiago el Menor, bastón en forma de porra; Tomás, escuadra; Felipe, cruz latina; Bartolomé, cuchillo y demonio encadenado; Mateo, hacha; Simón, sierra; Judas Tadeo, alabarda; Matías, lanza. No siempre se ciñen exactamente a esos atributos, ya que en ocasiones suelen acompañarse de otros elementos que, a través del tiempo, también han llegado a ser significativos. Un ejemplo es el caso de Bartolomé que puede llevar su propia piel colgada, por haber sido despellejado, o el de Mateo, que como Evangelista, se representa al lado de un ángel, libro y alabarda.

La distribución iconográfica conoce su gran éxito cuando se publica la *“Speculum Humanae Salvationis”* que rápidamente se hace muy popular. Dicha obra fue compuesta en el primer cuarto del siglo XIV de la que se conocen 380 manuscritos y numerosas copias xilográficas, y tuvo un gran reconocimiento entre los clérigos y monjes extendiéndose por todo Occidente²⁵.

El número de apóstoles habitualmente aceptado es de doce, ya que Matías sustituye Judas Iscariote y completa el número original. Sin embargo, en algunas representaciones,

se incluye a San Pablo, llegándose así al número trece aunque, éste *“nunca formó parte del “Coetus Apostolorum” por vocación de Jesús, a quien no conoció, ni por cooptación de los discípulos; pero ha sido asimilado a éstos”*²⁶.

En este Retablo, en el que San Andrés ocupa el espacio preferente central y San Juan está dentro de la composición del Calvario, fue preciso recurrir a otro apóstol para completar los doce. Para ello optaron por colocar a Bernabé (en el cuerpo 3º), compañero de San Pablo, a quién en ocasiones se incluye dentro del Apostolado. Cuenta una historia que *“al ver los prodigios que realizaban Pablo y Bernabé, intentaron adorarlos creyendo que eran respectivamente Mercurio y Júpiter”*²⁷.

Generalmente la jerarquía representativa de los apóstoles, salvo algunas variaciones, suele ser con Pedro en cabeza y Judas en último lugar.

*“Después de Pedro viene su hermano Andrés, que fue el primer llamado por Cristo y que es el único de los apóstoles nombrado junto a Pedro y Pablo en el simbolismo del Pater. Le siguen los dos hijos del Zebedeo, Santiago el Mayor y Juan. Los otros apóstoles están ordenados según el día de su fiesta en el calendario”*²⁸.



Tercer cuerpo con la imagen de San Juan Bautista en el centro. Foto: Garay.

5.4. Tercer cuerpo

5.4.1. Friso o zócalo

La diferencia más notable de este friso, es su mayor altura. Como se puede observar, tiene sobre el entablamento, otra moldura de donde parte el friso propiamente dicho. También las hornacinas de las figuras de las esquinas son más profundas y cóncavas que las de los cuerpos más bajos.

1) Descripción de las escenas

Se representan las historias en diez escenas relacionadas con San Juan Bautista y sobre la vida y milagros de Jesús, según se indica:

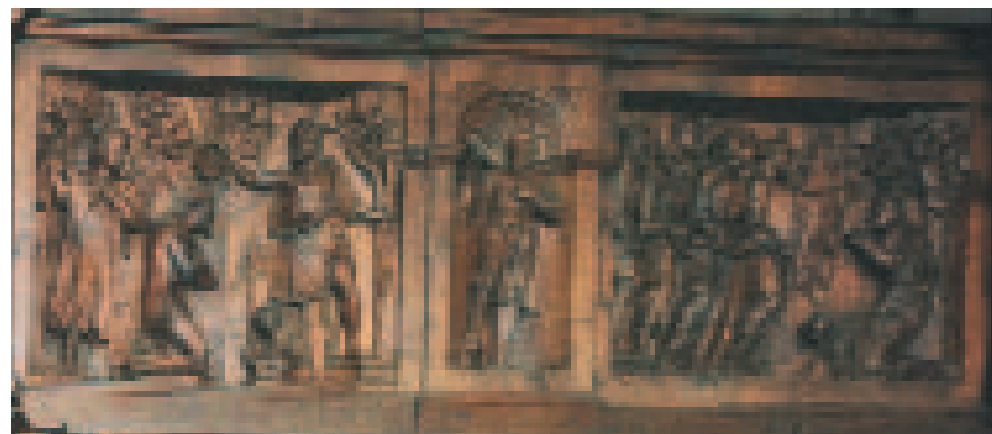
- a) Tres personajes
- b) Virgen con el Niño Jesús y San Juanito
- c) Bautismo de Jesús en el Jordán
- d) Reconocimiento de la Divinidad de Jesús
- e) Comida en casa de Simón. María Magdalena
- f) Predicación de Jesús
- g) Transfiguración de Jesús
- h) Cena de Emaus
- i) Aparición de Jesús Resucitado a María Magdalena
- j) Sueño de Jacob

a) Tres personajes. En esta primera escena aparecen tres hombres de pie; el del centro viste túnica, y capa corta, que se agarra con ambas manos. Sujeta también una vara con el brazo y sombrero. El de la izquierda viste ropas similares pero sin sombrero, y el de la derecha presenta una apariencia más joven.

b) Virgen con el Niño Jesús y San Juanito. Sobre un espacio cúbico, cuya profundidad queda enfatizada por la presencia de un árbol en el extremo superior derecho y un dosel en el izquierdo, ocurre la escena familiar en la que las dos madres, María, sentada, e Isabel, arrodillada, juntan a sus hijos que se abrazan cariñosamente. Detrás se encuentran dos hombres, Zacarías, de más edad y José. Completan el acto unos angelitos en unas nubes. Los per-

sonajes principales están situados en la primera línea de la representación, incluso, casi fuera del marco.

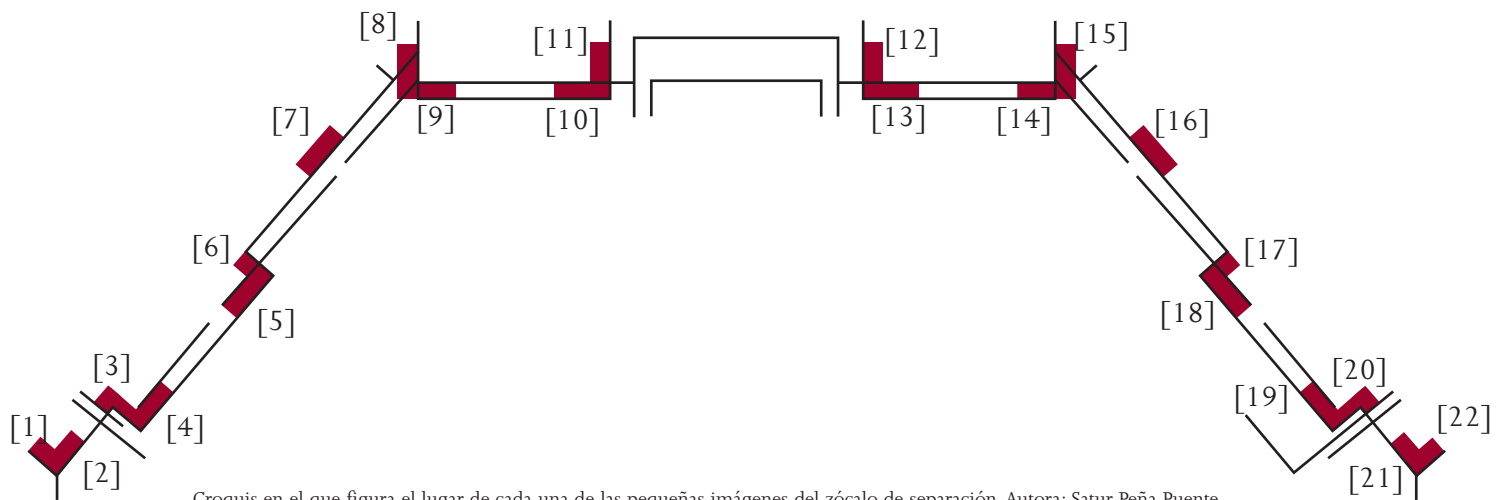
c) Bautismo de Jesús en el Jordán. El artífice de este relieve ha representado un paisaje exterior, en el que, como fondo, coloca un árbol en el lateral derecho, además de otros elementos que complementan y profundizan el espacio cúbico. A la derecha se encuentra San Juan Bautista, que con su mano izquierda agarra una cruz, y con la otra derrama el agua, con una concha, a Jesús, que se encuentra arrodillado. Aparece otro personaje al lado de Jesús. San Juan viste su habitual indumentaria, mientras que Jesús solamente lleva un calzón.



Parte del Friso. Bautismo de Jesús en el Jordán y reconocimiento de la Divinidad de Jesús. Foto: Aguirresarobe.

d) Reconocimiento de la Divinidad de Jesús. La escena también se desarrolla en un espacio exterior, en el que aparecen un árbol y un ángel. En el centro, Jesús bendice a San Juan, que está frente a él de rodillas, con un cordeiro a su lado. Detrás de Jesús se encuentran San Pedro y otros apóstoles. Como en otras ocasiones, los acontecimientos se desarrollan en la primera línea espacial.

e) Comida en casa de Simón. María Magdalena. Esta misma escena aparece en el friso del segundo cuerpo. La posición de la mesa de Jesús y de María Magdalena es la misma, sin embargo, en este caso hay cuatro personajes más. Sobre el espacio que ocupa la imagen de Jesús se coloca un gran dosel. Según se representa la mesa, el



punto de mira es frontal. Uno de los personajes que está detrás de la mesa tiene un hacha en la mano.

f) Predicación de Jesús. En esta representación, dividida virtualmente en dos partes, aparecen seis personajes, tres a cada lado de la escena. Los dos personajes que ocupan el centro se miran y saludan, el de la derecha tiene túnica corta y polainas. El resto, llevan túnicas largas. Todos los personajes se sitúan en la primera línea de la composición.

g) Transfiguración de Jesús. Cristo resucitado, con los brazos en alto y rayos solares de fondo, ocupa el centro de la composición. Se sitúa, a la izquierda, Moisés con las Tablas de la Ley y a la derecha Elías, a la misma altura que Jesús. Abajo tres apóstoles, uno de rodillas a la izquierda y los otros dos tumbados, en el centro y derecha, con evidentes gestos de asombro. Se crea profundidad en el espacio por las imágenes de los apóstoles que ocupan la primera línea, mientras que Jesús, Moisés y Elías, se sitúan más atrás.

h) Cena de Emaus. En un espacio cúbico con unos arcos al fondo y un gran dosel que ocupa todo el centro, se representa la Cena de Emaus. En el centro, de pie, Jesús ofrece el pan a sus dos discípulos, sentados a cada lado de la mesa. Pueden verse sobre la mesa, cubierta con un mantel, varios objetos, al aplicar el artífice, en la representación de la escena, un punto de vista alto,

i) Aparición de Jesús Resucitado a María Magdalena. Se muestra aquí una imagen de Cristo Resucitado que ocupa prácticamente la mitad del espacio. Lleva una cruz en la mano izquierda, de la que cuelga el característico estandarte. En la mano derecha tiene una pala. Al otro lado del espacio, en primera línea, a su altura se arrodilla una mujer con la mano en el pecho. Les separa a ambos un ánfora. Marcan las líneas de fuga cierta profundidad en el espacio, en cuyo fondo aparece una tumba de la que sale una persona y, en el horizonte, se ven tres cruces.

j) Sueño de Jacob. Un personaje recostado en el suelo domina prácticamente todo el espacio delantero inferior. De la parte superior de su cuerpo se eleva una escalera, diagonalmente, sostenida por cuatro ángeles. Dos de ellos desnudos y los otros dos con túnicas. La sensación de la

perspectiva se acentúa por la disposición aérea de los ángeles.

Las imágenes de las hornacinas del friso del tercer cuerpo, se han ido identificando teniendo en cuenta las características apuntadas en el primero.

- [1] San Juan de la Cruz
- [2] Santa Teresa de Jesús
- [3] Santa y Mártir
- [4] Santa Catalina de Alejandría
- [5] Santa Bárbara
- [6] San Constantino
- [7] San Jerónimo
- [8] Personaje Bíblico
- [9] Profeta Isaías
- [10] Profeta Jeremías
- [11] Personaje Bíblico
- [12] Personaje Bíblico
- [13] Profeta Ezequiel
- [14] Profeta Daniel
- [15] Santo y Mártir
- [16] San Ignacio de Antioquia
- [17] Santa Úrsula
- [18] Santa Cecilia
- [19] Santa Eulalia
- [20] Santa y Mártir
- [21] Santa Águeda
- [22] San Bruno

2) Comentario estilístico

Este es el primer trabajo correspondiente a la segunda fase del Retablo, por lo tanto adjudicable al taller de Hilario de Mendizábal.

Como se ha expuesto en varias ocasiones, entre la firma del contrato de la primera parte del Retablo (correspondientes a los dos primeros cuerpos), y la segunda (tercero, cuarto y el ático), existe una diferencia de 178 años.

Hilario de Mendizábal, al aceptar la terminación del mismo, se comprometía a continuar con la misma icono-

grafía y estilo ya establecido. Como puede verse por el resultado, respetó la condición pero, indiscutiblemente, la huella del nuevo taller tenía que evidenciarse.

Los relieves de este friso y el tratamiento de la figura se asemejan a los del primero, es decir a los que se le atribuyen a Andrés de Araoz (ropajes, cabezas y movimientos parecen más serenos y pausados). En ocasiones, se sitúan los acontecimientos en espacios recreados en exteriores, por medio de árboles, nubes, angelotes... resultando a veces ligeramente abigarrado. Esto no debería de extrañar, si tenemos en cuenta que se estaba realizando en época barroca, en la que los artífices respiraban aires de un arte más recargado y agitado que los de sus antecesores.

En algunas de las tallas, el tratamiento de los personajes de las composiciones, así como el de los vestidos, gestos y movimientos de los miembros inferiores y superiores, está resuelto con menos agilidad y pericia que sus predecesores. Se pueden comparar, por ejemplo, las dos escenas de María Magdalena, que se repiten en el segundo y tercer friso, y observar la manera de resolver los pliegues del mantel. No obstante, sin tener en cuenta los agravantes comparativos, puede considerarse en su conjunto, un friso que cumple perfectamente con su misión de escenificar historias y una talla bastante aceptable.

Hemos podido comprobar que en los frisos de los diferentes cuerpos se repiten algunas imágenes, en lo relativo a su nomenclatura, aunque no en el estilo. Sin embargo, en el modelo anterior, los maestros del taller de Mendizábal, copian, casi en su totalidad, la composición que aparece en el segundo cuerpo perteneciente al taller de los Araoz. Cabe pensar que se trate de un “guiño”, pues el resto de las obras tienen su propia composición.

Los nichos que albergan las figuras, situadas en los mismos lugares que en los frisos anteriores, presentan una gran concavidad y profundidad; esto hace que las imágenes, parezcan casi exentas. En general, estas pequeñas estatuas presentan una mejor resolución, desde el punto de vista artístico y estilístico, que los bajorrelieves, tanto en los atributos, posiciones, proporciones, ropajes, etc., como en la parte técnica.

3) Comentario iconográfico

Los relieves de este friso, se diversifican entre escenas de la vida de Jesús y de San Juan Bautista. No es extraño que se fusionen ambas historias, ya que San Juan, hasta que fue decapitado, participó frecuentemente en la vida de Jesús. Fue conocido como “El precursor de Jesús”, que predicó en el desierto anunciando la llegada del Mesías. Aún a pesar de esta unión, no parece encontrarse relación directa entre las representaciones que aparecen en este friso, sobre el Bautista y el resto, dedicados a momentos de la vida de Jesús, como la Conversión de María Magdalena, la Transfiguración, Cena de Emaús o Sueño de Jacob.

En el Renacimiento se popularizó la representación iconográfica de San Juan Bautista como niño que juega con Jesús, bajo la mirada atenta y cariñosa de la Virgen, más



Parte del friso. “San Juanito” y Jesús jugando junto a sus respectivos padres. A la izquierda de la imagen, Santa Catalina de Alejandría, a la derecha, Santa Bárbara. Foto: Aguirresarobe.



Parte del friso. Aparición de Jesús a María Magdalena, escena conocida como “Noli me tangere”. A la izquierda Santa Cecilia, a la derecha Santa Eulalia. Foto: Garay.

como un motivo que despierta cierta atracción, tanto para los artistas como para los espectadores, que por un fundamento bíblico.

Ya como adulto, a San Juan, se le representa como una persona joven, de cabellos largos y vestido con túnica de piel de animal. Suele aparecer con una cruz y en ocasiones tiene un estandarte en el que se lee “Agnus Dei”. También es característico que le acompañe un cordero.

Los temas más tratados de la historia de San Juan Bautista son: su unión con Jesús en la niñez, solos o en presencia de sus padres, el Bautismo de Jesús, detención, y decapitación.

Teniendo en cuenta el interés que despierta la relación entre Jesús y María Magdalena²⁹, en las representaciones de este friso nos vamos a detener en la Aparición de Cristo Resucitado a la citada María Magdalena, narrada por San Juan (20, 14-18), y conocida también como “Noli me tangere” (no me toques). Ambos personajes se sitúan en el huerto donde estaba ubicada la tumba; la mujer confunde a Jesús con el hortelano; Jesús, que está vestido con un amplio vestido blanco que deja ver las llagas de la Pasión, dándose a conocer le dice la famosa frase “No me toques”³⁰. Suele llevar en la mano

“un largo bordón rematado en cruz, o bien un pequeño estandarte en el que pueden estar inscritas las palabras “Victor Mortis” para aclarar el significado de este atributo. En lugar de él, hay pintores que ponen en su mano una pala de jardinero”³¹.

Si observamos detalladamente la talla correspondiente al friso del tercer cuerpo, podemos comprobar que se acerca con bastante similitud a la iconografía descrita. En ella se han tenido en cuenta los atributos más significativos. Jesús portando el estandarte y la pala, el huerto y el sepulcro, María Magdalena arrodillada, con las tres cruces en el horizonte, y una ánfora recordando el perfume con el que le expresó su arrepentimiento a Jesús.

En la escena de “San Juanito”, en la que aparece Jesús niño con sus padres y San Juan con los suyos, se aprecian ciertos elementos que sirven para distinguir quién era el personaje más importante; esto se refleja, por ejemplo, en la colocación del dosel sobre la familia de Jesús, como signo de dignidad, o en la disposición de Santa Isabel, que aparece arrodillada, mientras que la Virgen está sentada.

Le sigue a esta escena “El sueño (o la escalera) de Jacob”. A pesar de no ser una escena muy complicada, el artífice ha sabido captar la esencia de la historia, representando a Jacob recostado sobre una piedra, y según el Génesis (28, 12-22),

“tuvo un sueño en el que veía una escala que, apoyándose sobre la tierra, tocaba con la cabeza en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios”³².

Según esta leyenda Dios le prometió que su descendencia sería bendecida y Jacob, como recuerdo del hecho, guardó la piedra en la que había reposado. En el evangelio de San Juan, (14:6), Jesús les dijo que *“Yo soy el camino, la verdad y la vida; nadie viene al Padre sino por mí”*.

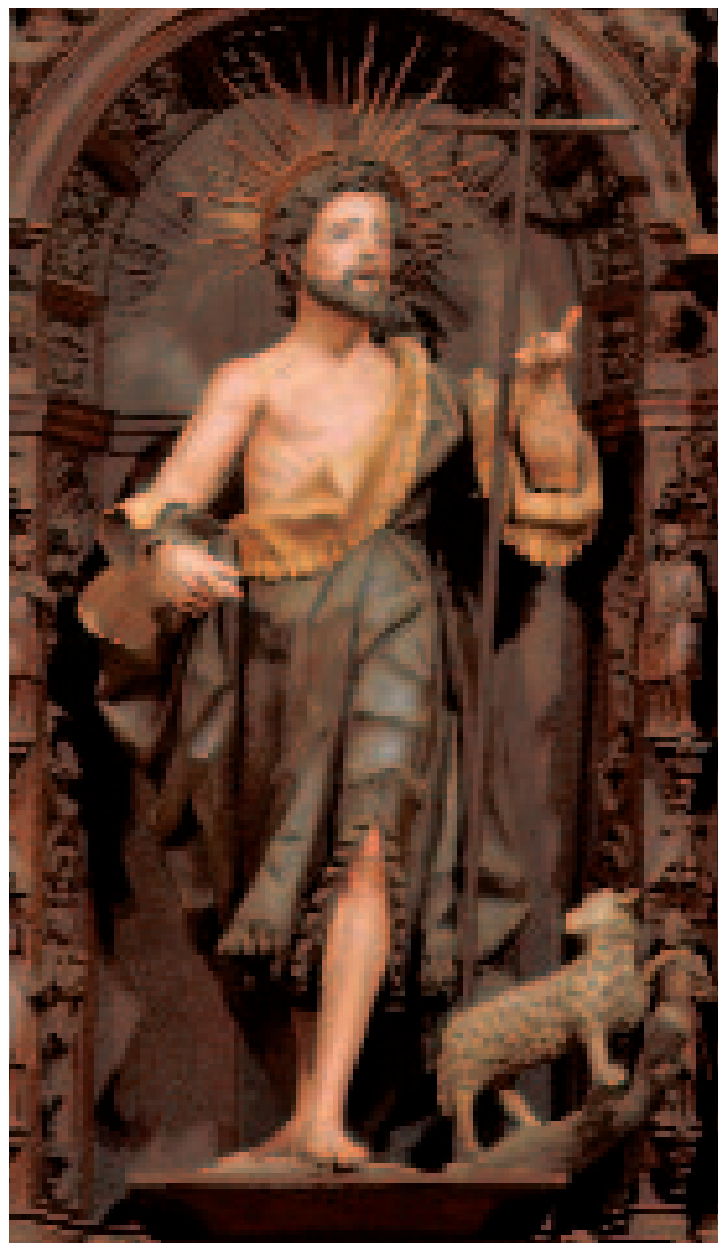
Para las estatuas de los pequeños nichos, continúa aplicándose el mismo criterio de colocar los Santos y Santas más venerados por el pueblo y aceptados y regulados eclesiásticamente.

En este friso nos encontramos con varios personajes ataviados con amplios ropajes, túnicas y mantos que les cubren las cabezas, todo ello característico de los Profetas. Algunos portan también ciertos instrumentos ilustrativos similares a las “tablas de la ley”. Como es habitual en estos casos, suelen representarse a los cuatro mayores que son: Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel. El resto de las figuras, que guardan similares características que las anteriores, al no portar atributos con los que se les pueda personificar, se les tratará genéricamente como Personajes Bíblicos.

5.4.2. Cuerpo o banco

Este tercer cuerpo es el de mayor altura y presenta una distribución y tamaño similar al primero. Se diferencia de éste en que en el lugar donde se sitúan el atlante y la cariátide, aparece un florón formado por espirales y motivos florales sobre el que se apoyan los Arcángeles, Rafael, a la izquierda, y Gabriel, a la derecha.

Tiene por lo tanto tres calles, una central con arco triunfal, y dos laterales con dos grandes relieves, de tamaño similar a los de los cuerpos anteriores. Cuenta además con cuatro entrecalles, dos a cada lado.



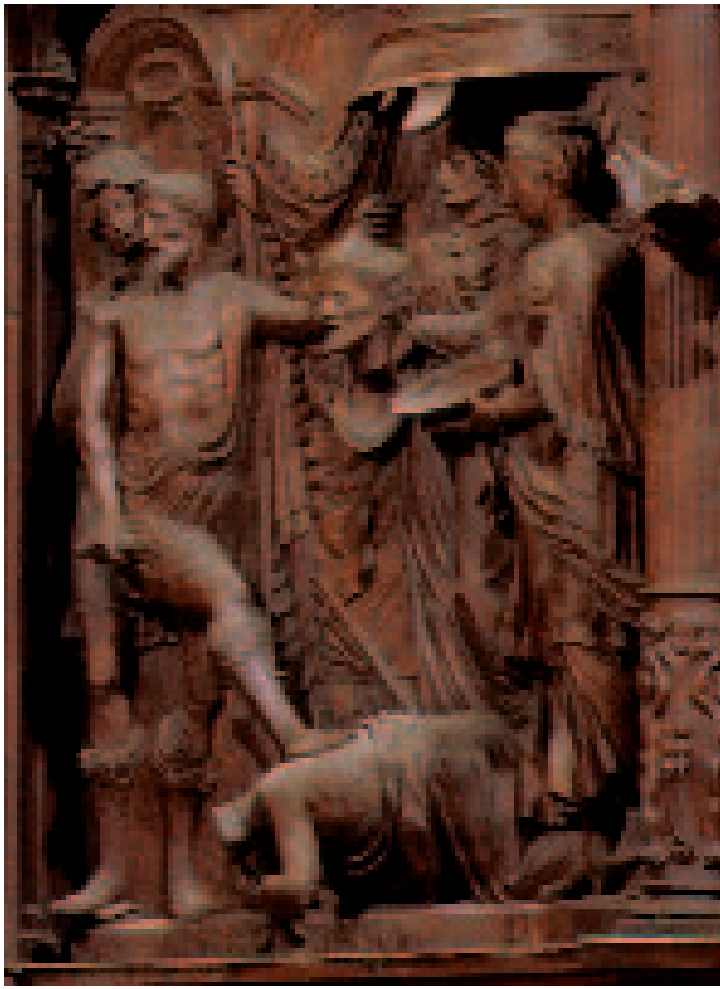
San Juan Bautista con la Cruz y el cordero, sus atributos característicos. Foto: Garay.

1) Descripción de las escenas

En la calle principal, se encuentra una imagen de San Juan Bautista, de gran tamaño, con su vestidura clásica, compuesta por una especie de manto que deja al descubierto gran parte de su cuerpo. Porta una Cruz y un cordero, sus atributos característicos. Se toca también con una aureola en disposición radial. Está policromada como el resto de las estatuas de los arcos triunfales formados en la calle central.

Adosadas en las jambas del nicho, se distribuyen varias figuras, dos en el frente, y otras dos en la parte interior, de cada uno de los lados. Son figuras apoyadas sobre repisas con unos doseletes simulando una cortina recogida sobre sus cabezas, que recuerdan la colocación de las esculturas en el gótico. Representan jóvenes vestidos con hábito que portan diversos elementos, como libros o palmas.

El intradós del arco está compuesto por casetones ornamentados con motivos florales, y aparecen dos ángeles alados que se apoyan en las enjutas del arco. Es bastante



La Decapitación de San Juan Bautista. Foto: Garay.

parecido, en su conjunto, al arco del segundo cuerpo. La ornamentación general se detalla, junto a la totalidad del mueble litúrgico en el apartado dedicado a tal fin.

Los dos grandes relieves (V y VI) están dedicados a San Juan Bautista.

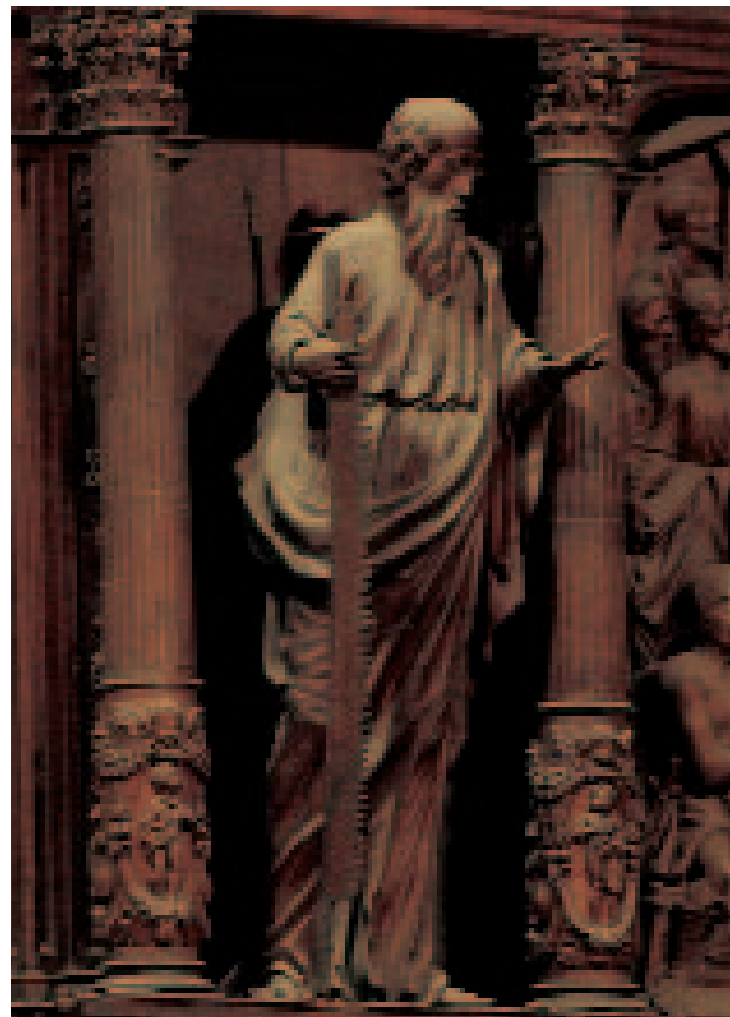
V. San Juan Bautista ante Herodes. Sobre un espacio distribuido en dos alturas, mediante escaleras, en el lado izquierdo de la escena, bajo un elegante dosel, se encuentra el Rey Herodes, con una gran corona, sentado en su trono y mirando al frente. A su lado una mujer, coronada, le mira a la vez que muestra a la persona del Bautista. Al otro lado, en el ángulo izquierdo superior, se ve a un hombre detrás de una ventanita con rejas. Frente a los ilustres personajes, de pie y de costado, se encuentra San Juan, con su célebre indumentaria, que levanta un brazo dirigiéndose a Herodes. Custodiando, sentados en ambas esquinas inferiores, se encuentran dos soldados, uniformados con casco y largas lanzas. También aparecen otros personajes y soldados. La escena se desarrolla en un espacio cúbico, marcado por las fugas de las escaleras y las figuras, que están a distintas alturas. No queda totalmente claro si se trata de un exterior – por la presencia de un edificio que simula la cárcel-, o de un interior –por el trono donde se sientan los personajes.

VI. La Decapitación. En esta escena de la decapitación de San Juan Bautista puede contemplarse un espacio lujoso con un fondo de arcos, cortinas y otros elementos ornamentales. A la derecha, cubiertas por un elegante dosel se encuentran dos mujeres elegantemente vestidas. La más cercana, tocada con una pequeña corona, sostiene un plato con una mano mientras toca la cabeza del Bautista con la otra. A la izquierda dos soldados, uno detrás del otro. El primero, el verdugo ejecutor, aparece con el pecho descubierto y pisando con un pie el cuerpo de San Juan decapitado. Con la mano sujeta la cabeza, que toca una de las mujeres.

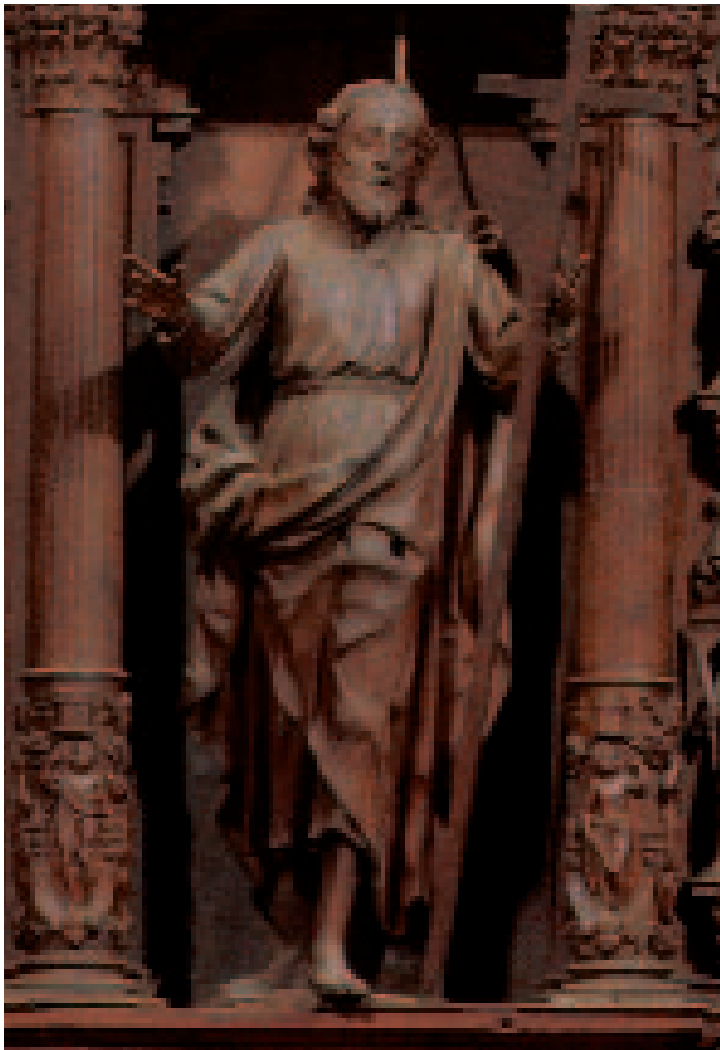
Las estatuas de los Apóstoles se distribuyen en los nichos formados en las entrecalles. De izquierda a derecha, son los siguientes:

1. San Simón
2. San Felipe
3. Santiago el Menor
4. San Bernabé

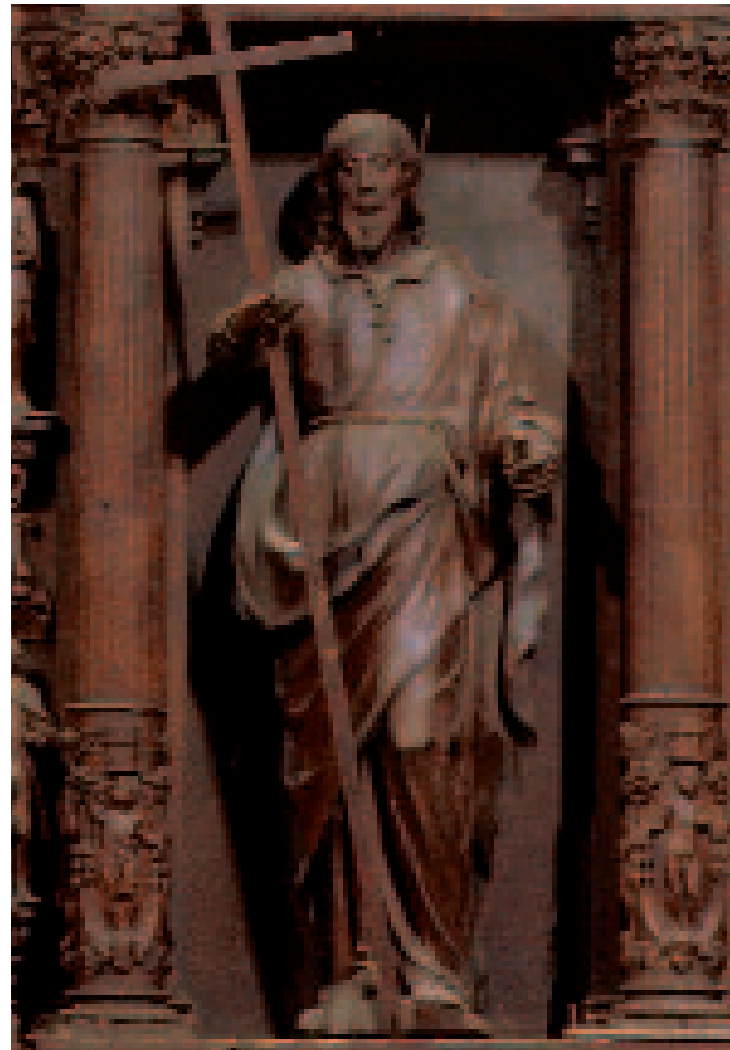
Todos ellos visten las representativas túnicas largas y mantos, y cada uno de ellos porta alguno de los atributos que los caracterizan. Simón, una gran sierra, grandes barbas y pelo rizado, con calvicie en la parte superior. Felipe, una gran cruz, media barba y cabello largo más lacio. Santiago el Menor se asemeja bastante a Felipe y lleva también una gran cruz. Bernabé lleva un libro abierto, luce una túnica algo más corta y se asemeja a Simón, si bien tiene



Apóstol San Simón, que porta una gran sierra. Foto: Sonia Uribe.



Apóstol San Felipe. Foto: Garay.



Apóstol Santiago el Menor. Foto: Garay.

la barba más rizada. Todos ellos muestran hacia el frente las manos que no tienen ocupadas.

Arcángel San Rafael (e-3) y Arcángel San Gabriel (e-4). Se encuentran situados en los saledizos de cada uno de los laterales, sobre una base de ornamento formada por espirales y decorada con motivos florales. El de la izquierda, San Rafael, porta un tarro y el de la derecha, San Gabriel, lleva un cetro.

2) Comentario estilístico

Este tercer cuerpo pertenece al taller de Hilario de Mendizábal, que al aceptar las condiciones del contrato tuvo que respetar y adaptar su obra al estilo marcado en los primeros bancos.

El estilo de Hilario de Mendizábal no puede ponerse en juicio en la obra de este retablo, ya que, como se ha indicado anteriormente, no tuvo libertad de expresión para interpretar su estilo. Asimismo, se vio obligado a continuar la iconografía establecida en la primera fase. Aún, en estas circunstancias, puede decirse que estos artífices, supieron salir airosos de esta prueba.

Es inevitable, que la obra de estos últimos bancos se haya visto constantemente comparada, tanto en estilo como en manufactura de la talla, con la de sus antecesores, los

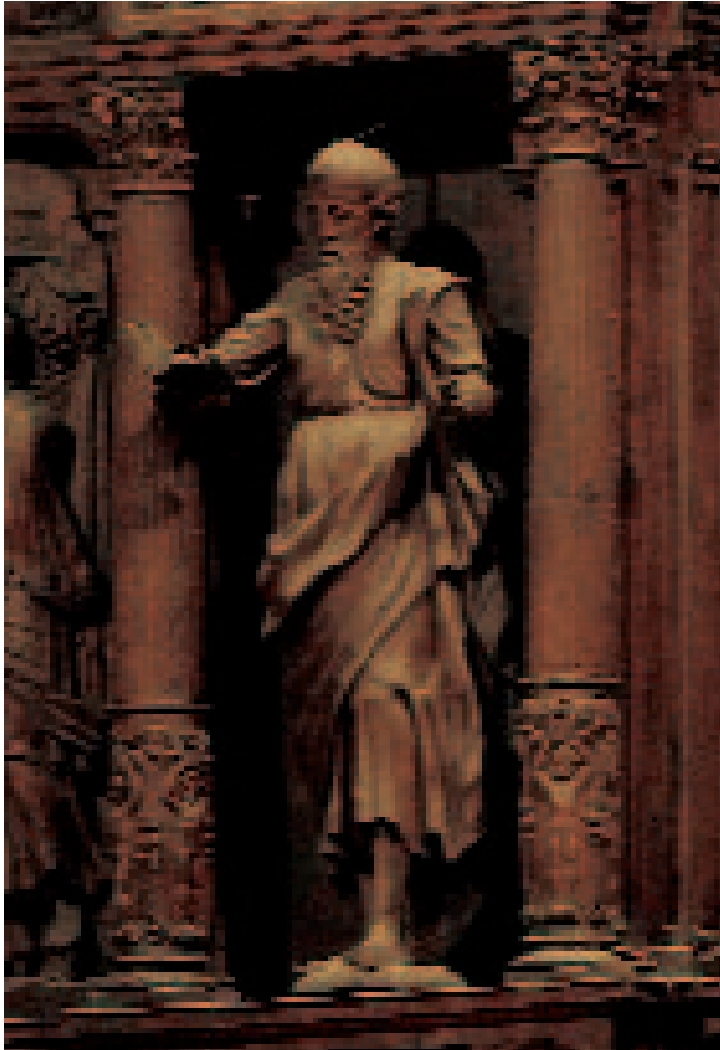
Araoz. No obstante, trataremos, en este caso, de prescindir de esas comparaciones y analizaremos las estatuas y tallas, del esta segunda fase, teniendo en cuenta su composición y estilo.

En cuanto a los altorrelieves se refiere, se observa cierta falta de técnica compositiva y de destreza y maestría a la hora de resolver las proporciones de la anatomía y los escorzos de algunas figuras. Esto se nota en los movimiento, gestos y posturas, de los diferentes miembros, piernas y brazos, confusas y forzadas.

También en las estatuas de los Apóstoles se percibe esa falta de coherencia entre proporción y movimiento. Son sobrias, con gestos serios y tristes, rostros famélicos y miradas inexpresivas. Resultan repetitivas y muestran un gran parecido físico entre ellas. El único movimiento que se observa en ellas, es el provocado por el adelantamiento de una de las piernas y el de los brazos. Miran al frente, por lo que tampoco se produce torsión ni escorzo en las cabezas.

3) Comentario iconográfico

En este cuerpo se continúa con el mismo tema iconográfico que en el friso que le precede. Se representa la muerte del “precursor” San Juan Bautista y La decapitación.



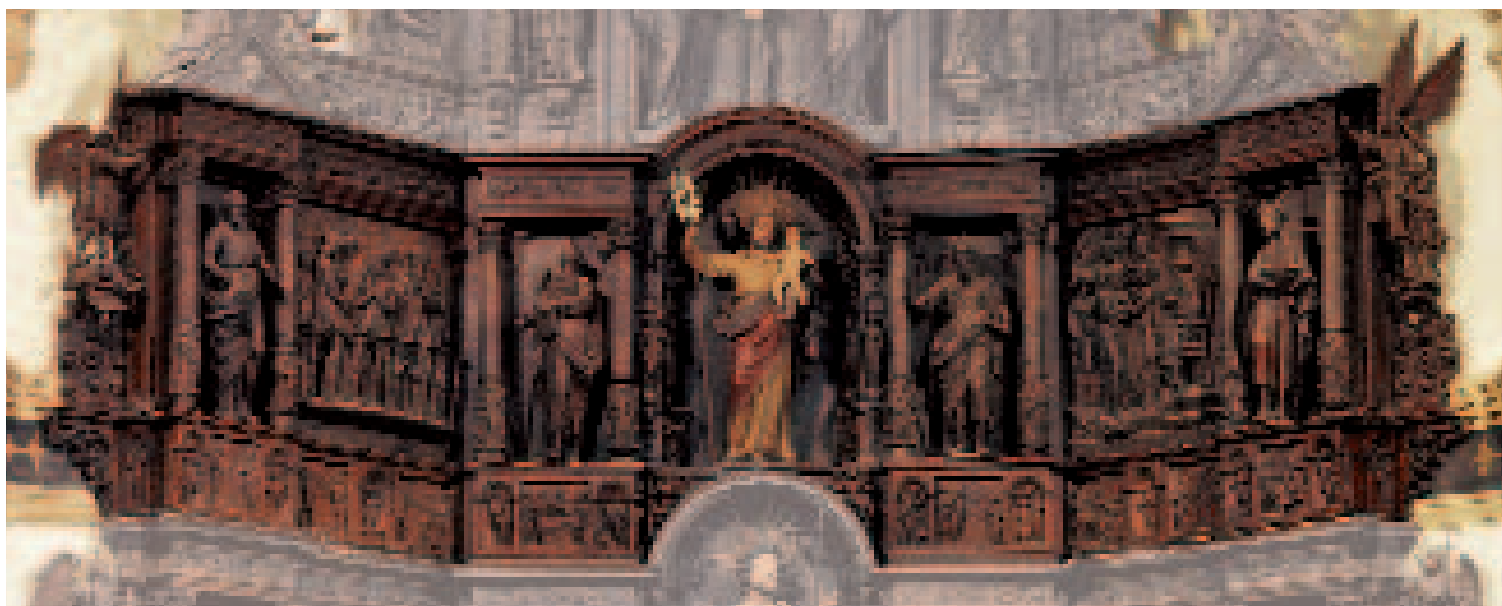
Apóstol San Bernabé, con libro abierto. Foto: Sonia Uribe.

Según el evangelio de San Marcos, Herodes prendió y condenó a la cárcel a Juan Bautista.

Herodes Antipas, a pesar de haber encarcelado a Juan Bautista, le tenía un gran respeto, ya que le consideraba un hombre santo. En una fiesta en la que celebraban su cumpleaños, Salomé hija de Herodías —que, siendo esposa de Filipos, hermano del rey, vivía amancebada con Herodes— bailó ante el homenajeador y éste como premio le concedió un deseo. La joven, influenciada por su madre que odiaba al Bautista, solicitó que le entregasen en una bandeja la cabeza de éste. Herodes cedió a pesar de su descontento.

Las características y atributos del Bautista, como se ha dicho en el apartado de descripción de las escenas, suelen ser una piel a modo de túnica corta y atada en la cintura, dejándole sin cubrir parte del torso y extremidades. En escenas relacionadas con el Juicio Final, se suele pintar el mismo manto de color rojo, manifestando el martirio.

Los Arcángeles están considerados como la categoría superior de los ángeles, los enviados directamente por Dios para cumplir sus órdenes y a los que son encomendadas las misiones más importantes. En este cuerpo se representan dos Arcángeles, y en el cuerpo superior aparece San Miguel y el Ángel Custodio o de la Guarda³³.



Cuarto cuerpo o banco, con San José en el centro. Foto: Garay.

5.5. Cuarto cuerpo

5.5.1. Friso o zócalo

El friso de este banco es el de mayor altura de los cuatro, ya que tiene algunos centímetros más que el del tercero³⁴. En cuanto a la distribución de los espacios, es prácticamente igual que el anterior.

1) Descripción de las escenas

En este friso se representan distintas escenas de la Resurrección de Jesús y las apariciones a sus discípulos.

Son un total de 8 escenas, cuyo orden de izquierda a derecha es el siguiente:

- a) Encuentro con San Pedro
- b) Jesús desciende al Limbo
- c) Aparición a los Apóstoles
- d) Santas Mujeres y San Juan en el sepulcro con el Ángel
- e) Duda de Santo Tomás
- f) Aparición a los discípulos y Milagro de la pesca
- g) Tentación a Jesús de Satanás
- h) Arrepentimiento de Judas y devolución de las monedas

a) Encuentro con San Pedro. En este primer cuadro San Pedro está a la izquierda de Jesús, ya resucitado, que viste túnica y manto; frente a Él, un personaje, también con túnica, manto y sombrero. Este último, coloca su brazo derecho a la altura del pecho y con el otro sujeta algo como un báculo o vara larga. Los personajes están en primera línea de la representación sin fondo alguno.

b) Jesús desciende al Limbo. En la derecha de la escena, Jesús se dirige hacia una puerta. Mira hacia atrás, a tres soldados que se encuentran situados en el otro extremo. El primero levanta la mano mirando a Jesús, puede ser por asombro o como amenaza. En el suelo se ven unas piedras. El fondo de la composición carece de elemento ornamental alguno.

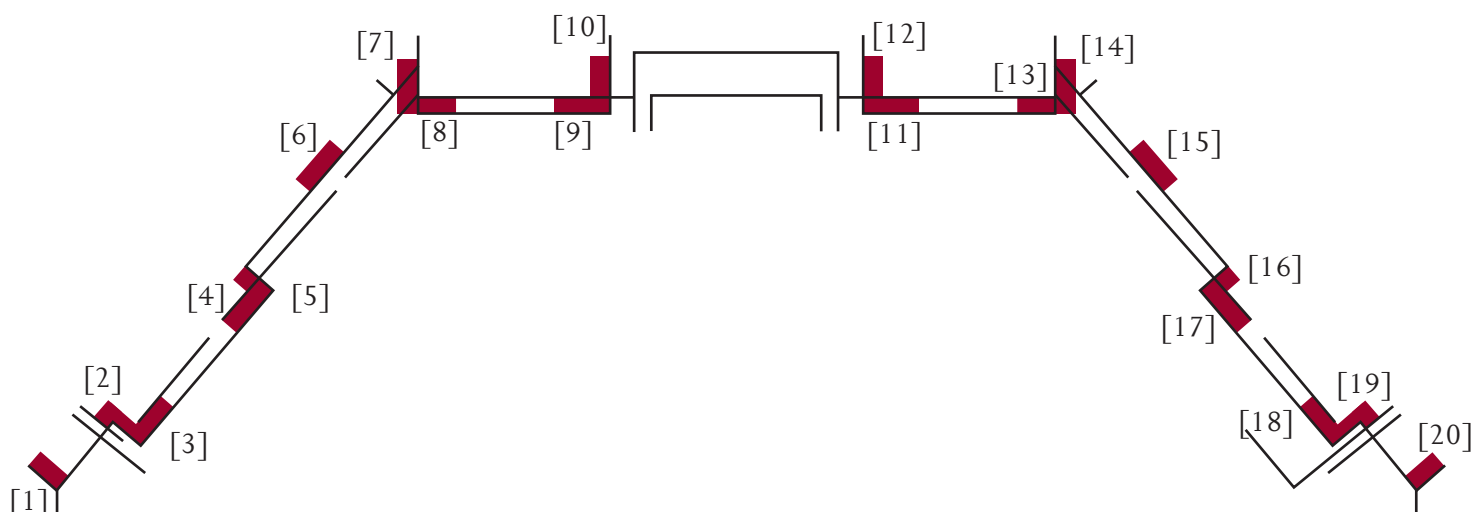


Jesús desciende del limbo. Foto: Sonia Uribe.

c) Aparición a los Apóstoles. Se representa, a la izquierda de la escena, una persona vestida con túnica corta, a la derecha, otras dos personas sentadas delante de una mesa. De estos dos últimos, el que está situado en el centro levanta un brazo y con el otro se toca el pecho con dos dedos. En el fondo del espacio se insinúan tres arcos de medio punto, con textura de ladrillo. La mesa, parece marcar cierta perspectiva, proporcionando algo de profundidad al espacio.

d) Santas Mujeres y San Juan en el sepulcro con el Ángel. Detrás del sepulcro de Jesús aparecen dos Santas Mujeres y San Juan. Todos ellos miran y se dirigen hacia la derecha, donde se encuentra un ángel sentado sujetando la tapa que cubre la sepultura. Los tres visten túnica y manto desde la cabeza. El espacio queda marcado por medio del sarcófago que forma un cubo, y se encuentra ornamentado; sin embargo, la mujer del centro, que tiene parte de su figura en primera línea, presenta el resto del cuerpo detrás del sarcófago. Posiblemente este pequeño detalle se deba a la falta de técnica para trabajar con el artificio de la perspectiva.

e) Duda de Santo Tomás. Ante un fondo similar al que aparecía en el relieve descrito en el apartado c), se desarrolla una escena con tres personajes. En el centro se encuentra Jesús, que mira y extiende la mano hacia la persona que está frente a Él, de rodillas. Viste este último, hábito,



Croquis en el que figura el lugar de cada una de las pequeñas imágenes del zócalo de separación. Autora: Satur Peña Puente.

toca y gorro, y porta una larga vara. Detrás de Jesús otra persona le toca el hombro.

f) Aparición a los discípulos y Milagro de la pesca. En esta escena que se desarrolla en el mar, aparecen de nuevo tres personajes; uno dentro de la barca y dos fuera, uno de ellos de rodillas. Se marcan unas ondulaciones para crear movimiento y las personas aparecen gesticulando con los brazos. Cuesta mucho imaginar la distancia que se supone debe marcar la barca; más bien, podríamos decir, que todos los objetos y personajes están en primera línea de la representación.

g) Tentación a Jesús de Satanás. Este es el relieve en el que posiblemente se vislumbre una mayor profundidad, debido a la representación de un árbol en el espacio. A cada uno de los lados se posiciona una persona. El de la izquierda, Jesús, tiene túnica y manto, y el de la derecha, Satanás con cuernos y rabo, aparece mostrándole una piedra que lleva en la mano.

h) Arrepentimiento de Judas y devolución de las monedas. Este último cuadro se desarrolla con un fondo similar a los otros anteriormente detallados de tres arcos, con tres personajes alrededor de una mesa sobre la que se halla una bolsa con dinero y monedas sueltas. El de la izquierda, con túnica, porta una bolsa de monedas, que parece entregar al soldado que aparece en el centro. El de la derecha, sin uniforme, cuenta el dinero.

Las imágenes de las Santas y Santos de este friso continúan siendo similares a las representadas en los anteriores. En éste figuran veinte, que de izquierda a derecha son:

- [1] Santo
- [2] Santa
- [3] Arcángel San Gabriel
- [4] Arcángel San Rafael
- [5] Santo
- [6] San Millán³⁵
- [7] -no se puede ver-

- [8] San Sebastián
- [9] San Roque
- [10] Santa Águeda
- [11] Santa Mártir
- [12] San Antonio Abad
- [13] San Norberto
- [14] -no se puede ver-
- [15] San Telmo
- [16] Santo
- [17] Arcángel San Miguel
- [18] Ángel de la Guarda
- [19] Santo
- [20] Santa Casilda

2) Comentario estilístico

Este banco también es obra del taller de Hilario Mendizábal. Puede observarse que, en cuanto a composición de las escenas se refiere, el tratamiento tanto de talla y de estilo, es más sencillo que los anteriores. En general, se utilizan pocos elementos para la ornamentación, presentando los fondos vacíos y sin perspectiva, se desarrollan los acontecimientos, mayoritariamente, en la primera línea. Si bien es verdad que la ausencia de fondo se considera un elemento para enfatizar el dramatismo en las escenas, cuesta creer que se haya utilizado este recurso intencionadamente, teniendo en cuenta que esta parte del Retablo se ejecutó en la época barroca, en la cual tienden a recargarse exageradamente los espacios. Por lo tanto, más bien cabe pensar en la falta de maestría y técnica del artífice.

En cuanto a las hornacinas que albergan las pequeñas imágenes, éstas continúan con la misma concavidad y profundidad que las del friso anterior, favoreciendo la talla de la imagen. Las figuras muestran un mejor tratamiento que los relieves, si bien se observan ciertas diferencias entre ellas, tanto en la composición como en el tratamiento de los elementos que conforman las mismas.

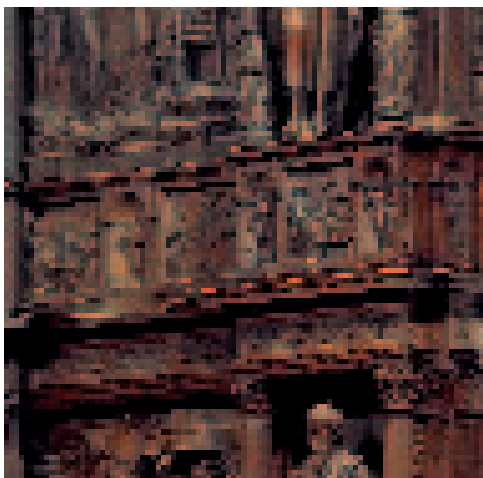
3) Comentario iconográfico

Se representan ciertos momentos de la resurrección y aparición de Jesús, junto con otras dos narraciones referidas a hechos anteriores a su muerte.

El autor tuvo en cuenta por ejemplo, el “Descenso al Limbo”³⁶ (b), un hecho que se promulgó después del Concilio de Trento. Jesús baja al lugar donde permanecen detenidas las almas de los Santos después de la muerte, esperando

*“la venida de Cristo Señor Nuestro, en donde, sin sentir dolor alguno, sostenidos con la esperanza dichosa de la redención, disfrutaban de pacífica morada. A estas almas piadosas que estaban esperando al Salvador en el seno de Abraham, libertó Cristo Señor al bajar a los infiernos”*³⁷.

De nuevo en otra escena surge el tema del pecado, pero en esta ocasión como “La tentación de Jesús” (g), que supo vencer. Se representa el momento de la tentación del demonio o diablo en un monte, en que mostrándole una piedra le dice: “Si eres hijo de Dios, haz que estas piedras se transformen en pan”, y Jesús le contesta que: “No sólo de pan vive el hombre, sino de cualquier palabra que sale de la boca de Dios”. La tentación fue una constante en la vida de Jesús, que reivindica constantemente su condición de Hijo, sin permitir que Satanás se interponga entre ellos. Sirve este hecho como testimonio para vencer al pecado. El bien, con perseverancia, vence al mal.



Detalle del friso. Judas, arrepentido, devuelve las monedas. Foto: Garay.

Y relacionada también con la culpabilidad, el reconocimiento del mal, y la necesidad de arrepentirse, se nos presenta la siguiente historia en la que Judas, viendo el mal que le había causado a Jesús, se arrepiente de haberle traicionado. Va a devolver las treinta piezas de plata que había cobrado por su hazaña a los sumos sacerdotes, momento que representa esta obra (h).

En estas tallas vemos cómo el autor, de acuerdo con las premisas que resaltan los valores cristianos trata de representar, las tentaciones del maligno enemigo (Satanás), el sentido de culpabilidad por las malas acciones y el arrepentimiento (Judas). Como premio a la bondad, la salvación de los Justos, que, rescatados por Jesús del Limbo, podrán gozar de la gloria celestial.

En cuanto a las imágenes de los Santos y Santas se sigue con la misma práctica de destacar a los más venerados, y cumplimentar el resto de los huecos con figuras con ropajes y hábitos, sin más distinción. Santa Águeda es la imagen más repetida en este Retablo, ya que aparece en el 2º, 3º y 4º friso.

5.2.2. Cuerpo o banco

Este cuarto cuerpo continúa con el mismo modelo constructivo y las mismas divisiones, siendo lo más significativo su menor altura³⁸.

La calle central la ocupa San José, y las hornacinas de las entrecalles los cuatro Apóstoles que faltan para completar el apostolado.



San José. Foto: Garay.

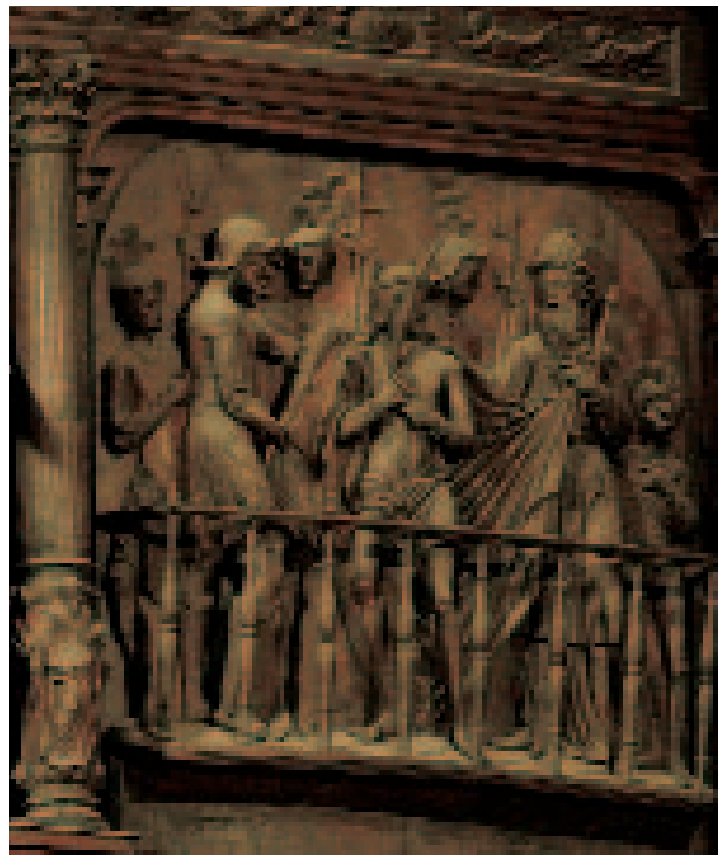
1) Descripción de las escenas

El arco de la calle central y principal, ocupado, como ya hemos adelantado por la imagen de San José, es similar a los de los anteriores cuerpos. El intradós está formado por casetones ornamentados con motivos florales. En ambas jambas del nicho, en el frente y en los laterales interiores, se encuentran dos figuras masculinas en el lado izquierdo, y dos femeninas en el derecho. Todas ellas, exentas, están situadas delante de una hornacina de poca profundidad. Se apoyan sobre unas bolas que descansan sobre repisas ornamentadas. Por las vestimentas y elementos que portan –túnicas, mantos y libros-, representan personajes doctos de la iglesia.

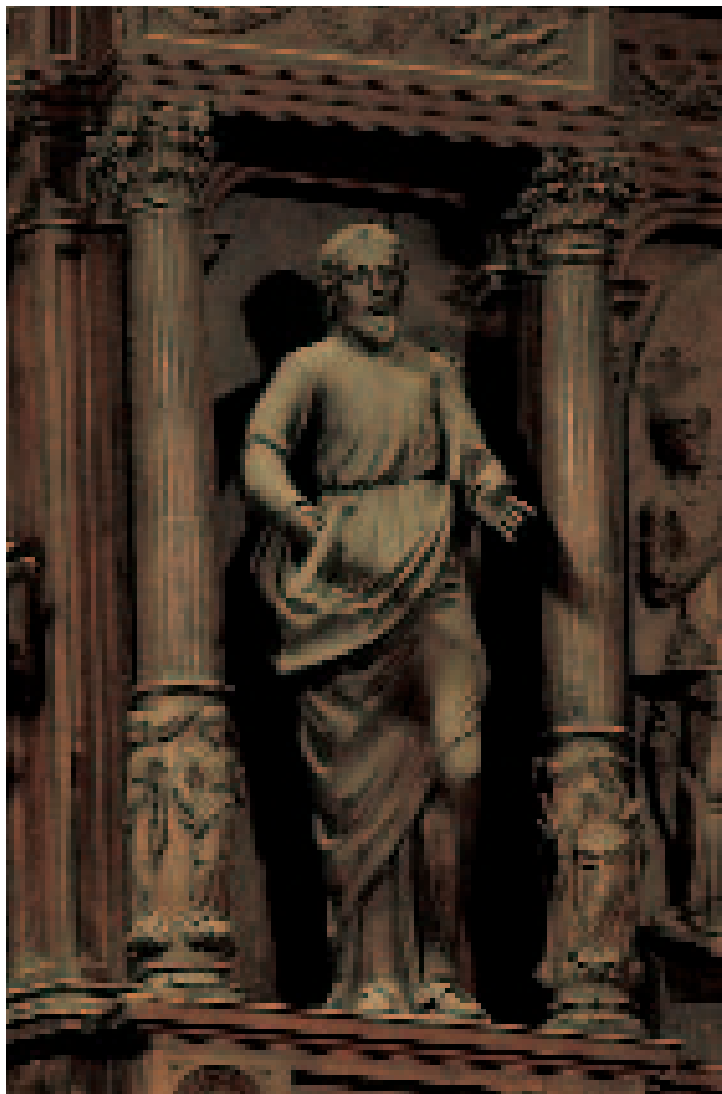
Al ser el último arco cierra la calle central y acaba con una moldura, también en círculo, sobre la que se apoya la Cruz y las imágenes del ático.

San José, sostiene en su brazo izquierdo al Niño Jesús que está sin ropa. Porta una vara terminada en flores blancas (lirios conocidos comúnmente como de San José), y una corona de rayos dorada en su mano derecha. Viste túnica blanca y manto rojo con forro gris.

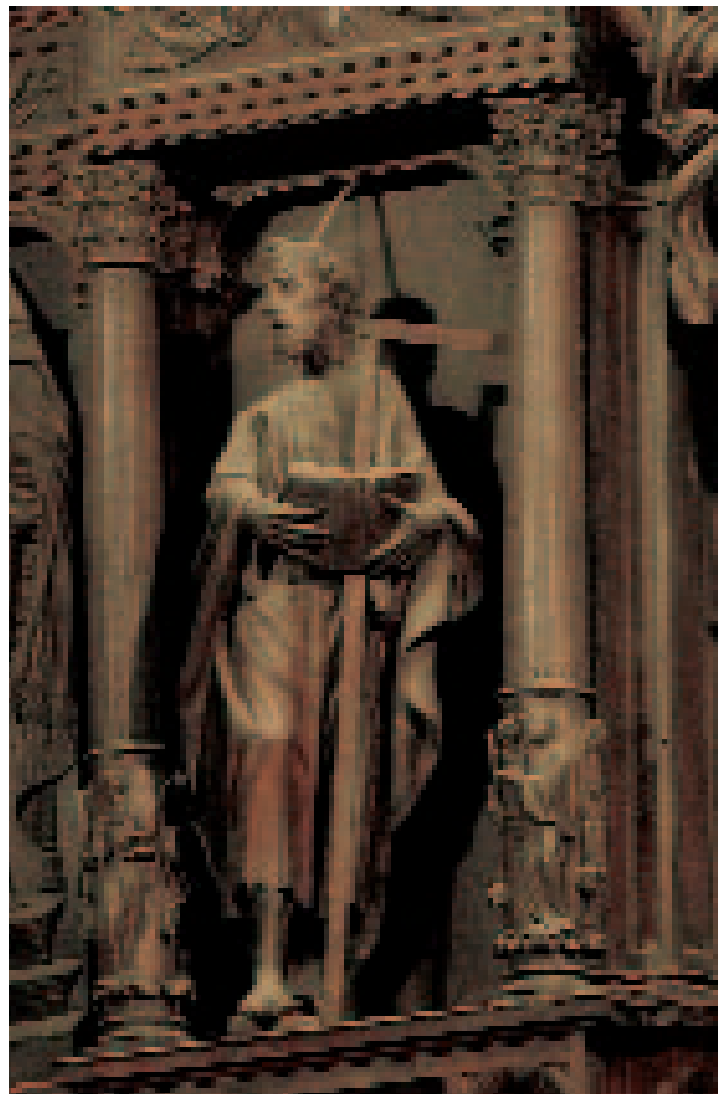
En los grandes relieves de las dos calles laterales se representan las escenas de la Pasión de Cristo: VII. “Ecce Homo” y VIII. Jesús ante Pilatos.



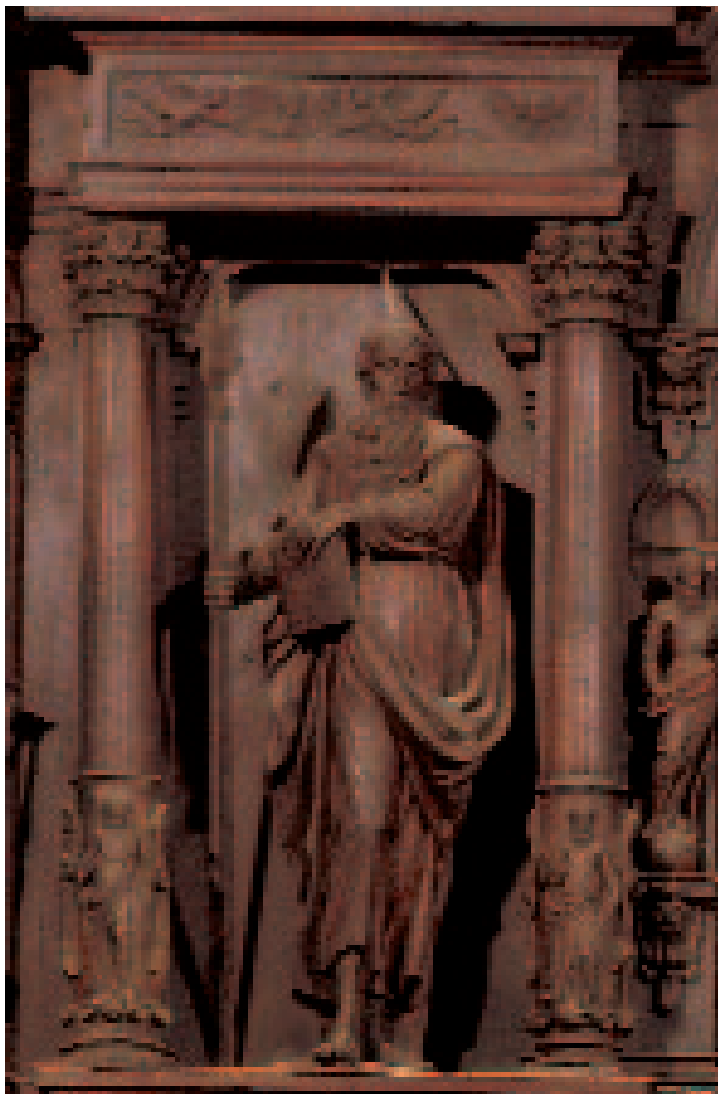
“Ecce Homo”. Foto: Sonia Uribe.



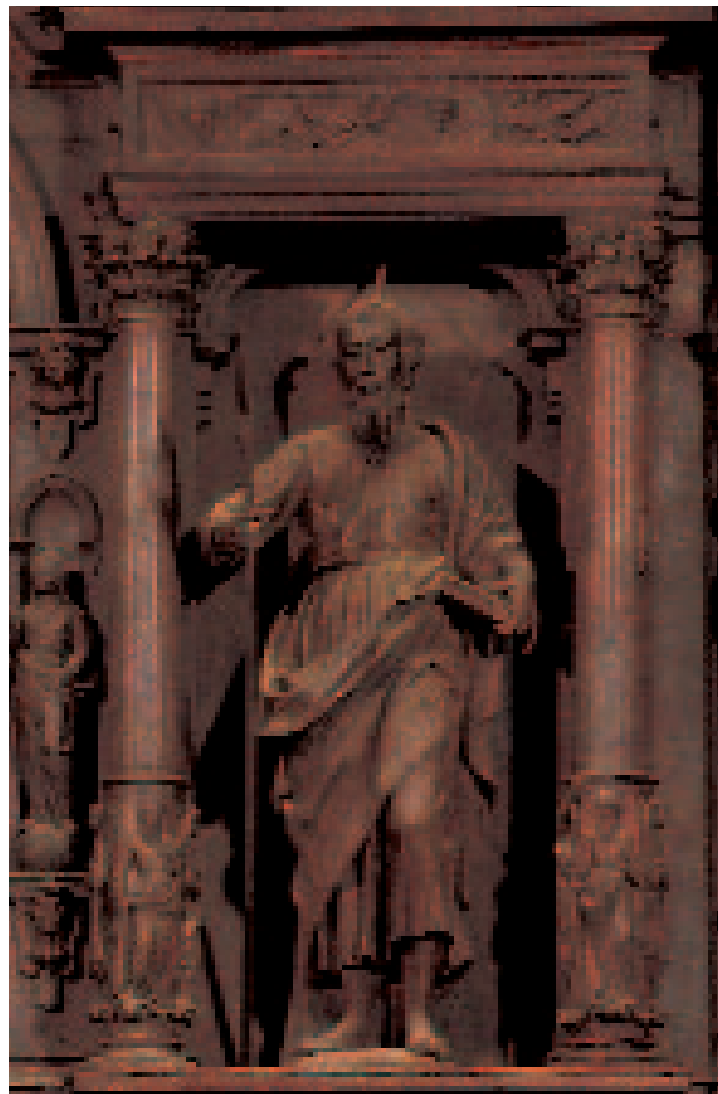
Apostol San Matías. Foto: Sonia Uribe.



Apostol Santo Tomás. Foto: Sonia Uribe.



Apostol San Mateo. Foto Garay.



Apostol San Judas Tadeo. Foto Garay.

VII. En un balcón con barandilla de hierro se encuentra Jesús en el centro, con las muñecas atadas y una vara en las manos; lleva la corona de espinas y se cubre con un paño. Sobre su hombro y brazo derecho tiene un manto que le pasa por detrás y que sujeta Pilatos, quien parece colocárselo. A la izquierda está Pilatos, que viste con túnica y manto, porta una corona sobre su cabeza, y agarra el cetro. Pilatos mira hacia fuera y toca a Jesús que le está mirando. Aparece una mujer, situada ligeramente detrás de Pilatos. Completan la escena varios soldados uniformados y con cascos de penachos. El fondo del espacio lo marca especialmente la barandilla del balcón, pues las imágenes están situadas en la parte delantera. En cuanto al tamaño jerárquico, no parecen guardar un orden muy justo, ya que Jesús es más bajo que Pilatos e, incluso, que el soldado que está a su lado.

VIII. Pilatos aparece sentado en su trono, que se eleva dos peldaños sobre el suelo, protegido con un gran dosel. Posa de costado, con un ligero escorzo, ropas de acuerdo con su rango y corona o gorro. Jesús, al otro lado, está rodeado por cinco soldados, con las muñecas atadas y una cuerda en el cuello, que sujeta uno de ellos. Está vestido con una túnica atada en la cintura, y dirige la mirada hacia

Pilatos. Compensa la altura en la que se encuentra el trono, colocando a Jesús y los soldados sobre un montículo de tierra. Como en otras escenas que hemos visto, estos recursos distorsionan el espacio, creando confusión sobre si se trata de una escena interior o exterior. No se ve ningún otro elemento ornamental ni escultórico en el fondo.

En cuanto a las tallas de los Apóstoles que aparecen en este cuerpo son:

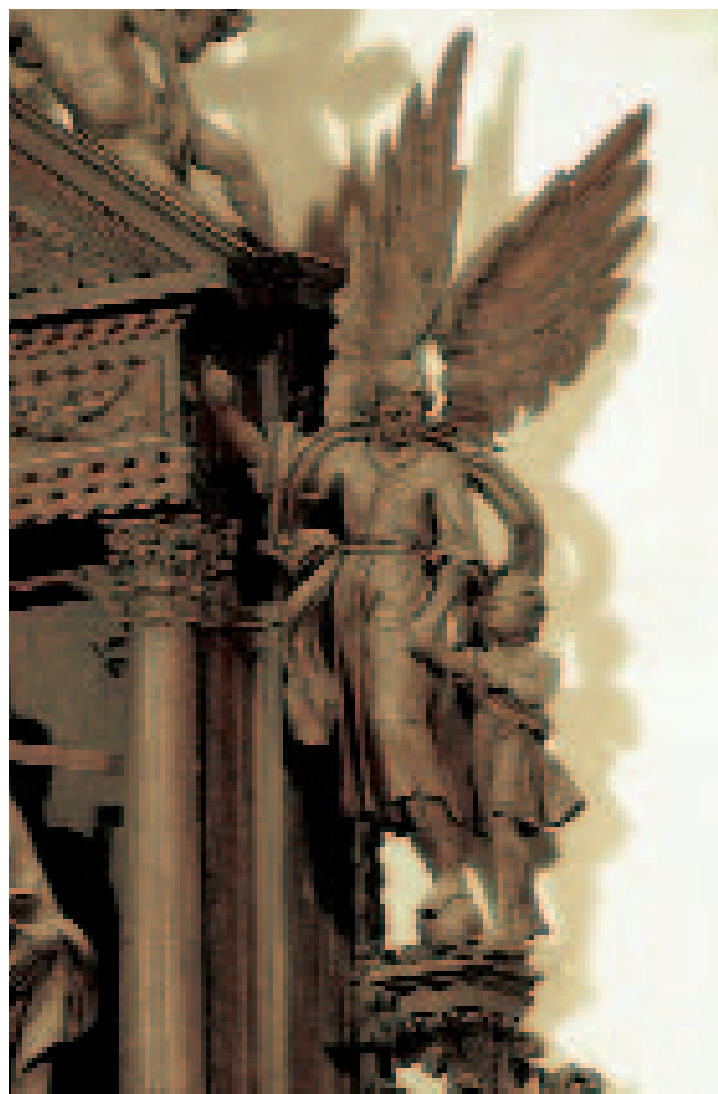
1. San Matías
2. San Mateo
3. San Judas Tadeo
4. Santo Tomás

En estas obras se repite el estilo general de las estatuas, en lo que se refiere a composición y estilo. En cuanto a los atributos que portan, Matías lleva un hacha, Mateo y Judas Tadeo libros y lanzas, y Tomás una escuadra.

Como ya se ha comentado al describir el cuerpo anterior, rematan la calle en ambos lados unos grandes roleos, con rica ornamentación en espiral con motivos vegetación. Sobre estos elementos se apoyan sendas peanas que soportan la representación del Arcángel San Miguel en el lado izquierdo, con el dragón a sus pies, y el Ángel Custodio, en la derecha, que lleva de su mano a un niño.



Arcángel San Miguel. Foto: Sonia Uribe.



Ángel Custodio o de La Guarda. Foto: Sonia Uribe.

2) Comentario estilístico

Consideramos que para este apartado sirven los comentarios realizados en el apartado correspondiente al tercer cuerpo para los relieves de las calles laterales, así como para el resto de las esculturas, ya que se repite el mismo estilo compositivo y modelos artísticos.

3) Comentario iconográfico

En este último cuerpo se representan escenas de momentos claves sobre la Pasión de Cristo, como son la presencia ante Pilatos y ante el pueblo.

Preside la calle principal la imagen de San José, padre de Jesús. Con la Contrarreforma se pretende ejemplarizar la unidad familiar, proclamando a San José como modelo ejemplar de padre y esposo. Fue introducido en el calendario romano el día 19 de junio, día en que continúa celebrándose su onomástica³⁹.

Se completa el programa iconográfico religioso con la presencia de un gran número de santos, santas y mártires que el pueblo cristiano venera y adora por los milagros que se les imputan.

Describir la historia e iconografía de todas y cada una de estas representaciones, nos llevaría a un relato extenso y repetitivo, teniendo en cuenta además, que en los anteriores apartados ya se ha expuesto.

Como ya se ha comentado al describir el cuerpo anterior, rematan la calle en ambos lados unos grandes roleos, con rica ornamentación en espiral con motivos vegetación. Sobre estos elementos se apoyan sendas peanas que soportan la representación del Arcángel San Miguel en el lado izquierdo, con el dragón a sus pies, y el Ángel Custodio, en la derecha, que lleva de su mano a un niño.



Ático. Foto: Garay.

5.6. Ático

Desde la pedrela, situada en el sotabanco, nuestro retablo nos ha ido descubriendo la mayor parte de sus misterios e historias con un principal protagonista: Jesús.

Toda la narración culmina con el acto de la Crucifixión, en el Calvario. Ese momento de mortal agonía, la apoteosis final, se cuenta en el ático, el lugar más alto del Retablo, el espacio más cercano al cielo, al que vuelve tras su muerte.

1) Descripción de las escenas

Aquí, la arquitectura del Retablo se adapta a la forma curva de la parte alta del lienzo. Es, como ya hemos comentado,

la culminación de las historias del Retablo, por eso el espacio es diferente, más alto en el lienzo central y más bajo en los laterales, semejante a un triángulo.

Al ático no le precede un friso historiado como al resto de los cuerpos; sin embargo presenta un zócalo que forma un frontón sobre las hornacinas situadas en los laterales de las entrecalles. Estos frontones acogen a un querubín; y recostados sobre el exterior de la cornisa, en ambos lados, aparecen niños ángeles de cuerpo entero.

En este mismo zócalo o entablamento, situadas sobre los grandes relieves, se encuentran representadas las virtudes. Se muestran dos en cada uno de los laterales, pero no como grupo sino de forma individual. Las figuras de la izquierda son la Prudencia, que tiene un espejo en su mano, y la Fortaleza, que lleva una columna rota, con una parte a cada lado, y presenta un león a sus pies. Las figu-



Las Virtudes. Foto: Antonio Aguirresarobe.



ras de la derecha son la Justicia, con una balanza, y la Templanza, que se representa vertiendo un líquido entre dos jarras, que agarra una en cada mano. Todas ellas se encuentran recostadas, con túnicas y melenas clásicas, acogidas en un fondo oval.

Ocupa prácticamente toda la calle central una gran cruz, a modo de marco, que recoge la cruz de madera, formada por troncos ensamblados, en la que se encuentra Jesús Crucificado (E). Está clavado por las manos y los pies, parece relajado, no muestra síntomas de dolor, ni de desfallecimiento. Parece más bien que mira hacia abajo, pues no tiene la cabeza desplomada. En la parte más alta del tronco tiene una placa bien ornamentada, con las letras INRI.

A la izquierda está la imagen de la Virgen María (1), vestida con túnica y con un manto que le cubre la cabeza. Tiene los brazos abiertos pero no manifiesta sufrimiento alguno. Al otro lado de la base de la Cruz se encuentra San Juan (2), también con túnica y manto. Con la mano derecha se toca el pecho y muestra el brazo izquierdo extendido, igual que la Virgen. Tiene el pelo largo, ligeramente ondulado, y no tiene barba.

A ambos lados, en la parte exterior del marco que acoge la Cruz, se forma un espacio, a modo de hornacina, rematado por una columna, en el que se sitúan dos estatuas apoyadas sobre unos pedestales. En la izquierda está representado José de Arimatea (3), que mira hacia la cruz y agarra con ambas manos una escalera de nueve peldaños que apoya en el suelo. Viste túnica, largas barbas y pelo corto. En la derecha aparece representado Nicodemo (4), con media barba, el pelo corto y una túnica a dos alturas; mira al frente, y aunque no lleva nada en las manos, según puede observarse en fotos antiguas del Retablo, sujetaba una escalera igual de José de Arimatea. Ambos personajes, muestran seriedad en sus rostros pero no consternación.

Sobre el ángulo superior de los frontones se apoyan las cruces de los ladrones, que están formadas por dos tablas una vertical y otra horizontal (cruz Tau, en forma de T). Ambos están atados con cuerdas en las muñecas y en los tobillos, apoyando sobre el madero uno de los pies, quedando el otro al aire. El de la izquierda, Dimas (5), mira hacia Jesús y parece estar relajado. El de la derecha, Gestas (6), el ladrón malo, se representa dando la impresión de que le cuelga la cabeza, y se refuerza más su maldad utilizando recursos como la fealdad y la calvicie.

En ambos lados del saledizo, en los ángulos que rematan la escena del calvario propiamente dicha, se sitúan dos ángeles, ligeramente apoyados sobre grandes florones ornamentales, portadores de los atributos de la Pasión. El de la izquierda (e-7) lleva una lanza, y el de la derecha (e-8), una rama de hisopo sujetando una esponja con hiel. Ambos, dotados de grandes alas y vestidos con túnica y botas, como los arcángeles, parecen estar volando.

Y finalmente en la parte más alta, cerrando una cornisa circular, cuyo interior se ornamenta con casetones, se representa al Padre Eterno (F), una figura de medio cuerpo, con túnica y manto, mirando hacia abajo. Tiene largas

barbas y poco pelo. Abre los brazos en signo de bendición y lleva en su mano izquierda una bola del mundo con una cruz en la parte superior. Se rodea el espacio con cabezas de ángeles alados.

2) Comentario estilístico

La impresionante obra artística del Retablo culmina con el apoteosis de la representación de la Pasión de Cristo: la Crucifixión.

La composición de la zona del Calvario está muy bien resuelta, se enfatiza el espacio que ocupa la cruz, con un marco que separa los personajes principales de los complementarios. La cruz, formada por troncos rectos, que mantienen los muñones de las ramas cortadas, está muy bien ensamblada. El tratamiento anatómico de la imagen de Cristo Crucificado podría decirse que es bastante correcto, mejorando claramente con la policromía, que resalta detalles como la llaga del costado y la sangre, y con la luz que refleja la propia tonalidad de la imagen. Se cubre con paño de pureza de grandes pliegues, que se ata en una cuerda cuyo extremo parece moverse por el viento. Está clavado en las manos y pies, sin embargo, no parece que los clavos soporten el peso de Cristo Muerto, más bien se muestra ingravido y etéreo.

En cuanto a las estatuas situadas a los lados de la Cruz, recuerdan bastante a las de los pisos anteriores, es decir a las que corresponden al taller de Mendizábal. Las figuras mantienen el mismo modelo comedido, con poco ritmo, marcado éste únicamente por un leve movimiento provocado por el adelantamiento de una pierna, pero casi sin rotación del cuerpo. Siguen mostrando la misma fisonomía, los mismos rostros tristes e inexpresivos. No obstante, entre todas las imágenes que componen este cuerpo, podrían destacarse, en cuanto a composición se refiere, la de la Virgen y San Juan, que tienen algo más de gracia y expresividad, si bien los rostros aparecen tristes pero no sufrientes.

Las figuras que representan a las virtudes son mujeres jóvenes. Las imágenes, que parecen basadas en la mitología, tienen gracia y armonía en cuanto a la composición en su conjunto. Crea cierta duda si en alguna de las figuras el pecho está al descubierto o si se trata de un mal tratamiento de los pliegues del vestido.

La escena en el ático se presenta sobre una arquitectura sencilla que se adapta a la forma del ala central, tanto en anchura como en altura. Se ornamenta especialmente con diferentes versiones de ángeles, destacan las cabezas aladas, algunos de cuerpo entero y los Ángeles de los atributos de la Pasión.

El Padre Eterno, situado en el centro del arco que remata el Retablo, muestra cierta agitación provocada por el movimiento de las ropas, pero su rostro, de características similares al resto de las figuras, se muestra preocupado y serio por los acontecimientos que se desarrollan con su Hijo.

En esta parte del Retablo es donde Hilario de Mendizábal, sin romper con el conjunto renacentista, supo aportar,

con gran destreza, cierto estilo barroco a la composición. Las imágenes situadas fuera del mueble, en el saledizo, se agitan y muestran más expresividad que el resto de las figuras que se encuentran en las hornacinas interiores. Favorecen el efecto dinámico de la obra los elementos ornamentales de gran tamaño compuestos con espirales y motivos vegetales.

3) Comentario iconográfico

La representación del Calvario en el ático de algunos retablos evolucionó durante el Renacimiento. En ese espacio se simboliza la Crucifixión⁴⁰ acompañada de figuras características como la Virgen, San Juan además de algunas otras. Es también bastante frecuente que se remate el conjunto con el Padre Eterno, bendiciendo con la mano derecha y con la bola del mundo en la izquierda, como en el caso del Retablo de San Andrés, que se muestra en potestad, ocupando la parte más alta y central del Retablo, más cercano al cielo, como principio y fin de de la tierra.

Por situar en un momento más o menos determinado la aparición de la representación del “Calvario de Cristo”, o de la “Cruz Latina”, hemos anotado ciertas fechas, como por ejemplo el siglo IV, en la que aparece -tal como se conoce, con carácter simbólico y ornamental, con un fin alegórico y no como instrumento de adoración-, para recordar a los cristianos que Jesús había muerto para “redimir el pecado de los humanos”. Vemos también que algunos autores consideran la imagen más antigua de Jesús Crucificado la que apareció sobre la puerta de la iglesia de “*Santa Sabina, de Roma, hacia el 430, presenta, entre otros motivos de decoración esculpida, una Crucifixión*”⁴¹. No obstante, las escenas de la Pasión y de Jesucristo junto a las Marías llorosas al lado de la Cruz no aparecieron hasta el siglo VII.

En el siglo VI parece que se mostró públicamente a un Cristo sufriente con la dureza expresiva de la muerte, sembrando cierto desconcierto entre los fieles. Otras imágenes, como la del sudario de la Verónica, se vieron a partir del siglo IV, mientras que las tomadas con el sudario y la corona de espinas no se encuentran hasta el siglo XIV.

En todas las épocas se adoptó la Cruz y Crucifixión como signo exterior del cristianismo. En las Cruzadas, especialmente durante los siglos XI y XIII, proliferaron las representaciones de estos símbolos cristianos.

Sin embargo, algo tan habitual para los cristianos como la representación plástica de la Crucifixión, a lo largo de la historia ha sufrido significativas variaciones, motivadas en la mayoría de los casos por desacuerdo entre los artistas y teólogos.

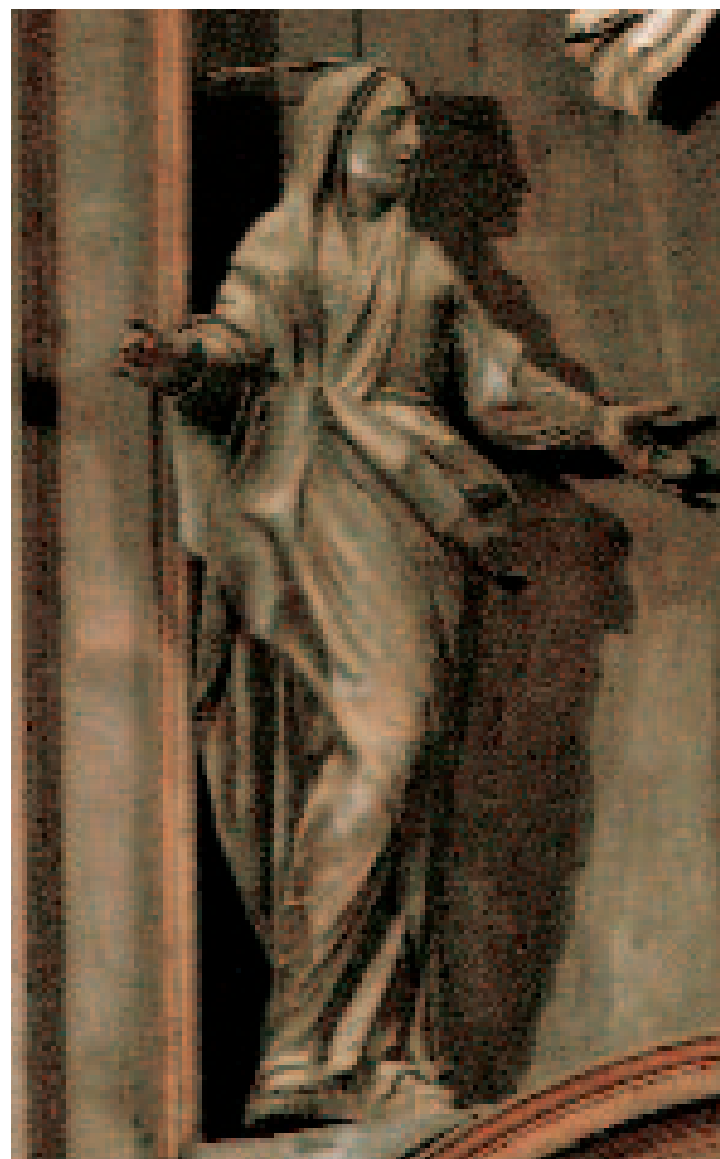
Hasta el siglo XVI se habían aceptado ciertas tradiciones, más o menos establecidas, para la representación de Cristo Crucificado, pero a partir de dicho siglo

*“no hay detalle que quede por discutir que no cuente con partidarios y adversarios [...] La vieja tradición de la Edad Media entra en conflicto con el espíritu crítico y es raro que los pintores estén de acuerdo tanto entre ellos como cada pintor por si mismo”*⁴².

Se discuten detalles como si se clavó en el suelo y se levantó la cruz después, o si fueron tres o cuatro clavos los insertados en los pies y manos, si se cubrió su desnudez..., y como era de esperar estas controversias afectaron directamente a los artistas a la hora de crear sus obras. Durante el románico se representaba a Jesús clavado con cuatro clavos, uno en cada pie y manos, pero a partir del gótico, salvo excepciones, se aceptó la simbología de tres clavos, uno en cada mano y los pies juntos con otro.

La iconografía cristiana contemporánea, ha respetado y mantenido la cruz y crucifixión con las escenas tradicionales, sin inventar ninguna otra manera de representar este acto histórico. Los artistas contemporáneos, en general, han querido evidenciar su forma de expresión variando la técnica y estilo, pero no la temática.

Otros, en cambio, han tomado ciertos elementos plásticos con fines totalmente opuestos, buscando nuevos conceptos que nada tienen que ver con el acto religioso en sí, sino simplemente como mera expresión artística. En algunos casos, sin tener en cuenta el respeto del personaje que representa, se ridiculiza la imagen con cierto sarcasmo, ironía e incluso crueldad.



La Virgen María al pie de la Cruz. Foto: Sonia Uribe.

5.7.

Ornamentación general del mueble litúrgico: Columnas, entablamentos, contrapilastras, otros.

A raíz del descubrimiento de las ruinas del Palacio de Nerón, la Domus Aurea, algunos artistas copiaron las composiciones que allí aparecieron y uno de esos cuadernos que “probablemente un discípulo de Doménico Ghirlandaio copió algunos de los apuntes hecho por el maestro durante su estancia en Roma, entre 1481 y 1482” es el Codex Escurlensis. Fechado en el año 1491 parece probable que llegara a España sobre 1506⁴³.

De esta forma, los modelos de los motivos ornamentales que toman bastante fuerza en las artes españolas del siglo XVI, comienzan a conocerse gracias a los grabados italianos, franceses, alemanes y holandeses, que llegaron por medio de artistas extranjeros afincados en este país, o por los españoles que viajaron al extranjero, como por ejemplo, Siloé, a quien se le atribuye la aportación de un importante repertorio de modelos⁴⁴. También, los tratados mitológicos italianos, los “Ovidios moralizados” y los libros que sobre esta materia se escriben en España, son las fuentes significativas de estas manifestaciones plásticas⁴⁵.

Las estampas, marcaban las últimas tendencias y servían como fuente de información para arquitectos, pintores y escultores de los nuevos modelos y creaciones artísticas, desarrolladas en otros países, como ya explicamos en el apartado correspondiente (1.4.).

En el caso del mueble litúrgico del Retablo de San Andrés de Eibar, la ornamentación general que se reparte por los diferentes elementos de la arquitectura, se desmarca del programa religioso, son más bien motivos paganos, en la línea de un Primer Renacimiento, acercándose al Manierismo fantástico, pero sin llegar a los temas propiamente mito-

lógicos. Podrían incluirse dentro de los grutescos⁴⁶, con diferentes variantes en las composiciones; se encuentran distribuidos en diversos espacios como en el tercio inferior de las columnas, en las contrapilastras, en las enjutas, en los entablamentos sobre los elementos sustentantes, así como en los acasetados del intradós de los arcos, entre otros.

Las columnas, que franquean las hornacinas que cobijan las estatuas en las calles, muestran los capiteles con diferentes órdenes, jónico en los del primer cuerpo y corintios en el resto. En todos ellos los fustes son estriados con profusa y bella ornamentación en el tercio inferior.

Los del primer cuerpo presentan una guarnición de grutescos “a candelieri”, con un eje central y perfecta simetría, con la fantasía de angelotes, también llamados “puttis”, mascarones, cabezas, lazos, cintas, roleos, tarjetas⁴⁷ y cartelas de cuero. Cabe destacar la ingeniosa selección de elementos de grutescos que con gracia y habilidad han sabido coordinar las diferentes composiciones. Cada una de las columnas son diferentes y todas ellas muy bien organizadas y armoniosamente compuestas.

La ornamentación de los fustes de las columnas del segundo cuerpo, pertenecientes como los del primero a la fase de los Araoz, presenta ciertas diferencias compositivas en cuanto al primero. En estos fustes, se reserva el espacio central de la composición a varias representaciones femeninas además de algún desnudo masculino o niños. Estas figuras, que lucen elegantes túnicas de estilo clásico, de pie, apoyadas sobre una de las piernas y doblando ligeramente la otra, recuerdan las estatuas del periodo helenístico. Se complementa la ilustración con organizadas disposiciones formadas por diversos motivos grutescos, roleos, vegetales, cintas, lazos, telas, juegos florales, ángeles y querubines, que acogen a las figuras antes mencionadas formando interesantes fantasías.

Los del tercero y cuarto cuerpo corresponden a la segunda fase del retablo, es decir, a la del taller de Hilario Men-



Angelitos situados en los frontones del ático. Foto: Sonia Uribe.



Primer cuerpo

Segundo cuerpo

Tercer cuerpo

Cuarto cuerpo

Ornamentación del tercio inferior de los fustes de las columnas. Fotos: Sonia Uribe.

dizábal, y en cuanto a los elementos que los componen se asemejan más al segundo cuerpo que al primero.

En las columnas del tercer banco se mantiene la simetría del “candilieri” teniendo como elemento principal la figura humana, pero a diferencia con el segundo, utilizan niños desnudos que se cubren pudorosamente partes del cuerpo con telas bien sujetas con las manos o a modo de manto, todos ellos en diferentes posiciones. El resto de los elementos utilizados para las composiciones continúan siendo elementos grotescos, angelotes, máscaras, cestillos, y otros, formando guirnaldas o medallones en los que se colocan a los niños. El conjunto resulta armonioso y hábilmente organizado.

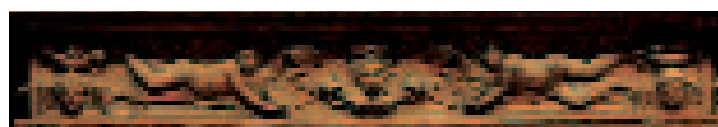
La ornamentación del cuarto y último banco, a pesar de mantener como motivo preferente la figura humana, ésta varía del resto, tanto en la composición general del espacio como en la simbología y estilo artístico. En este caso y teniendo en cuenta que se trata del lugar más cercano al cielo, se ha reservado a los profetas. En la parte central se representa cada uno de ellos con un libro como atributo, de pie y de frente, y con una ligera torsión del cuerpo. Una de las piernas se apoya en el suelo y la otra adelantada para dotarles de cierto movimiento. Muestran las correspondientes vestiduras sobrias, con túnicas y mantos que recogen con las manos. La textura de las telas de los ropajes parece ligera y se adapta a los cuerpos. A cada uno de los

lados, rodeando la columna, se representa un ángel con grandes alas, de similar tamaño. En la base de las figuras, como apoyo, se mezclan los ropajes con unas formas onduladas, siendo éste el único elemento ornamental de la composición.

En el primer banco, los huecos que acogen a los Evangelistas tienen dos niveles, uno primero, entre columnas, y otro, situado más profundo, con arco carpanel. Debajo de éste, se simula el respaldo del sillón donde se sienta cada uno de los ilustres personajes. Se remata con un arco de medio punto avenerado. Se completa la ornamentación con algunos elementos decorativos.

En las pilastras adosadas del mueble, o contrapilastras, parcialmente ocultas tras las columnas, se repite la ornamentación en los subientes a base de elementos decorativos vegetales, zarcillos, filigranas y grotescos con diferentes composiciones en cada uno de los pisos, manteniendo la simetría en todas ellas, con ejes centrales geométricos y vegetales que lo recorren de abajo hacia arriba.

Los entablamentos que se apoyan en las columnas y sirven como marco de los relieves de los friso, recorren toda la extensión de ancho del mueble, ofreciendo igualmente una ilustrada y variada ornamentación en cada uno de los cuerpos. En cuanto a las calles, guardan cierta similitud según la posición enfrentada; es decir, la calle primera con la última, etc. (1 y 4; 2 y 3; I y II). En algunos casos estas



Diferentes modelos de ornamentación de los entablamentos. Foto: Garay y Sonia Uribe.

parejas son casi iguales entre sí; en otros, se asemejan en cuanto a los modelos de las figuras y elementos, y en los gestos y posiciones que adoptan.

Podría decirse que en estos estrechos espacios se utilizan los mismos modelos grotescos de figuras de niños desnudos dispuestos a lo largo de las franjas adoptando posturas distintas (generalmente tumbados o recostados), cartelas, motivos florales, cintas, angelotes y querubines, entre otros. Todos ellos aparecen entrelazados formando cenefas y guirnaldas, que en general se distribuyen simétricamente a partir de un motivo central. En algunos entablamentos pueden verse animales, más bien escasos.

Las composiciones en general resultan sumamente coherentes tanto en cuanto a los motivos seleccionados como en la agrupación y distribución del espacio; sin embargo, en algunos casos parece percibirse cierto “horror vacui” (horror al vacío), al aparecer recubiertos de elementos decorativos casi en su totalidad.

El intradós de los “arcos triunfales” centrales aparece acasetonado con motivos florales y geométricos en el centro de los artesonados. En los intercolumnios de los mismos arcos, además de las figuras descritas en el apartado correspondiente en cada uno de los cuerpos, se realizan diversos elementos decorativos. Asimismo, en las enjutas del arco correspondiente a San Andrés, sobre la cornisa, se encuentra una figura recostada sobre la curva, a cada uno

de los lados, con ciertas reminiscencias de las alegorías de las tumbas mediceas de Miguel Ángel. En el piso superior, sobre el arco que acoge a San Juan Bautista, se repite el mismo estilo decorativo, pero en este caso son dos ángeles los que se apoyan en las enjutas.

El saledizo rematando el ángulo formado por la horizontalidad y verticalidad de la unión de los cuerpos tercero y cuarto se ornamenta con unos roleos de motivos florales, zarcillos y guirnaldas en espiral, coronado por un querubín, sobre los que se apoyan las figuras de los Arcángeles, descritas anteriormente en la planta correspondiente.

Ya en el ático, pueden verse diferentes estilos y tamaños de ángeles, de cuerpo entero sobre los frontones que se forman en los nichos laterales y cabezas aladas en el centro de los mismos o rodeando el círculo espacial donde finaliza el Calvario y se encuentra el Padre Eterno.

Se aprecian ciertas variaciones en el trabajo de talla, tanto de técnica como de composición y de estilo. Evidentemente, es la manifiesta consecuencia de las diferentes manos que lo han realizado.

Entre la ornamentación de la primera fase -primer y segundo cuerpo- correspondiente al taller de los Araoz, se pueden apreciar notables diferencias. Las del primero presentan, un diverso y rico conjunto de grotescos, finamente trabajados con maestría, exquisitez y destreza en su ejecución. En el segundo cuerpo varía totalmente el plantea-

miento de los motivos, pero se logra igualmente con una agraciada factura. A la segunda fase pertenece a los Mendi-zábal -tercero y cuarto cuerpos. Podríamos decir que estos dos cuerpos, sin que se aprecie ningún elemento incoherente ni estén, en ningún caso, mal coordinados y trabajados, no se desenvuelven con la misma gracia, coordinación y frescura que los anteriores. No obstante, puede calificarse como de un excelente conjunto, tanto en cuanto a la totalidad de los elementos compositivos, en la diversidad, distribución y agrupamiento de las formas, como en la aplicación del conocimiento de los modelos desarrollados en el arte de la época en cuestión. En general, puede contemplarse como una importante exposición ilustrativa de la ornamentación renacentista aplicada a la retabística vasca.

Queremos destacar también, como parte de la ornamentación general de la Iglesia, la cenefa, con una inscripción que partiendo a la altura del cuarto friso del Retablo Mayor, desde cada uno de sus lados, recorre todo el con-

torno de los muros, sobre una altura de unos 10,50 m. aproximados.

En toda su dimensión, a ambos lados, se enmarca con una cenefa de piedra semejante a las nervaduras de la bóveda, y en el interior de ella, sobre un fondo negro, sobresalen unas letras doradas cuyo texto en latín dice:

“Hoec est Domus Domini in qua invocabitur nomen Jesús: Vere locus iste sanctus est in quo orat sacerdos: non est hic aliud nissi domus Dei et porta coeli et vocabitur aula Dei: Domines exaudies non in loco habitaculi tui, in coelo et cum exaudieris nos propicius eris. Vere hoec Domus Domini est firmiter edificata bene fundata est supra firmam petram: in ea omnis qui petit accipit, et qui quœrit invénit et pulsanti aperietur: A, I. 1547. Coelum et coeli coelorum te capere non possut: quanto magis domus hoec. Domine dilexi decorem domus tuoe et locum habitationis glorioe tuoe. Domun tuam. Domine docet sanctitudinis soeculum: Oh quam metuendus est locus iste: Domun mea, Domus orationis est; 1897”⁴⁸.



Ángel de la Pasión de Cristo con hisopo situado en el ático.
Foto: Garay.



San Ignacio, figura del retablo lateral dedicado a la Magdalena.
Foto: Garay.



Bóveda con clavos, columnas,
coro y bajocoro.
Foto: Garay.

Abreviaturas de archivos

| | |
|----------------|--|
| A.M.E. | Archivo Municipal de Eibar |
| A.M.B. | Archivo Municipal de Bergara |
| A.H.D.S.S. | Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián |
| A.D.P. | Archivo Diocesano de Pamplona |
| A.C.D.C. | Archivo Catedralicio Diocesano de Calahorra |
| A.H.P.O. | Archivo Histórico Protocolos de Oñati |
| A.D.F.V. | Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia |
| A.G.A.A.H. | Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares |
| A.R.A.H.M. | Archivo Real Academia de la Historia de Madrid |
| A.R.A.B.A.S.F. | Archivo Real Academia Bellas Artes de San Fernando de Madrid |
| A.G.M.A.B. | Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán de Ciudad Real |
| A.R.G.C. | Archivo del Reino de Galicia de A Coruña |
| A.M.N.M. | Archivo Museo Naval de Madrid |
| A.Z.M.C. | Archivo Zona Marítima del Cantábrico |
| A.I.H.C.N.F. | Archivo Instituto de Historia y Cultura Naval de Ferrol |
| A.H.P.B. | Archivo Histórico Provincial de Burgos |
| A.A.A.M.F. | Archivo Armada Arsenal Militar de Ferrol |
| A.M.D.C.R. | Archivo Museo Naval. Ministerio de Defensa de Ciudad Real |
| A.H.P.P. | Archivo Histórico Provincial de Pontevedra |
| A.R.C.V. | Archivo Real Chancillería de Valladolid |

Notas y adiciones

1. RELIGIÓN, SOCIEDAD Y ARTE

1. El aprovechamiento del caudal de los ríos, transformado en energía que mueve molinos -de trigo, aceite, vid, telares...- puede considerarse como uno de los principales inventos para el progreso desarrollados en los Monasterios.
2. BOZAL Valeriano, *Historia del Arte en España I, Desde los orígenes hasta la ilustración*, Madrid, Ediciones Istmo, 1973. p. 82.
3. Se podría distinguir en el gótico español la ubicación del coro, principalmente en las Catedrales, que viene a ser una iglesia dentro de otra. En cuanto a las edificaciones civiles y eclesiásticas podemos encontrarlas en casi todas las ciudades, pero las de mayor relevancia se encuentran en las más importantes o capitales de provincia.
4. Por destacar algunas de las más representativas con portada de este estilo, podemos indicar la del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, (Galicia) y Portada de Santa María de Ripio (Cataluña), concebida como un arco de triunfo, ambas repletas de esculturas. Entre las columnas de los claustros más conocidas y cercanas podemos destacar el Monasterio de Silos (Burgos), Santa María, L'Estany (Barcelona), San Pedro

el Viejo (Huesca), entre otros muchos, que igualmente gozan de gran importancia.

5. Las obras del humanista Erasmo de Róterdam se divulgaron en España gozaron de gran popularidad, a pesar de que consideraban que su doctrina rozaba la herejía. Algunos intelectuales como Luís Vives, Juan Valdés, Juan Vergara y el arzobispo Fonseca, entre otros fueron seguidores erasmistas. Pero también tuvieron detractores, encabezados por Diego López de Zúñiga, que les acusaban de luteranos o iluminados, persiguiéndoles y obligando en ocasiones a exiliarse.
6. MOLERO, José Antonio, "La religiosidad en Europa durante el siglo XVI", Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga. analítica.com. 9 noviembre 2001.
7. MOLERO, José Antonio, "La religiosidad en Europa durante el siglo XVI", Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga. analítica.com. 9 noviembre 2001.
8. En el Retablo Mayor, en el que aparecen un gran número de santos, podemos comprobar, cómo en ocasiones se repite la representación de alguno de ellos, como por ejemplo Santa Águeda, Santa Apolonia, San Roque, San Sebastián, lo que nos hace pensar que serían unos de los más venerados. El resto de los santos resultan tam-

- bién más o menos conocidos dentro de un espacio geográfico cercano.
9. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. Las primeras grandes máquinas arquitectónicas para los retablos “se ensamblaron en el último tercio del siglo XVI, siguiendo modelos de Miguel Ángel, como la Capilla Medicea, la Biblioteca Laurenciana, el palacio Farnesio o el del Capitolio, y sus seguidores”. pág. 205
 10. GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús Maria, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna, Renacimiento*, Donosti, Etor/Arte, 1987, pág. 248.
 11. BIURRUN, Tomás, *La escultura religiosa y bellas artes de Navarra durante la época del renacimiento*, Pamplona, 1935. pág. 8.
 12. Damián Forment, *escultor renacentista: Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, febrero-marzo 1996, Monasterio de Santa Inés, Sevilla, Logroño*, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1995. Recoge este autor una cita de San Juan de la Cruz, en la que describe las diferencias entre los distintos oficios, según su experiencia en un taller de escultores imagineros y dice: “No cualquiera que sabe desbastar el madero sabe entallar la imagen ni cualquiera que sabe entallar sabe perfilarla y pulirla, y no cualquiera que sabe pulirla sabrá pintarla, ni cualquiera que sabe pintarla sabrá poner la última mano y perfección. Porque cada uno de éstos no puede en la imagen hacer más de lo que sabe, y, si quisiere pasar adelante, sería echarla a perder”. pág. 54
 13. BIURRUN, Tomás, *La escultura religiosa y bellas artes de Navarra durante la época del renacimiento*, Pamplona, 1935. pág. 6.
 14. BIURRUN, Tomás, *La escultura religiosa y bellas artes de Navarra durante la época del renacimiento*, Pamplona, 1935. pág. 9.
 15. CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, p.32
 16. CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996. En ese momento Arnao de Bruselas se encontraba trabajando en la catedral de Zaragoza, por lo que probablemente fuese ese el lugar en que pasaría el examen. pág. 33.
 17. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís y GARCÍA GAINZA, Mª Concepción, *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2005. pág. 59.
 18. En España se fundó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 12 de abril de 1752, y posteriormente se establecieron en Valencia (1753), Barcelona (1775), Zaragoza (1778), Valladolid (1779) y Cádiz (1789).
 19. BEDAT, Claudet, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias artísticas y de la mentalidad artística de la España del S. XVIII*, Madrid, Academia de San Fernando, 1989. p. 355.
 20. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, *Policromía renacentista y barroca*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, nº 48, Madrid, 1991. Según este autor el dorado es “la más singular aportación policroma de España, un país en el que la huella musulmana fue tan honda. Color por color el oro es el que lo tiene más noble, por lo que de su distribución y composición cromática depende la hermosura del retablo”. Pág.4.
 21. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, *Policromía renacentista y barroca*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, nº 48, Madrid, 1991, pág.6.
 22. El proceso previo a la policromía era el siguiente: 1º, una mano de aguacola, denominado como giscola y que se elaboraba con zumo de ajos. 2º una vez bien seca, se daban las capas de yeso grueso, continuando con varias, hasta cuatro o cinco, muy ligeras de yeso mate. 3º, después se realizaba un repaso general. 4º, el propio escultor acababa los rostros y las manos, para no perjudicar el modelado.
- La policromía se puede dividir en tres partes: 1. Con oro, bruñido o mate. 2. Colores lisos sin oro; 3. De las encarnaciones en pulimento o mate. En el primer caso, si interviene el oro, llevan una preparación previa de bol (tierra rojiza muy fina), abrillantándolo, una vez seco, con un pulidor de cerdas. En esta técnica se pueden dejar las superficies en oro limpio, decorando sólo los filos y galones, pintándolos con óleo o con temple a punta de pincel, o realizar un estofado. La técnica del estofado consistía en imitar en telas talladas las verdaderas telas bordadas. Los adornos se pueden tallar en la madera, en el yeso o pegarlos a la talla, o simplemente dibujarlos sobre la superficie dorada. Si el adorno es en relieve se llamaba “barbotina”. Si no lo lleva, se pintan colores lisos sobre el oro bruñido, rayando posteriormente esta superficie. Los adornos se solían iluminar con punteados incisos, con punzones, con lo cual el oro cedía, dejando el golpe grabado, logrando sensación de pedrería. Esta técnica se conoce como “picado de lustre”.
- Terminada la policromía de los ropajes, se pasaba a las encarnaciones, donde el pintor debía poner el mayor cuidado para lograr una perfecta expresión. La preparación de este paso determinaría un buen resultado. Sería necesario aplicar sobre el aparejo una o dos manos de albayalde con cola y otra de cola sola, quedando la superficie lustrosa para conseguir una buena entonación y transparencia, si se utilizaba óleo. Se aplicaba el color a pincel y se pulía por medio de “coretes” o muñequilla de vejiga. Las terminaciones mate se acer-

- caban más al realismo. En la policromía era el temple al huevo el más utilizado, aunque también se utilizaba óleo en las veladuras, barnizándolas con clara de huevo con esponja.
- Las hojas de oro eran fabricadas por los “batihojas” (batidor de oro), que obtenía láminas de oro muy finas, que para garantizar su autenticidad se sacaban, preferentemente, de monedas de oro, que solía ser de 23 o 24 quilates. Esto produjo una desmonetización, que en el siglo XVII, debido al decaimiento de la economía, fue necesario bajar la calidad del oro. Este dato se solía especificar en los contratos.
23. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I, pág.359.
 24. *Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. José Luís Sánchez Fernández* “En defensa de la escultura”, leído en el acto de su recepción pública el día 29 de noviembre de 1987, y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Sopena Ibáñez, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1987, p.16.
 25. BAZIN, German, *El tiempo de los museos*, Barcelona, Daimón, 1969. p.43
 26. La mayor parte de las esculturas encontradas en las excavaciones arqueológicas pertenecían a obras griegas, bien originales o copias romanas.
 27. ARGAN, Giulio Carlo, et alt., *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1977, p.13.
 28. VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Tomos I y II, Madrid, Alianza Forma, 1982.
 29. CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, “*Los órdenes arquitectónicos disfrutaron de mayor atención editorial, llegándose a publicar en castellano obras originales así como traducciones de algunos de los textos latinos o italianos más significativos. Es obligado empezar por las célebres Medidas del Romano de Diego de Sagrado (Toledo, 1526; varias reediciones); De arquitectura de Marco Vitrubio; o De re aedificatoria de Leone Battista Alberti...*”. pág. 56.
 30. En el apartado de iconografía se hace una aclaración sobre la descripción de la palabra grutesco. En cuanto a la ornamentación “a candelieri” suele partir de un eje central o candelabro con diferentes elementos propios del grutesco repartidos simétricamente a ambos lados.
 31. VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava” en *Ibaiak eta Aranak*, Donosti, 1990. págs. 95
 32. ARAMBURU EXPÓSITO, Maria José, *Arte y Piedad. El arte religioso en Bergara en el Antiguo Régimen*. Tomo I, Tesis Doctoral, Vitoria, 2002. (sin editar). Pág. 61.
 33. ARAMBURU EXPÓSITO, Maria José, *Arte y Piedad. El arte religioso en Bergara en el Antiguo Régimen*. Tomo I, Tesis Doctoral, Vitoria, 2002. (sin editar). Pág. 63.
 34. MONREAL Y TEJADA, Luís, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acanalado, 2000. “*la legislación sobre esta materia se concretó en los artículos 1.255, 1.276 y 1.279 del Código Canónico*”. Las obras que se realizasen para los templos no podían vulnerar los decretos y no debían exteriorizar “*falsos dogmas, que sean contrarias a la modestia y al decoro o que puedan inducir a error a los fieles poco instruidos*”. Pág. 13
 35. BARRIO LOZA, José Ángel, *Escultura Romanista en la Rioja*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pág.19
 36. CASTAÑAR LÓPEZ, Xesqui, “El funcionamiento de la imagen en el retablo alavés de 1500”, en *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994. págs. 223.
 37. VELEZ CHAURRI, José Javier, “BECERRA, ANCHIETA Y LA ESCULTURA ROMANISTA”, Cuadernos de Arte español, nº 76, Historia, 16, Barcelona 1992, pág.6
 38. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. pág. 203.
 39. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. pág. 205.
 40. Gaspar Becerra (1520-1570), se formó en Italia en la década de 1540, trabajando a las órdenes de Giorgio Vasari y con Daniele Volterra, sintiendo un gran interés por la anatomía de Miguel Ángel. Su primera y principal obra conocida en España es el Retablo Mayor de la catedral de Astorga (León) contratado en 1558, y que estuvo considerada como paradigma del nuevo estilo romanista, una lección del gusto imperante de la época y un repertorio de formas que perduraron especialmente en las provincias del norte de España. Trabajaron en su equipo artistas como Bartolomé Hernández, Esteban Jordán y Pedro de Arbulo.
 41. VELEZ CHAURRI, José Javier, *Becerra, Anchieta y la Escultura Romanista*, Cuadernos de Arte español, nº 76, Historia, 16, Barcelona 1992- pág.8
 42. BARRIO LOZA, José Ángel, *Escultura romanista en la Rioja*, Ministerio de Cultura, Dirección de BBAA, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981. pág.17.
 43. Tras su descubrimiento en 1506, el grupo escultórico del Laocoonte fue adquirido por el Papa Julio II para sus jardines del Belvedere y el 21 de julio la escultura ya estaba expuesta en el patio. Desde el siglo XVI fue la estatua de la antigüedad más celebrada y de ella se hicieron múltiples copias. Influyó de tal manera en Miguel Ángel que su estudio dio un vuelco evidente a partir de su hallazgo, tal como se puede ver en las formas musculosas y movidas de la Capilla Sextina, en

alguna de cuyas figuras copia casi literalmente la postura de Laocoonte.

BOBER, P.P., y RUBINSTEIN, R.O., *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London, Harvey Miller Publishers, 1987. Según Boissard, Miguel Ángel dijo que: “se trata de un milagro singular del arte en el que leeríamos atrapar el genio divino del artesano mas que tratar de imitarlo”. Parece que Miguel Ángel pensó que era de un solo bloque, sin embargo se ha cuestionado dicho dato, y en 1506 vieron que “había sido hábilmente ajustado en cuatro[...] y Filippo Magi descubrió que estaba compuesta de 7 u 8 partes”. Pág.71

44. GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús Maria, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna, Renacimiento*, Donosti, Etor/Arte, 1987. págs. 241-242.
45. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. pág. 187.
46. “Camón Aznar sobre Juan de Anchieta (1943) y García Gainza sobre sus discípulos y seguidores en Navarra (1969) [...] Andrés Ordax es el autor de una temprana síntesis en 1973 sobre la escultura romanista en Álava y tres años mas tarde de un libro definitivo sobre Lope de Larrea, jefe del taller de Salvatierra”. También la madre Arrázola trató este tema en su libro sobre los Retablos de Gipuzkoa, al analizar algunos considerados como romanistas.
47. GARCIA GUTIERREZ, Pedro F, y LANDA BRAVO, José, “LA ESCULTURA Del Renacimiento a la actualidad”, Diccionario Antiquaria, Madrid, 1994. pág.104
48. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. pág. 233.
49. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. pág. 235.

2. IGLESIA DE SAN ANDRÉS: FUNDACIÓN, AMPLIACIÓN Y REFORMAS

1. BOPV (Boletín Oficial País Vasco) Decreto 21/2005, de 1 de febrero, “por el que se adapta a las prescripciones de la Ley 7/1990, de 3 de julio, del Patrimonio Cultural, el expediente de Bien Cultural Calificado, con la categoría de Monumento, de la iglesia de San Andrés de Eibar (Guipúzcoa)”.
2. Existen diferentes criterios sobre si dicho título fue reafirmado por el rey Sancho IV, en 1293, al hijo del anterior llamado también Fernán Yáñez de Ganboa, o si fue traspasado a María González de Olaso, hija de Juan López y esposa de Fernán Yáñez, pero sí está documentado que el patrón de esta Iglesia en la segunda mitad del siglo XIV era Juan López de Ganboa, señor de Olaso, que traspaso dicho privilegio a su nieto Martín Ruiz de Ganboa, a quien el rey Juan II se lo confirmó en el año 1417, sucediéndole en el patronazgo Juan López de Ganboa, cuya confirmación fue expedida en 1480 por los Reyes Católicos en las Cortes de Toledo. A su muerte le sucedió su hijo Martín Ruiz de Abendaño.
3. Año 1785, A.R.A.H.M., doc. 9/4199. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. Vargas Ponce, personaje ilustrado, se dedicó a recorrer las diferentes provincias españolas, efectuando una historia general de su época. Durante su recorrido por Gipuzkoa, en el año 1785, visitó Eibar elaborando lo que podría denominarse como una crónica general de su Ayuntamiento, sus habitantes, costumbres, descripción de sus calles y casas, límites geográficos, datos estadísticos. Describe también las hermitas que existían en dicha época y de la iglesia de San Andrés.
4. ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar. Orígenes y Evolución, Siglo XIV al XVI*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000, pág.50.
5. ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar. Orígenes y Evolución, Siglo XIV al XVI*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000, pág.157.
6. ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar. Orígenes y Evolución, Siglo XIV al XVI*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000, pág.157.
7. Si se contempla la parte exterior de la fachada de la iglesia que da a la plaza (sobre el centro comercial) aún puede verse restos de haber existido en ese muro una antigua construcción.
8. ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar. Orígenes y Evolución, Siglo XIV al XVI*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000, pág.160.
9. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar Zarautz*, Editorial Icharopena, (2ª edición), 1956. pág.116.
10. En este espacio actualmente se encuentra el Baptisterio. Como dato curioso y estadístico apuntamos la nota de un informe del año 1551 que dice que en esa fecha Eibar tenía 250 vecinos.

11. Todo lo referente a este Retablo, tema principal de este estudio, se analizará detalladamente en capítulo correspondiente.
12. 1603/05/21-A.M.E. A-1.1.1., Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1600 a 1636.
13. 1604/05/09-A.M.E. A-1.1.1., Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1600 a 1636. Se refieren al tramo de muralla o cerca que estaba en el camino por el que se iba a Ardanza, donde hoy en día están las escaleras de bajada al Centro Comercial, lugar conocido por Birjiñape y la torre que hace referencia, era la de los Mallea, que estaba fuera de la villa, hacia Calbetón, conocida como “Torre del Portal”.
14. 1615/05/03-A.M.E. A-1.1.1., Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1600 a 1636. En cuanto a los problemas económicos que pudiesen existir para la realización de la obra, dijo que: *“obligaron los propios del concejo y otorgaron que para ayuda y socorro de pagar la obra que así se hubiere de hazer en la dicha yglesia, se haga una ofrenda por el día del señor Santo Andrés de cada un año muy copiosamente, juntándose todos los vecinos y moradores de la dicha villa para ello”*.
15. 1618/02/22-A.M.E. A-1.1.1., Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1600 a 1636.
16. 1618/02/22-A.M.E. A-1.1.1., Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1600 a 1636.
17. 1618/11/18. A.M.E., A-1.1.1. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1600 a 1621.
18. La expresión de medio limón, en arquitectura, se refiere a la bóveda formada a partir de un arco apuntado.
19. 1633/02/15 – 1634/02/13. A.M.B. Numerías de Eibar. C/033-02. El maestro Domingo de Barroeta y Francisco de Aguirre, carpinteros y vecinos de Vergara y Elgoibar respectivamente, presentan un pleito contra los bienes de la fábrica por la cantidad de 2.600 reales que les adeudaban del total de 600 ducados (6.600 reales) de las obras que les habían adjudicado en libre subasta, para realizar trabajos en el tejado y cubierta de la iglesia alegando que los maestros correspondientes le habían dado el visto bueno.
20. 1633/02/15 – 1634/02/13. A.M.B. Numerías de Eibar. C/033-02
21. 1620/01/07 – 1620/05/23. A.M.B. Numerías de Eibar. C/093-25. Demanda de Ambrosio de Urizar, vecino de la anteiglesia de San Andrés de Zaldúa contra los mayordomos de la fábrica de la iglesia de San Andrés de Eibar, por la cantidad de 570 reales correspondientes a piedra arenisca que les había suministrado *“conforme a la escritura y de acuerdo en concierto que en razón de ello –ay por testimonio de mi el dichos Escribano por cui cobranza el dichos mestre Diego de Eguiguren dio al dichos Ambrosio de Urizar todo su poder cumplido e irrevocable con libre y general administración y para dar carta de pago [...] el dicho Ambrosio de Urizar se obligó que entregara al dicho mestre Diego de Eguiguren las dichas ochenta carretadas de piedra en la forma su dicha a los dichos plazos al pie de la dicha obra de la dicha iglesia de seños San Andres de esta villa”*. En enero el Alcalde Pedro de Orbea expide un auto por el que ordena se le pague la deuda pero no se debió de llevar a cabo ya que en mayo del mismo año el tal Ambrosio presentó pleito “excusativo” a dicho alcalde quien lo acepta y traslada a las partes condenadas para que se ejecute el pago rápidamente.
22. 1664/07/25, A.M.E., A-1.1.2., Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1640 a 1672. En ese mismo día acuerdan que *“el día del milagro de Nuestro padre San Andrés se ofrezca el pan como los demás días de fiesta y que a los señores del Cabildo se suplique para que este día se celebre la fiesta del día con toda solemnidad”*.
23. 1778/05/, A.M.B. - Numerías de Eibar. Doc. C/301-03.
24. Año 1785. A.R.A.H.M. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. doc. 9/4.199. pág. 51v a 52v.
25. Año 1785. A.R.A.H.M. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. doc. 9/4.199. pág.39v
26. Los arreglo consistieron en la *“supresión de barnices oxidados, la correspondiente limpieza del polvo acumulado y, sobre todo, -en el caso del retablo mayor-, de la cristalización producida por causa de un tratamiento excesivo contra xylófagos, que prestó al mismo de una veladura opaca y blanquecina, como se puede apreciar en las fotos que se adjuntan. Después de levantar la capa de barniz que quedaba oculta por el polvo y la aplicación antixylófagos, se le prestó un tratamiento en base a resinas naturales, no sintéticas, que devolvieron a la madera de castaño y de nogal, con las que están realizados los retablos, su color y textura originales”*. Estos datos han sido proporcionados por Josetxu Egia.
27. Las diferentes modificaciones que se han llevado a cabo en el espacio del Altar Mayor, se detallan en el punto 2.6.
28. 1663/04/01, A.M.E., A-1.1.2. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1640 a 1672.
29. 1663, A.H.D.S.S., Libro de cuentas, doc. 2057/004-00. Aparecen también otras partidas abonadas a Juan de Pagoaga, 930 reales, por la manufactura de los asientos del sopórtico y otras cosas que hizo en la iglesia. También a Juan de Ansola por cortar el perfil viejo para colocarlo en los asientos nuevos, entre otros.
30. 1664/10/12. A.M.E. A-1.1.2. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1640 a 1672. Después de terminado el trabajo no quedando conforme con el resultado y el concejo expuso que *“el tejado sobre San Miguel en el claustro, no está como debe, y entra mucho agua en el cimiterio, y conviene se ponga remedio, comunicando con un buen oficial y el tal lo hallen los dichos Don Juan Antonio de Isasi D. Gabrel de Mallea y D. Antonio de Unceta. A los que le sieron comisión y facultad en forma y haciendo esta diligencia en quenta de la traza que diere el oficial así lo acordaron y para el efecto se adquiera licencia”*.

31. 1665/05/24. A.M.E. A-1.1.2. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1640 a 1672. pág. 283.
32. 1665/11/08. A.M.E. A-1.1.2. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1640 a 1672.
33. 1673/03/16 – 1688/05/25. A.M.B. Numerías de Eibar. El cabildo de la iglesia de San Andrés de Eibar demanda a Francisco de Azaldegui y consortes por las obras de la *“texabana y soportico”*, por no estar de acuerdo con las obras realizadas, que parece que no se ajustaban a las trazas aceptadas en la candela. El mayordomo de la iglesia ya le había comunicado que los materiales designados no eran los apropiados.
34. ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar. Orígenes y Evolución, Siglo XIV al XVI*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000, pág.161.
35. 1616/07/26, A.M.E., A-1.1.1. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1600 a 1621. De no cumplir la solicitud de arreglo amenaza con *“pena de descomuni3n mayor ypsofacto incurriendo dentro de seis d3as de su publicaci3n [...] y por no yncurrir en las dichas censuras y reformar tan gran abuso fealdad y peligros como causan los dichos tablados”* Continua diciendo que en el estado que se encontraban era un peligro para las personas y adem3s se librar3an de la humedad y malos olores.
36. 1765/06/02, A.M.E., A-1.1.5. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del a3o 1756 a 1768.
37. A3o 1785. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. A.R.A.H.M. doc. 9/4.199. p3g. 53v.
38. 1642/01/02. A.M.E., A-1.1.2. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del a3o 1640 a 1672. Carta de Joan Ansola Ibayguren a los responsables de la obra de la Parroquia.
39. 1650/05/30, A.M.E., A-1.1.2. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del a3o 1640 a 1672. Acuerdo tomado por el concejo sobre la construcci3n de la Torre de la iglesia.
40. 1646/12/13-A.M.E., A-1.1.2. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del a3o 1640 a 1672. Tratado y conferido sobre el asunto se aprob3 esta obra por el concejo, pero *“por quanto al presente no se hallaba la f3brica de la yglesia con dineros, se delega en Antonio de Ysasi para conseguir fondos”*.
En cuanto a la puerta que dicen que van a tapiar se refieren a la plateresca que se construy3 en 1540 y a3n puede verse restos de su ubicaci3n en el interior de la iglesia.
41. 1735-1736, A.H.D.S.S., Libro de cuentas de la F3brica de la iglesia, Doc. 2057/001-00
42. 1747/06/25, A.M.E., A-1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del a3o 1745 a 1756, Refiri3ndose a la campana dicen que por: *“haber en ella salido tres arrobas de metal mas se buelba a refundilo tomando esta disposici3n por el dicho Agust3n de Arizmendi como mayordomo de la f3brica[...] atendiendo a que en metal que sobrase se les buelva el exceso que as3 pusieron a los maestros que la executaron por reconocerse mucha carga para dicha f3brica pues es m3s conbeniente el que para este ministerio sea menos en el peso a fin de que sobresalga en el sonido y que finalmente disponga de dicha refundici3n en la mejor forma y con la menor carga que puedan y sea en beneficio y utilidad de dicha F3brica.*
43. Se refiere a la forma de la b3veda, compuesta por arco de medio punto, se llama semiesf3rica o de media naranja.
44. A3o 1785. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. A.R.A.H.M. doc. 9/4.199. p3g. 51v y 52.
45. 1794/09/18, A.M.E., A-1.1.7. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del a3o 1788 a 1797. El Ayuntamiento considerando que se trataba de una emergencia acord3 solicitar a los mayordomos de las dem3s ermitas que entregasen todos los fondos que ten3an, en concepto de pr3stamo, as3 como al patrono, Babil de Areizaga, solicitando su contribuci3n para la reparaci3n, o en caso contrario se lo deducir3an de los diezmos que sol3a recibir. Tambi3n se acord3 pedir limosna a los vecinos *“por ser en beneficio de todos”*.
46. 1794/02/05. A.M.B. Numer3as de Eibar. doc. C/301-04. El peso de las campanas rotas fue de la llamada *“de Agonea”* (en otras notas aparece como Agor3a) 21 arrobas con 8 libras y la nueva 29 arrobas. La *“Esquil3n maior”* 26 arrobas menos 3 libras, siendo la nueva de menos peso, 25 arrobas y quince libras. Evidentemente aprovecharon la fundici3n de las campanas facturando solamente el metal utilizado de m3s, adem3s de la *“echura”*. El total de la nueva fundici3n fue de 5102 reales de vell3n y firma el documento, como Mayordomo secular Joseph de Echeverria.
47. AGUIRRE SORONDO, Antxon, *“El reloj p3blico de Eibar”* en Revista Eibar, n3o p3g.24.
48. 1735/04/00. A.H.P.O., Secci3n 1^a- legajo 1075, folios 68r-69. Escritura de obligaci3n de componer el reloj de la parroquia de San Andr3s de la villa de Eibar. En este documento, Pedro Godar detalla las piezas que le faltaban al reloj: *una rueda del campo y una rueda de Sta.Catalina en descanso de espiga y un gallo de la espiga de arriba, largo de la pandula cundido sobre dos ejes la lambrilla de la p3ndulo tiene una turniga y pesara 8 libras anchi de chapa y adelante 8 libras de plomo y un bot3n arriba con dos granchos para asegurar para hacer jugar a la pandula el escudo de rueda para dar la cuerda para mas facilidad con dos ganchos y dos moldes, seis linternas nuevas, 14 carolos fundidos de metal, por no echar las espigas a perder podr3 tambi3n 2 poleas por 50 horas de cuerdas y tambi3n los dientes de cuerda se repartir3n al comp3s y al torno eso se pondr3 como nuevo la cigo3a nueva de la chabeta del reloj, tambi3n se alargará la cola por levantar mas alto, tambi3n un caracol por hacer levantar la media en arco y el apoyo de la cadena y se pintará de negro para que no le da3e la ro3a y si alguna pieza se olvida en estas condiciones”*.
49. 1747/05/07, A.M.E., A-1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, de a3o 1745a 1756.
50. 1796/06/26, A.M.E., A-1.1.7. Libro de Actas del Concejo de Eibar, de a3o 1788 a 1797.

51. 1647/03/31. A.H.P.O., Legajo 1-1.026. Fols. 146-151.
52. SARASUA GUSASOLA, Ramón María, *La Música en Eibar. Eibarko Musikoak*, Ego Ibarra, 1991, pág.19. Gregorio Múgica, en su *Monografía*, de fecha 1908, al referirse al órgano de la parroquia dice: “el órgano con que cuenta la iglesia parroquial de Eibar...”. Sin embargo, Ramón María Sarasua, opina que: “se trata del órgano inmediatamente anterior al que tenemos actualmente en la parroquia”, y se lamenta de no disponer de los detalles técnicos de dicho órgano. Por lo tanto, si se tiene en cuenta este último comentario, el órgano que se encuentra actualmente en la parroquia, no es el mismo que se cita en el documento, sino otro que se realizó posteriormente.
53. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar* Zarautz, Editorial Icharopena, (2ª edición), 1956. pág.129.
54. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar* Zarautz, Editorial Icharopena, (2ª edición), 1956. pág.129.
55. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar* Zarautz, Editorial Icharopena, (2ª edición), 1956. Terminado el órgano según dice Gregorio Múgica donaron “doce libros de canto, escritos en pergamino con magníficas y sólidas tapas, copia de una colección que existe en la catedral de Toledo” apareciendo el nombre del que lo escribió, Juan Ramírez de Arellano: “Siendo obrero y dignidad de esta Santa Iglesia de Toledo el Sr.D. Pedro de Iñarra, natural de Eibar, quien regaló a esta parroquia toda la librería. Año de 1673”, pág. 129-130.
56. A.R.A.H.M. Año 1785. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. doc. 9/4.199. pág. 51v a 52v.
57. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar* Zarautz, Editorial Icharopena, (2ª edición), 1956. pág.130.
58. 1771/10/29. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, Doc. 2057/002-00. Inventario de los bienes y objetos de la Iglesia de San Andrés de Eibar.- Este documento se encuentra parcialmente quemado, lo que dificulta su lectura, especialmente en varias líneas de la parte superior. Apéndice documental nº 11.
59. A.R.A.H.M. Año 1785. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. doc. 9/4.199. Sobre el nombre de Inarra aclara entre paréntesis que: (*antes Ibarra según se hace relación en el catalogo de varones ilustres*) y continua describiendo su rango. También dice que las donó en su testamento, en el año 1574, a la Parroquia. Apunta que el viril solamente se utilizaba en la procesión del Corpus, siendo una de las Alhajas más apreciadas, “su figura es de dos Ángeles o mancevos sobre una roca de Cristal que en sus manos sostienen la custodia o viril que es amenera de glovo con un cordero tendido en dicha Roca todo muy primorosa y especial labor. El expresado copon pallenón que en el comulgatorio existe siempre con formas para la comunión es por consiguiente alhaja que corresponde a dho. Viril”. pág.52v.53.
60. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar* Zarautz, Editorial Icharopena, (2ª edición), 1956. pág.131.
61. 1.771/10/29, A.H.D.S.S., Inventario de los bienes de la Parroquia. Por la importancia que puede tener como documento de las alhajas que poseía la Parroquia de San Andrés antes del robo, aparece íntegro en el Apéndice Documental.
62. ELORZA MAIZTEGI, Javier, “La Rocambolesca desaparición del tesoro de la Parroquia de San Andrés en 1794” en *Eibar Revista Popular*, nº 70, pág. 19.
63. ELORZA MAIZTEGI, Javier, “La Rocambolesca desaparición del tesoro de la Parroquia de San Andrés en 1794” en *Eibar Revista Popular*, nº 71, pág.19.
64. 1796/03/21, A.M.E., A-1.1.7. Libro de Actas del Concejo de Eibar, de año 1788 a 1797.
65. 1796/06/05, A.M.E., A-1.1.7. Libro de Actas del Concejo de Eibar, de año 1788 a 1797.
66. 1796/06/26. A.M.E., A-1.1.7. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1788 a 1797. En dicha sesión dicen que “se presentó por dicho D. Francisco de Artaecheverría un ditzamen del Lizdo. D. Ignacio Xavier de Uzelay abogado de los Reales Concejos” y otro por Miguel Antonio de Ybarra, obtenido por José Francisco de Ybarra Presbítero Beneficiado de la Parroquia, del licenciado José María de Castaños. Enterado el Ayuntamiento de ambos dictámenes acordó: “que sin perjuicio de lo que hasta ahora sea obrado en la Instancia movida sobre el paradero de dichas Alajas, haga el citado D. Josef Fran^{CO} de Ybarra sus recursos al Exmo. Sr. Rubi, por quien parece que se le fueron retenidas dichas alajas en la villa de Vergara y que sena aprovadas por esta N. Villa para que se consiga el recobro de dichas alajas o su equivalente”.
67. 1817/02/26. A.C.D.C., Doc. 17/817-177. Sobre el robo de la Reliquia de San Andrés de la Parroquia de Eibar.
68. 1736/01/22- A.P.O., Sección 1ª legajo 1050, folios 42-43. Acta de la reunión del Concejo en la que se aplaza la realización del Colateral de Ánimas de la iglesia de San Andrés hasta finalizar el Retablo Mayor.
69. 1738/04/12, A.M.E., A-1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744.
70. 1738/04/12, A.M.E., A-1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744.
71. 1742/10/21, A.M.E., A-1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744.
72. 1742/10/21, A.M.E., A- 1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744
73. El San Juan Evangelista como veremos aparece en el contrato que redactaron para la realización del Colateral de Ánimas.
74. 1743/04/16, A.M.E., A.1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744.
75. 1744/02/09, A.M.E., A.1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744. Ese mismo día también

- nombraron a las mismas personas para que “*manden ejecutar otro colateral en el Altar de S^{ta}, Antonio de la hermita de Nuestra Señora de Azitain, respecto de haberse también concedido licencia para ello*”.
76. 1744/10/08, A.M.E., A.1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744. La comisión estuvo formada por Juan Antonio de Soroeta, Pedro Antonio de Unzueta y Velasco, Francisco de Aguirre, Francisco de Azurza, Pedro de Lascurain, Domingo de Artea, Pedro Pagueagui y Andrés Vergara.
 77. 1745/02/24-Archivo Protocolos de Oñati, Sección 1^a, Legajo 1054, Folios 44r- 47v. Convenio y obligación y manufactura del colateral de Ánimas. Apéndice documental n^o 9.
 78. 1738/04/12, A.M.E., A. 1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744.
 79. Los apuntes que poseemos sobre la vida de Hilario de Mendizábal nos indican que fue una persona preocupada por su pueblo, y, en esta ocasión, de nuevo así lo demuestra.
 80. 1760/06/28- A.M.E. A.1.1.4., Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1744 a 1756. Junta del Concejo. Agradecimiento a Hilario de Mendizábal sobre una donación que hizo sobre la cantidad que le adeudaban del Colateral de Ánimas.
 81. VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, II, Madrid, Alianza Forma, 1982, Pág. 621
 82. En el mundo del Arte el Juicio Universal se ha representado de muy diferente forma y lugares, sin embargo debemos resaltar el que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina entre 1536 y 1541, por su impresionante composición y fuerza, concentrada en torno a la figura dominante del Cristo, representado en el momento que determina el veredicto del Juicio (Mateo 25,31-46), con un gesto autoritario a la vez que sereno.
 83. MONREAL Y TEJADA, Luís, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000. pág. 510.
 84. Esta capilla antes de la restauración de 1985 estuvo dedicada al Sagrado Corazón de Jesús.
 85. Tanto Santa Lucía como Santa Águeda y Santa Apolonia, son las santas que más veces se reproducen en esta Iglesia. La diferencia de los atributos de las dos primeras en ocasiones se confunden, ya que ambas suelen portar un plano o bandeja con dos elementos en forma de medio círculo, muy similares, cuya diferencia radica prácticamente en el tamaño de los mismos. Según la leyenda, Santa Lucía nació a finales del siglo III en Siracusa, Isla de Sicilia (Italia), de donde es patrona y a la vez era devota de Santa Águeda, que vivió en dicho siglo en Catania, donde está considerada como su protectora. A ambas, que eran de familias distinguidas, trataron de casarlas contra su voluntad y como consecuencia de su renuncia y de su deseo de consagrarse a Jesús padecieron persecución y martirio. Unas leyendas dicen que a Santa Lucía le arrancaron los ojos, y otras que su nombre significa luminosidad para ver el camino de la vida. De cualquier manera se le representa con los ojos sobre una bandeja o plato. Cuentan que, a Santa Águeda, un Senador que la deseaba mando cortarles los pechos, pero como siguió viviendo continuaron torturándola y le obligaron a andar sobre brasas encendidas. También Santa Apolonia fue martirizada en dicho siglo, por defender sus ideas religiosas arrancándole los dientes y rompiéndole las mandíbulas, de ahí su patronazgo de los dentistas.
 86. Así reza en el texto del mismo Retablo “A honra y gloria de Dios Nuestro Señor se mandó por el señor D. Sebastián de Zumarán y Bustindui erigir a sus espensas y costa y servicio y se erigió y labro este altar retablo i dirigido anota^b a perpetua memoria esta Noble y Leal villa de Eibar en que se concluyo año 1776”.
 87. Hemos tratado de comprobar si este Cristo pudiese ser el Descendimiento que realizó Hilario de Mendizábal en el año 1743, ya mencionado anteriormente, pero no hay documentación alguna que lo acredite. Nos cabe también la duda si el Descendimiento a que se refiere el contrato, pudiese ser articulado, ya que según la factura, iba acompañado de una urna, cruz y escalera. Por lo tanto no podemos certificar que se trate del mismo.
 88. Juan San Martín, conoedor del valor de dicha escultura, se preocupó de que fuese depositada en el interior de la Parroquia, para evitar todo tipo de riesgos, tanto los naturales, causados por el deterioro climatológico, como cualquier otro.
 89. 1578. AMB. Numerías de Eibar, Sig. C-303. En este documento se hace referencia al encargo que hizo en su testamento María López de Cutuneguieta, para que oficiaran una misa en el altar dedicado a la Piedad; posiblemente esta talla perteneciese al mismo. (Citado por ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar: Orígenes y Evolución, -Siglo XIV al XVI-*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000).
 90. El acto popular de dicha celebración es la bendición de unas tortas, conocidas como “tortas de San Blas” y unos cordones que se llevan en el cuello durante nueve días, y que según la tradición, protegen de las enfermedades de la garganta.
 91. GIORGI, Rosa, *Santos día a día entre el arte y la fe*, Toledo, Editorial Everest, 2006, pág. 76.
 92. Año 1785, A.R.A.H.M. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. doc. 9/4.199. p. 51v a 52v.
 93. BOPV n^o 3^o ZK, martes 15 de febrero de 2005, pág. 2050.
 94. REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999. Se le considerado como el “*Jefe de las Milicias Celestiales. Ello supone una concepción beligerante de la condición angélica, que permite darle como principal vencedor de Satanás: Brazo ejecutor de la Justicia Divina*”. Pág. 294
 95. MÚGICA, Gregorio, *Eibar, Monografía Histórica*, Zarautz, Editorial Icharopena, (2^a edición). pág. 125.

3. ESTILO Y CLAVES

1. Año 1785. A.R.A.H.M. De la visita que hizo Vargas Ponce a Eibar. doc. 9/4199. Dice Vargas Ponce después de detallar las fábricas de Armas, herramientas y otros instrumentos que: “Y el resto de otro vecindario se ocupa, unos de trabajar telar de marraga, otros en fábrica de Cruces para Altares Calvarios y Rosario algunos en oficio de Cantería y carpintería y otros en el Giro de Comercio de Géneros de tienda y comestibles y las mugeres en las labores de calzeta, costura y hilar lino y tejer, trenza y otras. [Continúa diciendo que] En varias casas de los principales, hay algunos retratos antiguos de Ilustres personajes que ha tenido este pueblo entre los quales esta en traje de cazador con la escopeta en la mano y un perro de caza a su lado, el retrato de la persona del Infante Fran^{co} Fernando hijo de Felipe 4º, Rey de España, el qual para educarlo (qual consta del testimonio que acompaña) por medio del Exmo. Señor D^l. Gaspar Guzmán conde Duque de San Lucar Gran Canciller de las Indias del consejo de Estado S.M. y su Cavallerizo mayor, se entregó en la Corte de Madrid en virtud de una su Real Cedula del Expresado Rey Felipe 4º. su fecha en Primero de Junio de mil seiscientos y treinta años a D^o. Juan de Isasy Ydiaquez, caballero de la Orden de Santiago, natural de esa dicha villa, en la qual falleció dicho Infante (como consta en la partida de finados que también acompaña) en once del mes de Marzo de mil seiscientos y treinta y quatro y su cadáver fue trasladado al Escorial”. p.42v a 43v.

El citado infante Fernando, hijo del Rey Felipe IV, estuvo viviendo en Eibar con Juan de Isasi Idiaquez, Caballero de la Orden de Santiago, como reza en dicho documento “D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de S^o. Lucar, gran Canciller de las Indias del Consejero de Estado de su M^o. y su caballerizo mayor quien me entrego en virtud de una zedula Real del Rey nuestro Sr., de fecha en Primero de Junio de mil seiscientos y treinta años, la persona del señor Fran^{co}. Fernando para educarle y la entrega me hizo en Madrid, corte de su Majestad, el mismo dia año en presencia y por testimonio de Jerónimo de Villanueva caballero de la horden de Calatraba del consejo de su Magestad y su secretario de Estado”. Se hace referencia al enterramiento en la capilla de Isasi del cuerpo del fallecido infante, “metido en una caja aforado con terciopelo negro el qual en la dicha caja el dicho señor D^o. Juan de Isasy puso en deposito en una tumba grande que estava en el medio de la capilla mayor y crucero del dicho Monasterio y habiendo cerrado la dicha caja con su llabe yo el dicho escribano entregue la dicha llave al dicho Sr. D^o. Juan de Isasi. A un acto tan importante como éste acudieron además del Alcalde y Juez, las autoridades correspondientes del pueblo, el Párroco de San Andrés, los personajes civiles y eclesiásticos más ilustres del pueblo, y muchos espectadores. p. 59v.60.

2. Esta calificación de “estilo vasco”, en ocasiones, ha sido debatida por diferentes estudiosos del arte y la historia, como Carmelo Echeagaray en la conferencia que pronunció en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el día 19 de enero de 1918, en la que defiende efusivamente la capacidad artística de los maestros de la época. También la Madre Arrázola en su obra sobre el Renacimiento en Gipuzkoa sostiene que las diferencias constructivas realizadas en ese periodo no son el resultado del desconocimiento estilístico ni de la casualidad, sino que son unas formas estudiadas, meditadas y adaptadas incluso a las características climáticas que afectaban a los pueblos.
3. VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava” en *Ibaiak eta Aranak*, Donosti, 1990. págs. 91.
4. VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava” en *Ibaiak eta Aranak*, Donosti, 1990. págs. 91.
5. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo I, Arquitectura, Diputación Foral de Gipuzkoa 1988. p. 15
6. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, “Renacimiento en Guipúzcoa” Tomo II Escultura. Diputación Foral de Gipuzkoa 1988-p.156
7. Las descripciones de las claves se detallarán en el apartado correspondiente.
8. La Jerusalén Celestial es una alusión simbólica al hecho de que es Dios quien llena las esperanzas últimas del hombre. El hombre está en la tierra en un estado transitorio, pero su verdadera ciudad se halla en “los cielos”, y hasta su definitivo establecimiento en el deberá tratar de acercarse espiritualmente a dicho lugar.
9. Este espacio, junto con los capiteles, altares, y retablos, es el marco más apropiado para las representaciones de imágenes e historias en el interior de los templos.
10. Nos han sorprendido estos “mensajes” por diversas razones, como por ejemplo, la utilización en URDAMPILLETA de la “m” antes de la “p”, norma no existente en la época. Por otra parte, el nombre de RICARDO, de clara raíz anglófila, no se introduce en la onomástica nacional hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Con el fin de comprobar con que fecha aparece el nombre de Ricardo relacionado con el País Vasco, hemos realizado varias consultas en diferentes archivos. Los documentos más antiguos se refieren a personajes relacionados con la marina. Aparecen otros casos ya en el siglo XVIII. Algunos ejemplos de estos personajes son:
-Archivo General de Simancas.
18/02/1601. “Consejo de Guerra. Borrador de una cédula real dirigida al correo mayor de Irun, mandándole averiguar quien es la persona que hospedó e hizo embarcar allí a Ricardo Holman, inglés, que trataba el rescate de unos capitanes ingleses presos en Galicia”. Este es el documento más antiguo que hemos localiza-

do, en el que aparece el nombre de Ricardo, relacionado con el País Vasco.

Otros documentos:

-Archivo Real Chancillería de Valladolid - Real Audiencia y Chancillería de Valladolid.

1683 – 1684. “Francisco de San Cristóbal, vecino de Bilbao y Jorge Ricardo, mercader inglés, residente en Bilbao, contra Pedro de Rucabado y Francisca de Sertucha, su mujer, vecinos de Bilbao. Rollo de apelación del pleito que tratan sobre las heridas dadas a Aparicio de Echeberría, y los escándalos e injurias que ha habido entre ellos”.

1684 – “Aparicio de Echeberría, mercader, por si y como marido y conjunta persona de Justina de Sertucha, vecinos de la villa de Bilbao, con Jorge Ricardo y Compañía, mercaderes ingleses, residentes en la misma. Sobre pedir ejecución en bienes por el pago de 12000 pesos de los gastos del hospedaje que les dio en su casa”.

-Archivo Histórico Nacional-Madrid - Agrupación de Fondos Consejos Suprimidos.

1717 – 1718. “San Sebastián. sobre la extracción y fabricación de moneda falsa, para el seguimiento de estos autos se nombra a Jose de Anoz como juez pesquisador y de comisión. Antonio de Eugui, abogado de los reales consejos, fiscal y Manuel de Ascarra, procurador contra Ricardo Barri, irlandés, vecino de bayona, comerciante, residente en San Sebastián y contra Juan Forchet, vecino de bayona, y contra Andres Crean, vecino de Bilbao, y otros consortes”.

1761 – 1781. “Ricardo Contreras y Elosegui, natural de Madrid, examinado y aprobado como abogado de los reales consejos en 1761, solicita que se le expida el título correspondiente, habiendo realizado las practicas en pleito de la villa de Segura, Provincia de Guipúzcoa”.

Por otro lado, la grafía de estos textos, es muy diferente a la que se encuentra en las filacterias para denominar a algunos de los personajes que muestra unos caracteres bien proporcionados en tamaño y modelo. Resulta asimismo extraña la redacción de las frases en castellano, cuando parece más habitual en esa época y, especialmente, en el contexto religioso, la utilización del latín, en esta clase de inscripciones.

En las palabras de dichos textos, no muy claras en algunos casos, parece entenderse: “AMAR A DIOS SOBRE TODAS LAS COSAS”, “JUAN DE URDAMPILLETA Y RICARDO..”, “ANTONIO ARIAS”, “CREDO LOPEZ GREGORIO GARAI MARTINEZ”. En otros, no se distinguen con nitidez los grafismos, por lo que no se pueden componer bien las frases. Dificultad que se agrava por la evidente distancia a la que se encuentran situadas las claves, además de la degradación natural producida por el paso del tiempo.

En lo que sí parecen guardar uniformidad los diferentes textos es en el color, si bien podría ser que, dicha coincidencia, se deba a la capa de polvo que las cubre. Para acceder a la distancia en que se encuentran las

imágenes de las claves, hemos utilizado diferentes medios ópticos, apoyándonos también en programas informáticos de ampliación de imágenes.

11. Aparece escrito sobre las tablas unas palabras en las cuales parece entenderse: “AMAR A DIOS SOBRE TODAS LAS COSAS”.
12. Las palabras de las tablas, parecen decir: “AMOR BLANCO AMARILLO CANARIO...”
13. En el libro están escritas unas palabras, en el que parece entenderse: “BA... AZUMENDI”.
14. Entre las palabras de este texto se lee: “JUAN DE URDAMPILLETA, RICARDO ...”
15. El texto contiene varias palabras, como: “ANTONIO”: El resto aparecen bastante dudosas.
16. Entre las palabras de este texto parece entenderse: “MAESTRO DE LOS PINTORES L.S.”.
17. Por ejemplo, en el Padre Eterno, en el centro de la bola se encuentra el clavo o estaca que lo sujeta a la nave, y en esa misma zona se aprecia una apertura o separación de la madera.
18. Ante la falta de una prueba de carácter científico, que pudiese confirmar el tipo de material de la composición de estas claves, consideramos conveniente pedir la experta opinión de Ana Isabel Ugalde, que ha realizado su tesis doctoral sobre las claves de Álava. Conocía las claves de esta Iglesia, ya que anteriormente las había mencionado en un artículo suyo intitolado “Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la iglesia en algunos monumentos del País Vasco” (págs. 232-240), Cuadernos de Arte e Iconografía, T. VI nº 12, 1993), por lo que se prestó amablemente a analizarlas de nuevo, y confirmó nuestra teoría en cuanto a la materia de dichas obras: de madera las de la zona nueva y de piedra las de la antigua.
19. Cuadernos de Arte e Iconografía, T. VI nº 12, (págs. 232-240), 1993.

4. RETABLO MAYOR DE SAN ANDRÉS

1. CENDOYA ECHANIZ, Ignacio y MONTERO ESTEBAS, Pedro, “Tipología del retablo del siglo XVI en Gipuzkoa, en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare nº 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
2. ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar: Orígenes y Evolución, - Siglo XIV al XVI-*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000. pág. 165.
3. ECHEGARAY, Carmelo de, *La tradición artística del pueblo vasco*, Conferencias organizadas por la Junta de Cultura Vasca, para el ciclo de 1918. Sociedad Filarmónica de Bilbao. Págs. 42-43.
4. MÚGICA, Gregorio de, “Monografía Histórica de la Villa de Eibar” Zarautz, Editorial Icharopena, 1956- 2ª Edición. No indica la fecha de la visita, pero dice Múgica que el tabernáculo fue sustituido por otro “que se compró en Escoriaza en 1799, mediante el pago de 3.600 reales de

- los cuales abonó 2.000 en limosna, José de Olabe”, por lo tanto, la efectuaría antes de ese año. En cuanto a la estatua de San Andrés, ya hemos visto que no fue obra de Araoz, sino de Pedro de Arbulo. pág.125.
5. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, “Renacimiento en Guipúzcoa” Tomo II Escultura. Diputación Foral de Gipuzkoa 1988- p.98
 6. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1^a edición mayo 2001. Tomo I. pág. 20.
 7. 1573/08/20. A.M.B. Numerías de Eibar C/ 302-5. Copia del contrato de Andrés de Araoz para la ejecución del Retablo Mayor de San Andrés de Eibar, solicitado por su hijo San Juan para continuar con la obra después de la muerte de su padre. Apéndice documental nº 1.
 8. MARÍAS FRANCO, Fernando, *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Madrid, Silex, 1992. Los contratos se otorgaban sobre una traza presentada y aceptada, indicando todas las características que debería tener, como la calidad de los materiales, forma, estilo y el programa iconográfico, debiendo atenerse fielmente al mismo y en caso contrario se penalizaban. También, al “contratista se le podía exigir la realización precisa de algunas de sus partes más importantes: algunas figuras protagonistas, rostros y manos”. Por otro lado, además de las condiciones económicas, el maestro solicitaba en los contratos ciertos requisitos laborales para los oficiales de su taller. pág.125.
 9. *Damián Forment, escultor renacentista: Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, febrero-marzo 1996, Monasterio de Santa Inés, Sevilla*, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1995. Como dato orientativo del valor del ducado, tenemos un cuadro de equivalencias muy significativo, de los años 1535-1540, del que vamos a recoger algunos datos: “Un millar de tejas, dos ducados; Una libra de plomo 5,50 mrs.; Tres manos de papel para los padrones de las siete virtudes, 45 mrs.; A Claudio por dibujar las siete virtudes, 204 mrs.; Un tablón, 102 mrs.; Alquiler de una mula durante quince días, 510 mrs.; Una mula 52 ducados; Un carretero con su carreta, un día, tres reales; Jornal de un peón, real y medio; Jornal de un oficial, 2 reales; Un cantero, 60 mrs.; Unas botas, 272 mrs.; Una gallina dos reales, en 1591; Alquiler de una casa para un canónigo 18 ducados al año, en 1591; Una cantara de vino costaba 27 mrs, en 1482. – Un ducado= 11 reales; 1 Real = 34 maravedís (mrs.); 1 ducado = 375 mrs.- pág. 61.
 10. 1573/08/20. A.M.B. Numerías de Eibar C/ 302-5. Copia del contrato de Andrés de Araoz para la realización del Retablo Mayor de San Andrés de Eibar, solicitado por su hijo San Juan para continuar con la obra después de la muerte de su padre. Apéndice documental nº 1.
 11. 1573/07/23- Fuente: Archivo Municipal de Bergara. Numerías de Eibar. Signatura C/302. Exp. 05. Solicitud de una copia de la “Escritura de contrato suscrita entre el cabildo parroquial y concejo de Eibar con el escultor vitoriano Andrés de Araoz, para ejecución del Retablo Mayor de la iglesia parroquial, de fecha 23 de julio de 1558”. (En traslado autorizado por el escribano Lope de Ynarra el año 1573).-
 12. MÚGICA, Gregorio, *Eibar, Monografía Histórica*, Zarautz, Editorial Icharopena, (2^a edición). pág. 125.
 13. Archivo Protocolos de Oñati. Legajo I-1.012. Escribano: Pedro de Ybarra Asola. Fol. 8 citado por ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar: Orígenes y Evolución, -Siglo XIV al XVI-*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000.
 14. 1602/09/19. A.H.P.O. Legajo 1-1.011 – Folio 60 rto. Finaliza la carta diciendo que “De lo cual otorgué esta carta en la villa de Heibar a diez y nueve días del mes de septiembre de mil y seiscientos y dos años, siendo presentes por testigos Pedro de Arizmendi y Juan de Unceta y Bartolomé de Arroiabe, vecinos y estantes en la dicha villa y el dicho otorgante, que yo el presente escribano doy fe le conosco y lo firmo de su nombre”.
 15. MÚGICA, Gregorio, *Eibar, Monografía Histórica*, Zarautz, Editorial Icharopena, (2^a edición). pág. 125.
 16. MÚGICA, Gregorio, *Eibar, Monografía Histórica*, Zarautz, Editorial Icharopena, (2^a edición). pág. 125. Según esta nota, parece que saldan las cuentas del trabajo realizado por Andrés de Araoz en el año 1587. Según esta nota, parece que saldan las cuentas del trabajo realizado por Andrés de Araoz en el año 1587. Pero, como puede comprobarse por las diferentes anotaciones especificadas, la liquidación de la total por la ejecución del Retablo debió prologarse durante varios años.
 17. 1954/04/27. A.H.D.S.S., Doc. 2053/001-00 Inventario archivo de la Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol de la villa de Eibar, diciembre 1920. En el Sello aparece la fecha de 27 de abril de 1954.
 18. Pedro de Arbulo, artista que trabajó en diferentes pueblos de La Rioja, en Santo Domingo de la Calzada en el año 1565, (dedicado a San Andrés). En 1569 comienza el retablo de San Asensio y parece que muere en 1608 en Briones. Pedro de Arbulo debía de conocer posiblemente por dibujos o grabados la obra de Miguel Ángel, ya que su obra, especialmente la arquitectura de los retablos, es bastante italianizante, se le ha llamado incluso “El Miguel Ángel Riojano”. Sus esculturas tienen tendencias manieristas, alargando las figuras, los vestidos se agitan en pliegues menudos y revueltos con una belleza clásica y ha veces cabezas heroicas. Trabajo en el taller de Becerra y se le atribuyen obras entre las que se encuentran los relieves del púlpito de Astorga (León). Pedro de Arbulo, considerado como un gran escultor romanista riojano, estuvo asentado durante bastante tiempo en Briones, donde parece que murió.
 19. RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Argonzillo (La Rioja), Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993. pág. 127.

20. En cuanto a la intervención de Arnao de Bruselas, importante imaginero que, como está demostrado documentalmente colaboró con Andrés de Araoz en trabajos como Genevilla, Elvillar, y otros, no parece percibirse su particular estilo en las obras del Retablo de Eibar.
21. 1736/04/08-A.H.P.O., Sección 1ª legajo 1050 folios 94-96. Escritura de convenio y obligación de concluir el Retablo del Altar Mayor de esta villa de Eibar a Hilario de Mendizábal. Firmas recogidas del propio contrato.
22. 1736/01/22-A.H.P.O., Sección 1ª legajo 1050, folios 42-43. Acta de la reunión del Concejo en la que se aplaza la realizar el Colateral de Animas de la Iglesia de San Andrés hasta que se haya finalizado el Retablo Mayor.
23. 1736/04/08-A.H.P.O., Sección 1ª legajo 1050 folios 94-96. Escritura de convenio y obligación de concluir el Retablo del Altar Mayor de esta villa de Eibar, suscrita con Hilario de Mendizábal.
24. Informe de la restauración del Retablo, llevada a cabo entre el mes de abril de 1984 abril del 1985. por los restauradores Josexu Egia, Carlos Ruiz de Ofenda y Feli Amezua". (Citado también en el apartado 2.)
25. 1739/04/12, A.M.E. A.1.1.3., Libro de Actas de sesiones del Ayuntamiento de 1737 a 1744.
26. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Zarautz, 2ª Edición (1ª 1908), Editorial Icharopena, 1956. pág. 126
27. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Zarautz, 2ª Edición (1ª 1908), Editorial Icharopena, 1956. pág. 126
28. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Zarautz, 2ª Edición (1ª 1908), Editorial Icharopena, 1956. pág. 126.
29. MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Zarautz, 2ª Edición (1ª 1908), Editorial Icharopena, 1956. pág. 126
30. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama nº 19, 1991, pág. 28.
31. 1538/01/25. A.H.P.O. legajo 1-1166, folio 10 rto y vto. Diego de Araoz debía de gozar de cierto reconocimiento como artífice, ya que por ejemplo en 1538 cobra de la iglesia de Olaso de Elgoibar por la tasación de las "obras e pintura e doradura que el dicho maestre [Francisco del Cresal] y sus oficiales habían hecho en la portada de la dicha iglesia, en los cuales fue examinada la dicha obra y pintura por maestre Diego de Araoz, examinador de la dicha obras e recibió los dichos sesenta y siete ducados..." Diego de Araoz formó parte del taller de su hermano Andrés como pintor y dorador.
-FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís y GARCÍA GAINZA, Mª Concepción, *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2005. Denomina a Diego de Araoz como una figura destacada como pintor y dorador, "que trabaja activamente en Navarra en los retablos de Lapoblación, Mendavia y Piedramillera, dejando unas policromías primorosas en las que combina las técnicas del esgrafiado y el estofado con una serie casi infinita de motivos ornamentales inspirados en grabados franceses y flamencos". pág. 202.
32. Al referirnos al hijo de Andrés de Araoz, llamado como el padre, le nombraremos como Andrés (II), y como Andrés (III) al nombrar al hijo de San Juan de Araoz.
33. ENCISO VIANA, Emilio (y otros), *Catalogo Monumental Diócesis de Vitoria*, Tomo III, Caja Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1968. pág. 75.
34. ARZOBISPADO DE PAMPLONA Y TUDELA. Genevilla, Parroquia de San Esteban, Libro 1º de Difuntos (1548-1656), folio 29 vtº, nº 7. Microfilmes, rollo 214-3. La mujer de Andrés de Araoz falleció también en Genevilla, en 1585 lo que confirma su larga permanencia en dicha villa. En la copia de la partida de defunción de María Martínez dice:
"A veinte días del mes de henero, año de mil y quinientos y ochenta y cinco años, murió María Martínez de Arrona, muger que fue de Andrés de Araoz; enterrose dentro en la yglesia de señor Sant Esteban. Digo que la memoria de las mandas pías de la dicha María Martínez, es la que está escrita abaxo en la partida de María del año; y las mandas de María del año, son estas: y mandó se le hagan honrras de enterramiento y nobena y cabo de año; ytem, novenarios; ytem, añal de oblada y oblación y cera de todo un año; ytem, dos misas cantadas por las almas de sus padres; ytem, azeite a las lamparas de señor San Esteban y a las de Nuestra Señora del Manzanedo y Santo Crucifixo, cada dos libras; y a las otras cinco hermitas, sendas libras; ytem, a la arca de María, una anega de trigo; ytem, a las órdenes acostumbradas, lo que tiene de costumbre. Por escribano: Francisco de Miranda.
Al margen: "Mandas de María del año".
-ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama nº 19, 1991. En otras anotaciones que recoge este autor podemos ver que la familia de Andrés de Araoz permaneció vecinada en Genevilla, lugar donde falleció su mujer el 20 de enero de 1585. Recogen también algunas anotaciones de apadrinamiento de los hijos mejores de Andrés, Andrés II y María. pág. 24.
35. ENCISO VIANA, Emilio (y otros), *Catalogo Monumental Diócesis de Vitoria*, Tomo III, Caja Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1968. pág. 75.
36. Los Beaugrant. A principios del siglo XVI, se tiene noticia de la presencia de los Beaugrant en las obras del puerto de Bilbao. Guiot, que es quien firma los proyectos, junto con sus hermanos Juan y Mateo. Imagineros acti-

- vos en los Países Bajos, pronto confirman su valía al ser contratados para el retablo de la Iglesia de Santiago, el de Portugaleta y el de El Villar, donde fallece Guiot. También se les atribuye el retablo de Abalos y participaciones junto con otros artistas en otros como el de Santo Domingo de la Calzada o San Vicente de la Sonsierra.
37. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama nº 19, 1991, pág. 28.
Detalle de algunas fechas relacionadas con las obras de Andrés de Araoz:
El año 1500 es la fecha aproximada de su nacimiento. Reside unos 10 años Labraza (Alava). En 1527 aparece como escribano del Concejo.
En 1545 vecindad en Vitoria, es citado como tasador de obras.
En 1549 establece su residencia en Genevilla hasta el año 1563 en que fallece.
En 1554 y 1560 en Aia. En 1558 comienza el Retablo Mayor de Eibar hasta su fallecimiento. El corregidor de Gipuzkoa interviene los bienes al dejar sin terminar obras en Eibar, Aia y Zarautz. Podría decirse que el mayor espacio de tiempo se circunscribe en Genevilla, posiblemente por estar situada cerca de los diferentes trabajos que realizó en su entorno.
38. 1557/08/11. A.H.P.O. legajo 2-1221, folio 80 rto y vto. Cuando Andrés de Araoz otorga un poder a Diego de Mendiguren y otro a Ochoa de Artoga, se encontraba residiendo en Aia.
39. URANGA GALDIANO, José Esteban, *Retablos navarros del renacimiento*, Diputación de Navarra, Pamplona, 1947, pág. 12.
40. ARZOBISPADO DE PAMPLONA Y TUDELA. Genevilla, Parroquia de San Esteban, Libro 1º de Difuntos (1548-1656), folio 9 vtº, nº 6. Microfilmes, rollo 214-3.
41. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, Mª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II Escultura. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, pág. 96
42. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís y VÉLEZ CHAURRI, J.J., "El Retablo Mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina. Un conjunto singular del Renacimiento Alavés", en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. El valle de Zena y las tierras de Legutiano*, Obra Social Caja Vital, Fundación Caja Ahorros de Vitoria y Álava, 2007. Expone parte del testamento que dice: "destinada a "mi criado Andrés (que) me ha servido lealmente e si y o me falleciere le relaxo el tiempo que me abia de servir y mas le mando que le den de mi remienta una açuela don la remienta que un oficial razonable debe tener".
Asensio de Barrutia fue el fundador del taller de escultura del barrio de Garagarza de Mondragón. En estos talleres se formaron gran parte de los pintores y escultores de la zona, como Juan Pérez de Isasigaña, "que fue yerno del también entallador Asensio de Barrutia cuñado del pintor Diego de Araoz y del cantero Cristóbal de Liaza". Págs. 235 a 237.
Según este autor posiblemente Andrés de Araoz participase en la construcción del Retablo de Urbina. Pág. 240.
43. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, Mª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II Escultura. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, pág. 94
44. El estilo de Simón de Bueras se caracteriza por la interpretación de las peculiares líneas de los pliegues y las cabezas. Destacamos algunos de los trabajos más reconocidos como su incorporación, en 1544, al grupo de tallistas que labró el coro de la Catedral de Burgos, junto a Felipe Vigarny. También participa en el tallado del retablo de la nave mayor de dicha Catedral. En 1558 talla la sillería de legos de la Cartuja de Miraflores. Se le atribuyen varios diseños y tallas de retablos en Cantabria.
45. A Alonso de Berruguete (1489?-1561) se le atribuye un estilo miguelangelesco, cosa bastante razonable, ya que combina una estética de Ghiberti y Miguel Ángel. Pero a pesar de su formación clásica, y su vinculación a los modelos formales del Renacimiento y Manierismo italianos, desplegó en su obra un gran número de recursos dramáticos y expresivos para dotarla del contenido emocional que debía manifestar la imaginaria de su época. Esta riqueza de movimiento y expresión, lo supieron ver los escultores que trabajaron con él, adoptándolo a sus propios estilos y transmitiéndolo a su vez a otros. Desarrolló la mayor parte de su trabajo en Castilla (Valladolid y Toledo).
-ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. En cuanto al vínculo que existía entre de los talleres de escultura en el siglo XVI, considera Echeverría a Alonso de Berruguete como el "águila del Renacimiento hispano e integrante de la corte itinerante de Carlos I", en 1522 se encontraba en Vitoria. También que en 1533 dice que "Gaspar de Tordesillas elaboró la traza para el retablo llamado de la Piedad en la parroquia de San Miguel de Oñati". pág. 185.
46. Diego de Siloé (1495-1563), hijo de Gil de Siloé, formado en España como arquitecto y escultor, viajó a Nápoles para perfeccionarse, combinando a su vuelta sus influencias góticas con el renacimiento italiano, especialmente de Miguel Ángel. Trabajó en Burgos, donde realizó el proyecto de la escalera Dorada en 1519, su obra más importante. Viajó hasta Granada desarrollando trabajos especialmente como arquitecto.
47. Felipe Virgany, escultor y arquitecto, nacido en el último tercio del siglo XV en Francia. Su obra evoluciona del gótico a unas formas renacentes, reposadas y largas de ritmo. Se movió por la zona de Burgos (trabajando junto a Berruguete y Siloé) Toledo, Salamanca y Granada. Murió hacia 1541.

48. Juan de Juni (1506- 1577). Nacido en Joigny (Francia), se formó en Italia pero desarrolló su obra en Castilla (León, Valladolid...). Como otros escultores de esa época, en su estilo de estética castellana, destaca el patetismo expresivo junto con la influencia de Miguel Ángel. Su técnica es muy cuidada y laboriosa.
49. Damián Forment, (1480?-1540). Nacido en Valencia de familia de escultores, se forma con su padre, y parece que estuvo trabajando en Italia. Su obra plenamente renacentista ha sido muy significativa en Aragón. Sus obras más importantes: Retablo Mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza y de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (Rioja) donde murió, dejando la obra inconclusa. Este maestro, mantuvo ciertas relaciones laborales con Diego de Siloé y Alonso de Berruguete.
50. De Arnao de Bruselas (fecha de su muerte en 1565) no se tienen referencias documentales sobre las primeras etapas de su vida. Algunos autores, basándose en su estilo y semejanza con Siloé, Ordoñez y Berruguete, le presuponen nacido y formado en España, si bien también parece que podría ser descendiente de Giralte de Bruselas. Está considerado como uno de los principales representantes del Renacimiento de la Rioja; incluso como uno de los mejores imagineros de la escultura hispana del Renacimiento. En algunas de sus obras muestra un gran estudio anatómico, como en los grupos de apóstoles de Genevilla.
-FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís y GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2005. Pese a su apellido que indica un origen flamenco, había realizado su aprendizaje con Damián Forment. Mantuvo taller en Logroño y le considera como el mejor exponente del “*manierismo del movimiento*,” según puede verse en los “*retablos mayores de Alberite y Sta. María del Palacio de Logroño*”. Pág. 225.
51. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II Escultura. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, pág. 94.
52. Esa antigua práctica de atribuirle el protagonismo al maestro arquitecto, escultor o pintor, firmante del contrato, ha llegado hasta nuestros días. En cualquiera de las profesiones antes mencionadas, existe la primacía de la idea, punto de partida de cualquier proyecto que se precie, y en su posterior desarrollo participan profesionales de reconocido prestigio, que quedarán en el anonimato.
53. Esta circunstancia le ocasiona serios problemas por falta de cumplimiento de fechas de finalización de las obras de acuerdo con el contrato firmado, creándose en muchos casos situaciones conflictivas que le llevaron a los tribunales otorgando a otras personas poder para que se ocupasen de dichos compromisos.
1557/08/11. A.H.P.O. legajo 2-1221, folio 80 rto y vto. Documento en el que Andrés de Araoz otorga un poder a “a Diego de Mendiguren, vecino de Guetaria” y otro a Ochoa de Arteaga “*estantes al presente en esta tierra de Aya para en seguimiento de los pleytos criminales que yo trato en nombre de Sant Joan de Araoz mi hijo, ante el señor Corregidor de esta provincia*”, para que cobre las cantidades que le adeudaban en San Sebastián teniendo como testigos a Juan de Aguirre, clérigo, Juan, de Zarautz y Jacue de Larrume, vecinos de Aia.
54. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^aAsunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, Escultura, Diputación Foral de Gipuzkoa 1988 (1^a edición en 1969). Al fallecer Andrés sin finalizar el Retablo de la iglesia de Zarautz, y existir varios problemas judiciales, fue su hijo San Juan, quien tuvo que resolver tanto los asuntos financieros como los compromisos anteriormente adquiridos de finalización de trabajos. Pág. 109.
55. Iglesia de Oikina. En el interior se conserva un pequeño retablo atribuido a Andrés de Araoz, que marca la transición entre el plateresco y el romanismo, dando lugar a un estilo más clásico. Preside el retablo una imagen de San Bartolomé en la calle central, de las tres que tiene, y con la altura del banco y primer piso, con dos relieves que representan su vida. Cabe destacar el estudio anatómico del martirio del Santo.
56. 1559/08/04. A.H.P.O. legajo 2-1221, folio 132 rto y vto. En este caso son “*don Ortuño de Çarauz, rrector de la Yglesia de señor Santisteban de Aya e yo, don Juan de Aguirre, clerigo presbítero, mayordomo de la dicha iglesia, e yo Juan Beltrán de Yrureta, mayordomo de la dicha iglesia y del conçejo de la tierra de Aya...*” los que otorgan un poder a Juan de Aguirre, para que compareciese ante el Corregidor “*e otras cualquier justicias e juezes*” contra Andrés de Araoz “*e sus fiadores o bienes*” por no cumplir con los plazos acordados para terminar “*el retablo mayor de la dicha Iglesia, así de obra de entallo como de pintura, por plazos ya pasados e no la han fecho ni cumplido*”.
1561/12/20. A.H.P.O. legajo 2-1222, folio 8 rto y vto. En este documento firmado “*en la plaça de Ayagoytia*” Andrés de Araoz reconoce haber recibido en el año 1554 de parte de Juan de Aguirre “*cabezalero de don Juan Uzcudun que gloria posea*” la cantidad de trescientos cincuenta ducados para “*la pintura e pintar el retablo del señor Sant Esteban de Aya*”, ante los testigos Martín de Alzo y Diego de Mendiguren. Posiblemente le harían firmar este certificado por los problemas antes mencionados de falta de finalización de las obras.
-ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^aAsunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, Escultura, Diputación Foral de Gipuzkoa 1988 (1^a edición en 1969). Apunta esta autora que el día 26 de mayo de 1565, fallecido ya Andrés de Araoz, su hermano Diego “*se comprometió, por nuevo contrato, a terminar el retablo de San Esteban, en el que Andrés había hecho el primer banco y algo del segundo*”. Pág. 96.

57. 1557/08/11. A.H.P.O. legajo 2-1221, folio 80 rto y vto
En este documento Andrés de Araoz, comisiona a Diego de Mendiguren para el cobro de ciertas cantidades que le adeudaban de las obras realizadas en dichas Iglesias. También le reclamaba una deuda a Santiago de Yturregui, maestro carpintero vecino de la villa de Zumaia.
58. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^aAsunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, Escultura, Diputación Foral de Gipuzkoa 1988 (1^a edición en 1969). Pág. 94.
BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, Ángel B. y ROMO GUIJARRO, José A., “Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria” en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare n^o 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998. También se le atribuye el “Púlpito de San Millán de la Cogolla en la Rioja” por la similitud estilísticas. Pág.307-308.
-BARRIO LOZA, José Ángel, con la colaboración de MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel y RUIZ NAVARRO PÉREZ, Julián *Los Beaugrant: en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984. Ruiz Navarro considera erróneas las atribuciones a Araoz de las obras de Hernani y Azpeitia, el Santo Entierro de San Pedro de Aia y el púlpito de San Millán de la Cogolla, así como los retablos de Elbusto y Armañanzas. Pág.58.
59. BARRIO LOZA, José Ángel, con la colaboración de MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel y RUIZ NAVARRO PÉREZ, Julián *Los Beaugrant: en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984. La obra colectiva de Elvillar fue tasada, en parte, en el año 1553, y se mantuvieron los pagos hasta el año 1559. Pág.54.
-Damián Forment, escultor renacentista: *Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, febrero-marzo 1996, Monasterio de Santa Inés, Sevilla, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño*, 1995. Los hermanos Beaugrant recibieron ciertas cantidades por el trabajo realizado en el Retablo de Elvillar, pero también está documentado que recibieron dinero de Andrés Araoz y de su hijo San Juan, sin embargo como “la influencia de estos [los Araoz] no se aprecia en ninguna figura, salvo quizá en el cuerpo superior, y así la de Arnao de Bruselas, es muy posible que los Araoz, agobiados por otros encargos, subcontrataran su compromiso con el genial bruselés, como hicieron hacia 1551 en la cercana población de Genevilla”, Pág.203.
60. En los últimos análisis estilísticos de éste retablo, parece que le atribuyen la mayor parte de las imágenes al maestro Arnao de Bruselas. Este tema de las atribuciones a uno u otro maestro se analiza más adelante en el n^o 70 “Teorías sobre la autoría...”
61. El Retablo Mayor, fechable hacia 1560, de influencia riojana como el de Genevilla, mezcla rasgos de Joly (el escultor Gabriel Joly, está considerado como uno de los artífices de más renombre, junto con Damián Forment, en tierras de Cataluña y Aragón durante la primera mitad del siglo XVI) y de Berruguete. Dado los puntos de semejanza que tiene con el de Genevilla se sitúa en el círculo de Andrés de Araoz y Arnao de Bruselas.
62. BARRIO LOZA, José Ángel, con la colaboración de MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel y RUIZ NAVARRO PÉREZ, Julián *Los Beaugrant: en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984, Pág. 110.
63. Es un retablo de cuatro cuerpos y cinco calles con una ordenación clásica en sus encasamientos. Los apóstoles aparecen conversando en grupos de tres, obras de Arnao de Bruselas, como años antes se introdujo en el retablo de Mondejar (Guadalajara), Es de singular bellísima figura de San Esteban, con acusadas influencias miguelangelescas.
-WEISE, Georg, *La plástica del Renacimiento y Barroco en la España Septentrional*, Printed in GemanyHopfer-Verlag, Tübingen, (Versión original año 1958-59), Traducido por María Rosa Saurín de la iglesia. 1980, Dice Weise sobre esta obra que: “La inspiración caprichosa, la agitación de los Discípulos, la emotividad plástica de los grupos y también los detalles formales- las ropajes- parecen denunciar, más claramente que en Alberite, el estilo personal del maestro que nos ocupa [...] Los tipos macilentos, ascéticos, la emotividad anímica, el tratamiento pictórico ilusionista de las obras anteriores, han dejado paso a un estilo de exteriorización más refinada y plasticidad más concreta que patentiza una fuerte conexión formal y una coincidencia espiritual con el manierismo italiano de mediados del siglo XV. Pág. 33-34.
64. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama n^o 19, 1991. Pág.25.
65. Obra documentada por contrato a Andrés de Araoz en el año 1549.
66. El Retablo Mayor de Santa María de Armañanza y el de la Parroquia de San Andrés de El Busto se realizaron sobre 1560 y por sus características y rasgos formales se engloba entre las realizadas en esa zona por Andrés de Araoz y Arnao de Bruselas.
67. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama n^o 19, 1991. Sobre la portada de Santa María de Viana dice que fue trazada por “Juan de Goyza y en cuya decoración intervinieron Andrés de Araoz, Nicolás de Venero, Francisco Jiménez I y Gaspar de Vitoria”. Pág.26.

68. AZCÁRATE RISTORI, José María, “Escultura del Arte del siglo XVI”, *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, Tomo XIII Madrid, Editorial Plus Ultra, 1958, pág. 214
69. ECHEGARAY, Carmelo de, *Momentos religiosos de Guipúzcoa*, (dos tomos) Barcelona, Vda. de José Luís Tasso, 1921, pág. 40.

70. Teorías sobre la autoría de la obra de Andrés de Araoz.

Ante las diferentes opiniones sobre la autoría de la obra de Andrés de Araoz en general, y en el Retablo de Eibar, en particular, consideramos necesario realizar un pequeño resumen de algunas de las consideraciones que se han publicado sobre el tema.

Para realizar este estudio hemos seleccionado algunos conceptos, como su estilo artístico, forma de expresión plástica, personajes que formaban parte del taller y época en que se realizó la obra, ya que estos datos pueden servir para definir el porqué de la atribución de una obra determinada a dicho maestro.

En muchos casos las obras están perfectamente documentadas a nombre de Andrés de Araoz, posiblemente porque fuese el empresario adjudicatario del proyecto y traza, pero, a medida que se han ido analizando estilísticamente, se ha podido comprobar que algunas de ellas no fueron realizadas por dicho maestro, sino por otros como, por ejemplo, Arnao de Bruselas.

Este problema surge por la participación de varios escultores en un mismo taller, muchos de ellos de gran nivel artístico, pero que, en la mayoría de los casos, no aparecen en los documentos de Fábrica. Los grupos se repiten en diferentes talleres, por lo que no es extraño encontrar similitud de estilos entre los retablos, tanto en cuanto a la composición y estilo artístico, como en los programas iconográficos. No obstante, apunta **Biurrun** que:

“Apenas se encuentra un retablo que coincida con otro retablo, aun considerando las obras que salieron de los mismos talleres. Entre estas, por mucho que quisieran cambiar, se descubre alguna semejanza. Pero entre las obras de un maestro y las de otro maestro, las diferencias son tan notables, que las hacen características, personales e inconfundibles”.

La extensión de este estudio nos obliga realizar una pequeña selección de algunos comentarios de diferentes autores a lo largo de los años, en los que se ve cómo, según se va conociendo mejor el estilo artístico de un maestro escultor, se puede llegar a cambiar la autoría de una obra. El mejor ejemplo de este caso se da en el Retablo de Genevilla. En cuanto a la primera fase del Retablo de San Andrés de Eibar, se debe seguir atribuyendo al taller de los Araoz.

Tomamos como punto de partida la obra de **Gregorio Múgica**, por ser la publicación de fecha más antigua que conocemos. Este autor reconoce a Andrés de Araoz como el maestro que realizó “el Retablo del Santuario de N^{ra}. Señora de Iciar, y en la primorosa sillería del coro de la histórica iglesia de San Salvador de Gueta-

ria”, y le sitúa dentro de los seguidores de Berruguete en cuanto a su estilo. Igualmente le atribuye la obra del Retablo Mayor de Eibar que, a su muerte, finalizó su hijo San Juan.

Tomás Biurrun, que estudia solamente la obra de los Retablos navarros del Renacimiento, considera que por su estancia en Genevilla, Andrés de Araoz:

“Seguramente ejecutaba la obra del retablo mayor y dos pequeños de aquella iglesia, y que por absoluta analogía de estilo de época, se le deben atribuir también los mayores de Armañanzas y de El Busto”.

Comenta que hizo también el colateral de San Juan Bautista y que “dentro de la relativa sencillez, posee rasgos y analogías que lo hacen hermano pequeño, pero hijo de un mismo padre”. El de Armañanzas lo compara con Genevilla, diciendo que era: “irreprochablemente bueno y que no se desdeñaría en suscribir el autor a que se atribuye” [se refiere a Andrés de Araoz] “distinta presentación y tamaño, pero figuras y estilo exactamente iguales”. Igualmente opina sobre el Retablo mayor de la iglesia parroquial de El Busto, refiriéndose a Andrés de Araoz:

“los tres llevan marcado un sello característico, que los hace inconfundibles. No son obras de Martín de Gumet, ni las de Juan de Ayala, ni las que han podido atribuirse a Francisco de Icí; ni a Pedro de la Torre, ni a los otros entalladores vecinos de Estella. Inconfundibles los tres deben adjudicarse a ese admirable manejador de los instrumentos que aparece en 1563 habitando Genevilla, desde donde trabajaba probablemente, para las otras parroquias, cuando menos, para la antedicha de Armañanzas y para esta de El Busto”.

Georg Weise, relaciona su estancia en Genevilla (Navarra), con la realización del Retablo Mayor y diferencia las imágenes de la parte alta del Retablo del grupo de los apóstoles:

“por su carácter estilístico absolutamente diverso, algo más burdo y grosero. Los relieves del primero y segundo cuerpo nos remiten terminantemente a la escuela de Andrés de Araoz y tal como lo veremos manifestarse pronto en Eibar, en los relieves y en los Evangelistas sentados del cuerpo principal del altar. En conjunto, el altar de Genevilla deja reconocer no sólo las peculiaridades del acento formal, típicas de Araoz, sino también el influjo pictórico de Giralte que debió experimentar en Eibar cierta consolidación y serenidad monumental”.

Por otro lado cuando analiza la sillería de Santa María la Redonda de Logroño, relaciona su estilo con los Apóstoles de Genevilla, diciendo:

“Debe de ser obra del mismo autor (aunque hasta ahora no se la haya reconocido), muy sugestiva y personal dentro de la escultura renacentista Navarra, la serie de Apóstoles sedentes que en grupo de tres ocupa la parte inferior del altar...”.

En el siguiente apartado trata de Arnao de Bruselas y, una vez estudiada su obra del altar de Alberite, establece cier-

tas coincidencias con el estilo desarrollado en ésta “que prueban la relación con los escultores de Genevillla y la sillería de Santa María la Redonda, sin que, a pesar de ello, se pueda establecer un grupo de características artísticas sólidamente bosquejadas, ni alabar la ejecución o la inspiración, la originalidad o madurez típicas de aquel maestro. [Sin embargo considera que entre los tres trabajos] en los detalles aparece una analogía parcial”.

Otros muchos autores ven el estilo de Arnao de Bruselas en obras que se le habían atribuido a Andrés de Araoz, como **José Esteban Uranga Galdiano**, que sobre el Retablo de la iglesia de Genevilla destaca especialmente por su belleza la escultura de San Esteban y dice que si la compara con el Retablo de Eibar: “veremos en ellos analogías suficientes para afianzarnos en atribuir aquél a este escultor [Andrés de Araoz] que vivía en 1563 en Genevilla”, entre otras cosas.

En cuanto al Retablo de Lapoblación dice no saber quién pudo ser su autor, y se basa en la atribución que hace Biurrún a Francisco de Icic, vecino de Viana, pero sin ningún apoyo documental para asegurar tal autoría, “además que nunca pudo ser uno mismo el mazonero que hiciese ambos altares. Mientras otra cosa no sepamos, tenemos que tenerlo como de la misma mano que el de Genevilla, pero superior a éste, no sólo en cuanto a la pintura, sino también en cuanto a la escultura”.

Muy importante es la opinión de la madre **Arrázola** por la precisión de sus opiniones sobre la obra de Andrés de Araoz. Establece la conexión entre los estilos de Andrés de Araoz y Arnao de Bruselas diciendo que: “si comparamos el banco del Retablo de Eibar con el Retablo de Santa María del Palacio, en Logroño, podemos apreciar puntos de contacto que nos han llevado a considerar a Andrés de Araoz influenciado por Arnao de Bruselas [...] y por éste, entroncado con Berruguette. [...] El detalle de las figuras masculinas con un característico turbante como se observa en el descendimiento de Eibar, se aprecia, de modo idéntico en Pilatos y los judíos, en Logroño. Es también común, la ancha forma del cráneo, la nariz pronunciada y la barba corta, espesa y rizada”.

Continúa observando otras coincidencias en los Apóstoles y los dos grandes relieves de la Última Cena y el Lavatorio, con los de Santa María del Palacio de Logroño, “los mismos rasgos en la cabeza del apóstol situado a la derecha del Señor, sobre Él, en el Lavatorio de Logroño, y en los dos jóvenes que se encuentran sobre el Maestro arrodillado, en el Lavatorio de Eibar”.

Destaca otros rasgos comunes como las barbas terminadas “en mechones puntiagudos, cuando no son cortas, espesas y rizadas; bucles embrollados en la cabeza y peinados, cayendo por lo general, hacia un lado; concordancia en el ropaje”.

Hace distinción también en la figura de San Andrés de Eibar y la que se le atribuye de Lapoblación (Alava),

considerando que ambas no son de la misma mano.

“La de Eibar es una figura clásica, un Hércules forzado, pero sereno; la de la Población, por el contrario “magnífica talla movida por un viento berruguetesco”. No es posible, a nuestro parecer, que Andrés de Araoz haya trabajado dos esculturas tan distintas, en las que ningún rasgo en común entre ellas denuncia al mismo maestro”.

Del Retablo de Santa María la Real de Zarautz, en el que está documentada la participación de Andrés de Araoz sobre 1560, considera Arrázola que solamente se le puede atribuir el Sagrario (que ya no existe) y alguna otra parte del mismo por las características que presenta, “el plegado de la ropa, finura de los tejidos, a las barbas y el cabello. En casi todos los relieves se pueden observar vida y movimiento, multiplicidad de pliegues en las mangas de las túnicas y barbas berruguetescas. La expresión de algunos rostros es muy propia del maestro Andrés”.

En cuanto al Retablo de Oikina, no documentado al menos en esta publicación, dice que:

“la personalidad artística de Araoz se descubre en la nerviosidad berruguetesca que anima a la obra toda; en la agitación de los paños y de las actitudes; en la expresividad facial de las imágenes; en los trajes hechos de tejidos ligeros que rodean en finos pliegues los miembros; en las cabezas que, como las del maestro de Zarautz y de Eibar, son de cráneo ancho y huesudo, con el pelo revuelto en mechones delgados inclinados hacia un lado; y, por fin, en la nariz pronunciada y la barba corta, espesa y rizada”.

Julián Ruíz-Navarro por su parte destaca la calidad técnica de la obra de Arnao y su lograda composición de los Apóstoles del Retablo de Genevilla:

“la escultura de dicho Retablo muestra la presencia de dos manos diferentes: el Apostolado y la imagen de San Esteban, titular, pertenecen a Arnao de Bruselas y las demás historias se asemejan al estilo de Andrés de Araoz [...] están trazados con enorme vigor, tanto por la expresividad y fuerza que emana de sus rostros como por la belleza agresiva de los curvilíneos pliegues de sus vestes”.

El historiador **José Ángel Barrio Loza** deduce, en cuanto a la obra del Retablo de Elvillar en el que participaron los Beaugrant con el taller de Araoz, que la mayor parte de las figuras que cobró Andrés de Araoz las habría realizado realmente Arnao de Bruselas. De las diferentes figuras que lo componen, le adjudica a Andrés de Araoz solamente la figura de la Asunción, “con una sumariada de tratamiento, ajena tanto a los Beaugrant como de Arnao, y una barbilla cuadrada muy característica”.

Sobre el Retablo de San Andrés de Eibar, afirma que: “se presenta la típica casuística de lo que pertenece o no a la mano de Andrés de Araoz. Se le atribuyen, y no parece haber controversias al respecto, todo el amplio

banco. Los cuerpos superiores, con la magnífica figura del titular, serán de un romanista, trabajados ya en una estética diferenciada del manierismo de expresión y de movimiento”.

De los Retablos de Genevilla y Lapoblación opina que: “Muchos estudiosos se han detenido en ellos, pero según su apreciación en el primero, la mayoría de la talla debió corresponder a Andrés de Araoz; pero hay figuras, bultos, sobre todo, que escapan claramente al estilo habitual del escultor. En cuanto a Lapoblación, la presencia de Araoz parece menos intensa”.

Realiza algunos comentarios sobre todas las obras atribuidas a Andrés de Araoz, no todos muy favorables para el maestro, porque dice que:

“Dentro de sus limitaciones, logró algunas cimas que lo califican entre los maestros más dignos de la escultura renacentista vasca-navarra-riojana del Renacimiento, [Lanciego, Eibar, Viana]”.

También **Salvador Andrés Ordax** opina sobre la obra que realizó Andrés de Araoz, en Elvillar diciendo:

“Le corresponde parte del segundo cuerpo y el remate, donde estaba también el Crucificado. [...] En los relieves e imágenes se advierte la correcta factura que caracteriza al artista, penetrada de naturalismo sin perjuicio de la expresividad común al arte de la época, que en las composiciones queda sosegada por cierto preludio romanista, como destaca en los relieves de la Pasión del remate”.

Le atribuye el Retablo de Nuestra Señora de Itziar, hacia 1540, varios trabajos para las Iglesias de Santa María y Santa Catalina de San Sebastián, y los Retablos de San Pedro, San Sebastián y Santa Catalina de la parroquia de Aia, todo ello en los años cincuenta. La sillería de Getaria sobre 1560, y el Retablo Mayor de Zarautz, “en el que haría el sagrario y parte del banco, concluido por su hijo Juan”. Dice que se puede apreciar su “manera nerviosa y cualidades en la Asunción que figura hoy en el tercer cuerpo”. Nombra también otras atribuciones de varios grupos en Hernani, Azpeitia y San Pedro de Aia, y el Retablo de San Bartolomé de Oikina “actualmente en la sacristía”.

En Navarra, los Retablos de Genevilla, y Lapoblación, y posiblemente los de Armañanzas, Elbusto y Torralba.

Destaca la parte que realizó en el Retablo de San Andrés de Eibar, detallando algunos elementos compositivos:

“Sobresale la calidad de los relieves e imágenes de Andrés de Araoz, por su finura y el vigor nervioso que caracteriza los rostros y plegados de los paños, en relación con la estela berruguetesca, como se aprecia en los Evangelistas y escenas del Banco”.

Asimismo, **María Concepción García Gainza**, junto a otros autores, reconoce como obra de los Araoz, el pequeño Retablo de San Juan Bautista en la iglesia de San Esteban de Genevilla,

“obra plateresca del segundo tercio del siglo XVI, atribuida igual que el retablo mayor del templo, al escul-

tor Andrés de Araoz. [...] También al imaginero Arnao de Bruselas, se le ha atribuido recientemente parte de la escultura”.

Sobre el Retablo Mayor atribuido a Andrés de Araoz, aclara que

“si bien algunos estudiosos prefieren situarla en la órbita del escultor Arnao de Bruselas, ya que en la documentación de Alberite se menciona en 1550 refiriéndose a Arnao “mas 600 e 83 maravedies por las diligencias que hicieron con el ymaginario de Xenevilla para dar el retablo a hacer”. Con él forman grupo por semejanza de traza y estilo los bellos retablos de Lapoblación y el El Busto, así como el de la parroquia de Armañanzas de inferior calidad y algunos otros”.

Continúa con una descripción del programa iconográfico allí representado y dice que:

“Tanto los relieves decorativos como la imaginería muestran buena técnica y un nivel artístico muy destacable. Sobresalen por su calidad los grupos del Apostolado y del Calvario, de dinámicas composiciones y modelado expresivo en el tratamiento de ropajes, cabellos y cabezas, evidenciándose en los rostros el influjo de la obra turolense de Joly. Con todos ellos se relaciona la impresionante figura sedente del titular, San Esteban de estilo más calmado y mayor clasicismo en el rostro, en relación con el San Martín de Alberite, obra de Arnao. [El resto dice que es de calidad variada] presentan cierto refinamiento en actitudes y plegados dentro de una estilización expresiva de la proporciones sin llegar a la calidad del grupo anterior, que quizás puedan atribuirse a Andrés de Araoz o a su círculo, aunque sin llegar a la calidad de este autor en el retablo de Eibar”. Encuentra similitud con el de Genevilla en los Retablos de Lapoblación, en el Retablo Mayor de la Parroquia de San Andrés de Elbusto y en el Retablo Mayor de Santa María de la iglesia de Armañanzas.

El experto en retablística **Luís Echeverría Goñi**, junto con sus colaboradores Asunción de Orbe, Francisco Javier Roldán y Raúl Manzanal, conocedores de la obra de Andrés Araoz y de Arnao de Bruselas, configuran la vecindad de Andrés de Araoz en Genevilla, y, desde 1549 también las de Arnao de Bruselas, quien parece que colaboró con el maestro en una primera fase del Retablo de Genevilla entre los años 1549 y 1552. En cuanto a la segunda fase, dicen al respecto que:

“la presencia de su hijo Juan (1559) y del burgalés Nicolás de Venero (1559), ambos imagineros, nos indican que en esta segunda etapa fueron ellos quines ayudaron al maestro, siendo responsables del último cuerpo del retablo donde se enclavan los relieves del ciclo de la Infancia de Cristo y que estilísticamente están próximos al círculo castellano de Burgos”.

También reconocen la intervención de Andrés de Araoz, Nicolás de Venero, Francisco Jiménez y Gaspar de Vitoria en la construcción de la portada de Santa María de Viana, que fue trazada por Juan de Goyaz.

Confirman la intervención de Arnao de Bruselas en el Retablo de Genevilla, con los cuatro grupos de los Apóstoles, que conversan unos con otros, siendo el de este maestro el trabajo más delicado, especialmente en la talla de San Esteban. El estilo de Arnao denominado como “manierismo del movimiento”, “se caracteriza por el gran italianismo de los modelos y una apurada factura en la ejecución”. Y dicen que:

“Si los modelos de maestre Arnao, responden a un manierismo internacional y sus tallas ofrecen un acabado virtuoso, los relieves de Andrés de Araoz presentan, en comparación una ejecución más tosca”

Analizando detalladamente el estilo de Andrés de Araoz, dicen que ha dejado

“unos tipos iconográficos muy personales que se caracterizan por su rigidez, su frontalidad, estatismo y repetición. No parece saber plasmar la gravedad de los cuerpos, como se observa en el cadáver flotante de San Esteban. El físico de sus personajes, muy distintos a los de Arnao, nos muestra a hombres de canon corto, cabezas cuadradas, boca pequeña, cerrada y de labios abultados y peculiares barbas apuntadas y flequillos sobre la frente. Un detalle muy personal del escultor que puede ser tenido como una de sus firmas iconográficas, es el mesarse la barba en señal de duda o ignorancia..., [las ropas] presentan pliegues paralelos, pesadez, que en caso de las dalmáticas, se convierten en total dureza, y, tal vez, como lo más característico o firma de toda su producción, los turbantes de muchos de sus personajes”.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente exponen que responden a dichas descripciones las siguientes obras: “Relieves del nichal de Santa María de Viana y el Retablo Mayor de Santa María de Torralba”. También en el Retablo de Eibar, se pueden observar esas características, pero de mayor calidad “En los Evangelistas del banco y temas neotestamentarios de la Cena y Lavatorios de los pies del retablo de San Andrés”, y en la historia de “Santa Ana de un retablo colateral de la parroquia de Lanciego”.

Posteriormente, **Ángel B. Blázquez** y **José A. Romo** presentaron un artículo: “Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria”, en el que realizan un interesante estudio sobre dicho maestro.

Entre otras cosas dicen que los Retablos de Eibar y Zarautz corresponden a la misma época, catalogan el de Eibar como monumental, y en cuanto a las obras dicen que se nota las claras influencias de

“Alonso de Berruguete sobre Araoz, sobre todo en la talla que representa al apóstol San Andrés. Una figura clásica con una enorme fuerza expresiva. [Y que] a pesar de que los dos cuerpos inferiores son realizados por Andrés y Juan de Araoz, no existe una unidad artística, ya que se diferencian claramente dos estilos escultóricos, descubriéndose la intervención de Andrés de

Araoz, por un lado y de su hijo posteriormente”.

En su opinión, es en el espacio de los Evangelistas donde “más claramente se puede identificar el estilo de Andrés de Araoz”. El Retablo mayor de San Esteban de Genevilla, que consideran como obra clave del segundo tercio del siglo XVI, lo atribuyen a Andrés de Araoz, aunque diciendo:

“que por alguna documentación sobre pagos, se sabe de la intervención cierta de Arnao de Bruselas. [...] Sobresalen por su calidad los grupos del Apostolado y del Calvario, de composición dinámica y gran expresividad al tratar los ropajes, cabellos y cabezas. En relación con los anteriores, pero con un estilo más calmado y mayor clasicismo en el rostro, está la figura de San Esteban, probablemente obra de Arnao de Bruselas”.

En Lapoblación, se les atribuye a Andrés de Araoz y a Arnao de Bruselas el Retablo de Nuestra Señora de la Asunción, por la semejanza con el Retablo de Genevilla. “Se sabe que el encargo se realizó al taller de Andrés de Araoz y es probable que suya sea la traza, habrían colaborado varios escultores de la época, entre los que destaca la aportación de Arnao de Bruselas”.

En general, dicen que la impronta de Andrés de Araoz se puede ver en muchas obras, pero como muchas de ellas se ejecutaron a la vez, tenía que dejarlas en manos de su taller para finalizarlas. Como consecuencia de ello pueden entenderse

“las diferentes calidades que se pueden observar en retablos a él atribuidos, y refuerza la idea de su intervención en los cuerpos inferiores en los que se pueden ver una mayor calidad y una mayor homogeneidad de estilo”.

Y consideran sus mejores logros sus actuaciones en los Retablos de San Andrés de Eibar y en el de la Asunción en Lapoblación.

Nos encontramos de nuevo con una importante aportación de **Pedro Luís Echeverría Goñi**, de la que extraeremos solamente lo concerniente al Retablo que Andrés de Araoz realizó en Eibar. Dice que Andrés de Araoz se encargó de:

“la parte inferior del retablo, con la salvedad de algunos relieves romanistas ejecutados por su hijo y que se ubican en el sotabanco, [...] así como la colaboración de una personalidad tan destacada como es la de Pedro de Arbulo Maarguvete –a quien pueden atribuirse las tallas del titular y del apóstol San Pedro”.

Considera la primera fase de este Retablo como una de las “cumbres de la retablística vasca” de finales del siglo XVI. Destaca la parte de

“los Evangelistas del banco y los relieves de la Cena y el Lavatorio del banco responden, al igual que los temas pasionarios del banco al peculiar expresivismo de Andrés de Araoz aprendido en talleres burgaleses, en tanto que los apóstoles y los relieves del Juicio y la Crucifixión de San Andrés siguen fielmente tipos y esquemas ya ensayados del romanismo que se repetirán en Orbiso”.

Unos años más tarde, de nuevo autores como **Ricardo Fernández Gracia**, junto a Pedro Echeverría Goñi y M^a Concepción García Gainza, publicaron *El arte del Renacimiento en Navarra*, en el que opinan sobre las actuaciones de Andrés de Araoz, junto a Arnao de Bruselas, Nicolás de Venero y Gaspar de Vitoria. Entre ellas, destacamos especialmente la dedicada al Retablo de Genevilla, por verse involucrados ambos maestros. De Arnao dicen que es:

“un prodigio de diseño y de expresividad en cada una de sus composiciones [...] El segundo maestro, de menor valía, es Andrés de Araoz. [...] Se creen obras cuyas las escenas de la vida del protomártir San Esteban, de estilo más calmado y perspectiva en altura de gusto arcaizante. En los frisos del retablo se desarrolla una temática profana que completa el discurso cristiano del retablo y que encierra la idea de la inmortalidad del alma como premio a la virtud”.

Pero la opinión que más nos ha sorprendido ha sido la de **Francisco Fernández Pardo**, director de la publicación *“La escultura Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)”*, quien, como pie de unas fotografías de los Evangelistas del Retablo de Eibar, dice que están realizados por Arnao de Bruselas. Manifestando además que:

“como tracista bien pudiera haberle cedido los dibujos e incluso intervenido en alguna de las piezas. Tal parece suceder en el caso de las figuras de los apóstoles de los dos grandes relieves de Eibar, de gran semejanza respecto de los que aparecen en el Lavatorio de Santa María de Palacio, mayormente en los dos jóvenes que figuran sobre el Maestro, arrodillado, en el Lavatorio de Eibar, amen de otras puntuales similitudes”.

Continúa diciendo que esas figuras,

“tienen una fuerza, una elegancia y calidad que no corresponden a las toscas maneras de Araoz y sus aplastados rostros, tal y como puede comprobarse al comparar la estatua de San Andrés de Eibar, tan distinta a la que aparece del mismo santo en el retablo de Lapoblación donde intervino Arnao”.

Resalta las dudas y semejanzas entre la obra de Araoz y Arnao que han observado autores como Weise, Urrutia, o Barrio Loza, entre otros, que ya hemos reseñado anteriormente, y comenta que:

“Son sin duda muy curiosas estas apreciaciones y mucho más al conocer las estrechas relaciones de ayuda y colaboración que siempre mantuvieron ambos escultores. [Piensa que] Arnao no fue ajeno a este proyecto y quizás estuviera en el origen, cuya fecha se ignora”.

Realiza los comentarios antes mencionados basándose en hechos no probados y por otro lado reconoce que:

“No resulta fácil por tanto otorgar con certeza esculturas y retablos recurriendo al fácil recurso de las razones analógicas o estilísticas y más si intervinieron distintos colaboradores, se desplazaron las obras de sus lugares de origen o el artista vendió dibujos; menos aún cuan-

do se retocaron las piezas posteriormente o recibió encargos que no ejecutó directamente o nunca aparecieron en los contratos”.

Que considere a Andrés de Araoz, como un empresario, en la misma época que se encontraba comprometido con varios Retablos, como *“Elvillar, Genevilla, Laguardia y Alberite”^{iv}*, no es nada nuevo, ya que otros historiadores también lo han contemplado, pero considerarlo como un mero mercader, ignorando su categoría profesional, como maestro escultor, resulta bastante arriesgado.

Corroborando esta misma idea, **Jesús María Parrado**, en la misma publicación dice que, así como los Beaugrant son escultores y solicitan la colaboración de Arnao en algún momento determinado para completar su obra, Andrés de Araoz

“no termina de aparecer definido como escultor, pues existen evidentes diferencias de estilo y de calidad en las obras que se le atribuyen. Parece más un empresario que proyecta y dirige las obras que contrata y aunque parece saber hacer escultura, deja la misma frecuentemente en manos de sus colaboradores, entre los que no sólo esta Arnao de Bruselas, sino otros como el burgalés Nicolás de Venero o su hijo San Juan”.

Parecen estar de acuerdo con esta opinión otros de los autores de esta publicación sobre la figura de Andrés de Araoz, cuando dice que:

“se perfila más bien, como la de un empresario que coordina a los diferentes artífices y que, probablemente, dispone de la maquinaria necesaria para facilitar la realización de las piezas arquitectónicas de mayor tamaño; además, realiza el montaje final, que se inicia con la colocación del indispensable sotabanco, pagado al cantero Domingo de Emasabel, y finaliza con la instalación del sagrario, realizado por Mateo Beaugrant”.

Y llegan aún más lejos en la defensa de Arnao de Bruselas al considerar la posibilidad de que los Beaugrant o los Araoz presionaran de alguna forma a Arnao impidiéndole que *“hubiese otros maestros en la zona, o quizá porque Arnao no se dedicaba habitualmente al ensamblaje”.* Aún así, dicen que a pesar de trabajar en otros talleres, mantuvo siempre su autonomía artística, incluso se manifiesta su estilo en otros maestros

“quizá por la venta de dibujos propios, lo que era un medio de obtener recursos económicos frecuente en la época, o quizá simplemente por el contacto habitual que este sistema de trabajo mancomunado exigía. [...] Hasta tal punto es esto evidente, que encuentro una relación muy estrecha entre el estilo de Arnao y los relieves de Evangelistas del banco del retablo de Eibar, de tal manera que incluso se puede pensar que sean obra suya, al servicio de Andrés de Araoz. La fuerza expresiva, los tipos humanos de cabezas enjutas, con barbas ramificadas, el elegante movimiento de los paños, y, sobre todo, la habilidad compositiva para disponer a figuras sentadas con una armoniosa apro-

piación del espacio a la manera miguelangelesca que tienen estos relieves me mueven a considerar que o son obra suya o se han seguido sus modelos”.

Pedro Luís Echeverría, en la misma obra en la que se exponen estos testimonios, realiza un resumen de su trabajo de “El Retablo de Genevilla” -anteriormente anotado en el apartado j-. A grandes rasgos, en cuanto al tema que nos interesa, podríamos decir que se reafirma en la colaboración de Andrés de Araoz y Arnao de Bruselas en el Retablo de Genevilla y en atribuirle al segundo la mayoría de las obras de este Retablo, reconociendo su gran belleza e impecable factura. Dice que las diferencias de calidad entre los relieves y bultos del Retablo se aprecian fácilmente, como ya lo hicieron otros importantes analistas.

Así, le reconoce también la categoría artística de Arnao por los “bocetos que de sus mano fueron publicados en el “Corpus” de dibujos españoles, lo que le permite figurar junto a extraordinarios dibujantes como Alonso Berruguete o Gaspar Becerra”.

A Andrés de Araoz, le reconoce intervenciones documentadas en Elvillar, Torralba, Genevilla, Eibar, Aia, San Sebastián, Lapoblación, Itziar, Zarautz y Getaria, amén de otras atribuciones como el Retablo de Santa Ana de Lanciego y algunas piezas reutilizadas en el Retablo mayor barroco de Viñaspre. Determina que la escultura de Araoz, expresivista con un estilo más calmado, la relaciona con su cambiante taller. Dice de él que muestra una: “factura un tanto rígida y unas composiciones más elementales. Todo ello debe estar en relación no sólo con la suficiencia del artista y la posesión de estampas, sino fundamentalmente, con su presunta formación burgalesa. [...] Una forma de tallar tan personal y tan bien caracterizada como la de Andrés de Araoz nos plantea, sin embargo, una serie de interrogantes sobre la identificación de manos. Estos derivan de su jefatura al frente de un amplio taller en su condición de empresario; de las frecuentes intervenciones de su hijo San Juan de Araoz, encargado de la terminación de muchas de sus obras; de las abundantes colaboraciones con motivo de empresas concretas; de la simultaneidad de encargos y, en conjunto, de la rapidez en la ejecución”. Concluye que, en general, las obras del taller de Araoz pueden “ser analizadas, pese a las lógicas diferencias de calidad, comparando varias obras que nos muestran las composiciones y tipos iconográficos característicos”. Destacando entre ellas algunos relieves del nichal de Santa María de Viana, y el Retablo Mayor de Santa María de Torralba –Última Cena, el Lavatorio, el Nacimiento de la Virgen-. Afirma que estas similitudes se pueden apreciar con mayor calidad en el Retablo de San Andrés de Eibar y en

“los Evangelistas del banco y temas neotestamentarios de la Cena y Lavatorio y en la ya mencionada historia de Santa Ana de un retablo lateral de la parroquia de Lanciego. Los relieves de Genevilla muestran también

una gran afinidad con los de la Adoración de los Pastores, la Epifanía y las historias de San Martín del retablo de Isar (Burgos), obra realizada por Domingo de Amberes a partir de 1558, con una notable participación de Simón de Bueras”.

En estos pequeños resúmenes hemos podido comprobar, que, en muchos casos, existen opiniones análogas sobre las similitudes y atribuciones de las obras analizadas.

Para poder formarnos una opinión más ecuánime sobre las obras en cuestión, nos hemos personado en las iglesias de los pueblos de Genevilla, Elvillar, Lapoblación, Zarautz, Aia y Oikina, así como en la ciudad de Logroño, cuyos Retablos, por la documentación encontrada, fueron atribuidos a Andrés de Araoz. Más tarde, y tras un experto y minucioso estudio, en algunos casos, se han ido descartando algunas de las atribuciones, reconociendo la participación de otros maestros. Se reconoce también, que Arnao de Bruselas trabajó y colaboró en varias obras en el taller de Andrés de Araoz. No dudamos, por lo tanto, de los cambios de adjudicación de algunas de las obras antes mencionadas, tras realizar un estudio comparativo de su estilo y haber conseguido cierta documentación acreditativa, como por ejemplo los Apóstoles del Retablo de Genevilla, atribuidas a posteriori a Arnao de Bruselas, considerados como una de las más importantes obras de la segunda mitad del siglo XVI. En dichas obras pueden apreciarse ciertos detalles como los movimientos de cabeza, brazos y manos, rozando incluso un ligero amaneramiento, las hechuras de sus vestimentas, con generosos escotes que dejan al descubierto los hombros, el delicado trato de la anatomía, con torsiones que favorecen la comunicación entre sí, la exquisitez de los elementos que portan, libros, pergaminos y otros. Si tenemos en cuenta las características antes mencionadas que definen el estilo de la obra de Arnao de Bruselas, y analizamos detalladamente las obras de los Evangelistas de Eibar, puede observarse que estos últimos son más corpulentos y voluminosos, de posturas y gestos más relajados, sus ropajes más pesados y menos sofisticados y expresivos... En resumen, nos atrevemos a asegurar que los Evangelistas de Eibar reúnen el característico estilo de las obras salidas del taller de Araoz.

Por lo tanto, consideramos que existen suficientes diferencias estilísticas y compositivas, como para inclinarnos a pensar que entre ambas obras pueden existir ciertas similitudes (no en vano existieron relaciones laborales entre los maestros y sus talleres), pero no las suficientes como para considerar que ambas obras han salido de las manos del mismo autor.

71. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama nº 19, 1991, pág. 28.

72. *Damián Forment, escultor renacentista: Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, febrero-marzo 1996, Monasterio de Santa Inés, Sevilla, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1995, pág. 186*
73. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama nº 19, 1991, pág. 24.
74. MÚGICA, Gregorio, *Eibar, Monografía Histórica*, Zarautz, Editorial Icharopena, (2ª edición). En este año su hija María cobra una cantidad como albacea de su padre. pág. 125.
Por esta nota se sabe que en esa fecha ya había fallecido, pero no se conoce la fecha exacta ni lugar de su defunción, ya que no existe documentación eclesiástica de Eibar correspondiente a esas fechas. No obstante, como podemos comprobar más adelante, en septiembre de 1605 aún se encontraba con vida.
75. Como otros escultores de la época San Juan de Aroz, viaja a diferentes lugares para realizar sus obras. En el año 1598 finaliza el Retablo Mayor de la iglesia de Orbiso (Alava), a pesar que para esas fechas ya había adquirido una casa en Eibar, ciudad en la que parece que se asienta hasta su muerte.
76. 1594/10/22- 1594/10/28. A.M.E. Numerarias de Eibar, depositadas en el Archivo Municipal de Bergara, C/007-28. A dicha compra se opuso Bartolomé de Iraegui, por considerar que el tenía derecho a ella por ser pariente colateral del citado comisario rebatiéndole San Juan con varios argumentos a su favor.
77. Año 1601. A.M.E. Numerarias de Eibar, depositadas en el Archivo Municipal de Bergara, C/008-05. Pleito interpuesto por Esteban de Belasco, vecino de la ciudad de Vitoria, contra San Juan de Aroz, residente en esta villa de Heyvar. En esta ocasión, fue sentenciado a abonar la deuda, por “*Martín de Isasi, jurado ejecutor de esta villa e vezino de ella he dicho que en virtud del mandamiento ejecutivo de esta villa librado por el señor Miguel de Iturrao alcade ordinario de esta dicha villa por los maravedis del salario en el dicho mandamiento contenidos que los debe a Esteban de Velasco, escultor, San Juan de Aroz, residente en esta dicha villa, hacia e hizo entrega execucion de bienes del dicho San Juan en la ropilla que tiene de vestido y dejo esta ejecución abierta para la mejora cada e cuando que pareciere a la parte ejecutante y le asignó el turno de ley...*”.
78. 1605/05/21- 1605/09/06. A.M.E. Numerarias de Eibar, depositadas en el Archivo Municipal de Bergara, Doc. C/004-22. Parece que San Juan intervino en una discusión entre un tal Pedro de Otaola y los tenderos del establecimiento en el que se encontraban solicitando que el tal Pedro le trajese limones o naranjas de Bilbao, negándose éste aludiendo tener otros encargos. San Juan debió de ponerse pesado y parece que “*se insul-*

taron en romance y basquence”. Según las declaraciones de los testigos San Juan debió de decirle “*bálgate diablo puerco*” en castellano y Otaola le llamó borracho y cogió del suelo una piedra “*que arroxó azia el dicho San Joan de Araoz que dio en su rostro y cortó cuero y carne derramado mucha sangre y declaró que del dicho golpe caio el dicho San Juan de Araoz al suelo*”.

Si nació como apuntamos sobre 1530-1532, en esta fecha debía de andar sobre los 76 o 78 años, por lo que un golpe como el que dicen los testigos en el documento citado que recibió, y teniendo en cuenta que según Barrio Loza falleció entre 1605-1606, cabe pensar si tal accidente pudiera estar relacionado de alguna forma con su muerte.

79. BARRIO LOZA, José Ángel, con la colaboración de MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel y RUIZ NAVARRO PÉREZ, Julián *Los Beaugrant: en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984. La obra colectiva de Elvillar fue tasada, en parte, en el año 1553, y se mantuvieron los pagos hasta el año 1559. pág.58.
80. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, Mª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, Escultura, Diputación Foral de Gipuzkoa 1988 (1ª edición en 1969). Pág. 109.
81. 1575/01/01-1574/12/31. Archivo del Ayuntamiento de Urretxu. Fondo municipal de Urretxu. Histórico. Lib 2., Exp. 10. Nivel Descripción: 07. Escritura de convenio otorgada entre Nicolás de Mendiaras, Vicario de Villarreal, de una parte, y San Juan de Aroz, escultor, vecino de Eibar, de la otra, para ejecutar la obra del altar de Santa Catalina, a terminar para el día de Santiago de 1575.
Actuaron como testigos “*don Juan de Vicuña e Juan de Aguirre e Juan de Elexalde pintor, vecinos y moradores en la dicha villa y los dichos otorgantes firmaron de sus nombres, e yo, el presente escribano doi fe que conozco al dicho vicario; y el dicho Juan de Elexalde, pintor, juró conocer al dicho San Joan de Araoz y que hera el mismo otorgante*”.
82. Es de suponer que la imagen antigua que acepta San Juan de Aroz como parte del pago del trabajo, debería de tener un valor bastante considerable, que evidentemente desconocemos, si tenemos en cuenta que el total del Retablo era 40 ducados y que cobra 8 de ellos con dicha imagen. Posiblemente recuperaría dicho importe bien revendiéndola o colocándola en otro retablo.
83. 1579/12/22. Archivo Histórico Protocolos de Oñati. Legajo 1-1-244. Folio 34-35. Título escritura: “*De los mayordomos de la yglesia de Olaso*”. Se encontraban presente en el acto, “*Miguel Abad de Arechaga, cura, e Domingo de Urquieta, vecinos de la dicha villa, como mayordomos de la yglesia parrochial de San Bartolomé de Olaso, e de la otra San Joan de Araoz, maestro escultor vecino de la villa de Heybar [...] Y los dichos señores maestros dixieron que açetaban e açetaron el dicho*

- cargo e se dieron por entregados de manos de mí, el dicho escribano, a las suyas, de la dicha traça y escritura, y juraron a Dios nuestro señor e a Santa María e a la señal ...*” Apéndice documental nº 3.
- Participó también como perito del dorado de este templo su tío, Diego de Araoz.
84. ANDRÉS ORDAX, Salvador, “Arte” en *País Vasco*, Serie Tierras de España, Madrid, Fundación Juan March, 1987. pág. 247.
85. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I. pág. 209.
86. BARRIO LOZA, José Ángel, “Dos retablos de Juan de Araoz en Navarra” *Eibar*, nº 198, 1978. La obra que tasó en Octubre de 1587 serían las que “Bernabé Imberto habia realizado en nombre de Juan de Gaztamira, ensamblador de Olazagutia” pág. 15
87. BARRIO LOZA, José Ángel, “Dos retablos de Juan de Araoz en Navarra” *Eibar*, nº 198, 1978. La obra que tasó en Octubre de 1587, pág. 15.
88. SARASQUETA, Pedro, *Eibar, Monografía descriptiva de esta Noble y Leal villa Guipuzcoana*, Eibarko Kuadernuak, 1- Ego Ibarra 2000, pág. 30.
89. 1736/01/18, A.P.O., Legajo 1050, folios 28r a 31r. Compra de Hilario de Mendizábal de un cuarto bajo de una casa. Como era costumbre de la época, una vez firmado el contrato, al día siguiente, le acompañaba al comprador a tomar posesión física del lugar adquirido. Apéndice documental nº 5.
90. 1736/01/22, A.P.O., Legajo Sección 1ª-1050, folios 42 a 45. Acta de la junta del Concejo para tratar sobre el aplazamiento del Colateral de Ánimas y realización del Retablo Mayor. Apéndice documental nº 6.
91. Las condiciones del contrato así como los datos relativos a la realización del Retablo se detallarán en el apartado correspondiente, 4.2.1.
92. 1735/07/27-A.P.O. Sección 1ª- Legajo 1075-folios 109-110. Poder para testar que Martín de Zabala da a Mª Ignacia de Bustinduy su mujer y a sus hijos legítimos. Apéndice documental nº 4.
93. 1737/03/24- Sección 1ª, Legajo 1051, folios 29 a 32. Capitulaciones Matrimoniales de entre Hilario de Mendizábal y María Luisa de Zabala. Con fecha 24 de marzo del mismo año, aparece el Memorial de la dote que aporta al matrimonio que dice:
“El arreo consiste: dos camas, seis camisas de varón y seis enaguas, seis sabanillas, seis sayas, dos mantos de seda y burato, una caja de plata para tabaco, dos manteles nuevos y seis servilletas de mesa, un paño de mano, cuatro cucharas de plata y una docena de platos de estaño, dos pichelos o jarras de estaño, dos herradas y una caldera, dos sartenes y una cuchara de hierro, tres arcas de madera (una grande y dos medianas), una sortija de oro, dos dijes de plata y unos rosarios engarzados de plata, dos pares de medias de seda y lana. Así mismo se le dota a la novia con la cantidad de 200 pesos o escudos de plata”. Apéndice documental nº 8.
94. En el año 1740, al heredar la corona austriaca Mª Teresa de Habsburgo, Emperatriz de Austria, se inicia la Guerra de Sucesión en dicho país. Se forman los pactos de familia entre España, Francia y Rusia, frente a Inglaterra, Austria y Saboya. El tratado de Aquisgran en 1748 pone fin a esta guerra.
95. 1742/10/21, A.M.E., A-1.1.3. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1737 a 1744. de la reunión del Concejo de Eibar. Otros hombres que formaron parte de la compañía fueron: “para su teniente al dcho Andres de Lezeta por Alferez al dho. Sindico Provisor Gral. y por sargentos a los dhos. Joseph de Zumaran y Domingo de Loyola con mano y facultad en uno con dho. Sr. Alcalde y el referido D. Martín de Orbea para nombra cabos de escuadra y tambor y para hazer la lista de los soldados con que sean mozos soteros y se eche la suerte”.
96. 1746/07/03, A.M.E., A-1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1745 a 1756. Consideraban también que con los próximos ingresos “*podieran mudar a la Madre de Dios al Altar del medio con la devoción considerable como en hacer los nichos para los demas pasos y dormitorios separando para sacerdotes en la cocina presente, condenando a mayor desencia de la sacristia y su ensanche el que de antes se halla.*”
97. 1746/11/07- Donación hecha por Ursula de Unamuno a Hilario de Mendizábal su hijo legítimo. Archivo Protocolo de Oñati, Sección 1ª, legajo 1054, folios 179 a 182. En el testamento indica los hijos que tenía “*durante mi matrimonio con el susodicho procreamos por nuestros hijos como legitimos a Hilario, Bautista, Diego, AnaMaría, Maríana y Antonia de Mendizaval y Unamuno de los cuales haviendole al dicho Diego al Reino de Indias y costeadado el importe de su ropa y costo del viaje a los demas (á ezez. del Hilario nuestro hijo primogenito) di su continjente que pude a fin de tomar los respectivos*”. Apéndice documental nº 10.
98. 1750/09/21, A.M.E., A-1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1745 a 1756.
99. 1750/09/21, A.M.E., A-1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1745 a 1756.
100. 1750/05/06, A.M.E. A-1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1745 a 1756.
101. 1754/06/03, A.M.E. A-1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1745 a 1756.
102. 1754/05/21- A.P.O., Sección 1ª legajo 1081, folios 175 a 176, Hipoteca de bienes de Mª Luisa de Zabala. Folios 183 1 185, Escritura de venta de bienes inmuebles de Mª Luisa de Zabala a su cuñado Martín de Guisasola Aregita, al que llama “*hermano afín*”. Folios 233 a 238 Censo o préstamo que Mª Luisa de Zabala hace a su cuñado Martín de Guisasola, que conciertan con Juan Clemente de Olabe. Folios 391 a 392 También relacionados con la herencia.
103. ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen y CENDOYA ECHA-

- NIZ, Ignacio, "Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa", en *Kobie* (Serie Bellas Artes), Diputación Foral de Bizkaia, n° VII, Bilbao, 1990. pág. 9.
104. BARRIO LOZA, José Ángel, "El Retablo de Amorebieta", en *Letras de Deusto*, Bilbao, Universidad Deusto, Vol. °13, n° 27, 1983. "Solamente cuatro maestros aspiraron a la escultura de retablo. Tomó el remate Juan Munar, vecino de Elorrio, en 7.000 reales". pág. 92.
105. Relación de los Archivos a los que nos hemos dirigidos solicitando alguna referencia sobre la estancia en Ferrol de Hilario de Mendizábal: General de la Marina Álvaro de Bazán de Ciudad Real; del Reino de Galicia de A. Coruña; Museo Naval de Madrid; Zona Marítima del Cantábrico, Instituto de Historia y Cultura Naval de Ferrol; Histórico Provincial de Burgos; Armada Arsenal Militar de Ferrol, Ministerio de Defensa, de Ciudad Real; Histórico Provincial de Pontevedra; Histórico Provincial de la Rioja; Real Chancillería de Valladolid; General de Simancas de Valladolid.
106. ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen y CENDOYA ECHANIZ, Ignacio, "Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa", en *Kobie* (Serie Bellas Artes), Diputación Foral de Bizkaia, n° VII, Bilbao, 1990. págs. 9-10.
107. 1747/01/29, A.M.E., A. 1.1.4. Libro de Actas del Concejo de Eibar, del año 1745 a 1756. Joaquín de Unceta Barrenechea presentó un memorial diciendo que: "ha ejecutado el Colateral de la Herminia de Ntra. Señora de Azitain con arreglamento a la traza o diseño y suplicando se designe la villa de nombra perito de su mayor confianza para su reconocimiento y avalnació.: Interesada la villa de nombró para tal perito al dho. Bautista de Mendizábal que reconocido y tanteado haga su declaración ante el Sr. Alcalde".
108. SAN MARTÍN, Juan, "Los escultores Mendizábal e Eibar", en *Boletín Real Sociedad de Amigos del País*, XLIV, 1988. pág. 178-179.
109. SAN MARTÍN, Juan, "Los escultores Mendizábal e Eibar", en *Boletín Real Sociedad de Amigos del País*, XLIV, 1988. pág. 179.
110. SARASQUETA, Pedro, *Eibar, Monografía descriptiva de esta Noble y Leal villa Guipuzcoana*, Eibarko Kuadernuak, 1- Ego Ibarra 2000, pág. 30.
111. ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen y CENDOYA ECHANIZ, Ignacio, "Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa" (págs. 5-24), en *Kobie* (Serie Bellas Artes), Diputación Foral de Bizkaia, n° VII, Bilbao, 1990.
112. 1728/08/09- 1728/08/25, Autos de Fernando de Arizpe, natural de Eibar, contra Juan Bautista de Jáuregui, escultor, sobre pago de salarios, por valor de 352 reales. Archivo Municipal de Bergara, doc. C/226-08. Fernando de Arispe después de su aprendizaje de arquitecto por un periodo de cinco años demanda a Juan

Bautista de Jáuregui por no haber cumplido con la parte económica del contrato, según el cual debía servirle "en el oficio de escultor los cinco años de aprendizaje y durante el referido tiempo me hubiese de dar el calzado necesario, vestidos usados y los alimentos, y que cumplidos los expresados cinco años me hubiese de hacer el mencionado Juan Baup^a a su costa un vestido nuevo de paño fino por salario de los dhos cinco años, como todo consta de la carta escripta por Lorenzo de Larraza SS^{no} R^l.y del num^o. de esa villa a dho Juan Bautista desde la villa deEybar, que es la que presento y Juro, y aun lo tiene así confirmado ante Vm^d. el expresado Juan Baup^a. y de orden de esta y por mandado de Vm^d. a baluado el importe de dho vestido nuevo de paño fino Manuel de Aguirre Maestro.sastre vecino de esta villa en trescientos y cinquenta y dos reales, para hacerme pago de dho salario. Y es así que aunque los dhos cinco años de aprendizaje los cumpli el lunes de la Infraoctava de Corpus, que fue a treinta y uno de Mayo próximo pasado, y después he servido a dho Juan Baup^a. por oficial hasta la víspera de Sn. Pedro Apostol, que son veinte y ocho días a mas de dhos cinco años, y he solicitado por todos los medios de la paz y ajuste la satisfacción de mis salarios, no solo no lo he podido conseguir del referido Juan Baup^a. sino que atropellando este las leyes de Christiano y de hombre honrado se resiste a cumplir lo que con acuerdo de Abogado conocido tenia Vm^d. mandado en relacines en diferentes Audiencias tales, solo con el fin de molestarme con estas vexaciones de tanta impiedad, debiendo hacerse cargo dho. Juan Baup^a de la lealtad y fidelidad con que en dhos cinco años y veinte y ocho días le he servido, especialmente en su ultima enfermedad...", y dice que le cuidó sin apartarse de él día y noche. Hay que tener en cuenta que los jóvenes durante el tiempo que duraba el aprendizaje permanecían bajo la tutela del maestro, de acuerdo con las condiciones de un contrato que firmaban con su progenitor. Continua relatando una serie de datos sobre las cantidades que le había pagado para llegar a la cantidad que le adeudaba, siendo algunos de ellos curioso como por ejemplo: "siete reales de una multa y carcelaje que pagó por mi= medio escudo que por mi dio a mi cirujano de Azcoitia llamado Francisco Ignacio= escudo y medio por Navidad= medio escudo que dio su hermana a la mia". Juan Bautista de Jáuregui en su declaración niega los datos y dice que no solamente había cumplido con lo convenido sino que "para ciento y cinco días de faltas que le ha hecho durante dho. tiempo solam^{te}. le ha travaxado cumplidos los cinco años catorce días y resta el cumplim^o. de ciento y cuarenta un días los quales le faltan de travaxar al dho Fernando..." Continúa negando los argumentos del aprendiz y relatando sus razones, y entre las cantidades que dice haberle pagado aparecen: "dos días quando las corrida en Azpeitia [...] por la corrida de Azcoi-

ta[...] En el mes de diz. de 1723 falta doze días quando se corto el muslo y estubo a mi costa [...] En quatro años consecutivos que hido a las fiestas de Eyibar para San Juan de junio de cada vez ha faltado tres días. Parece que ha dicho Fernando, como a cualquier joven le gustaban las fiestas, y desde luego en sus condiciones laborales no debían tener derecho a disfrutar de ninguna. Continúa relatando que fue también a las fiestas de Tolosa, Ermua; además de tomarse dos días todos los años en Semana Santa. Se quejaba el maestro porque tenía que hacerse cargo de la manutención de todos los días de fiesta.

Al margen de quién tuviese razón nos ha parecido interesante ver un poco, como un pequeño ejemplo, la relación y los problemas que se podían plantear entre los aprendices y los maestros.

5. PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL RETABLO

1. PANOFKY, Edwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2004, pág. 13.
2. PANOFKY, Edwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2004, pág. 24.
3. Como *La Leyenda Dorada*, (dos tomos), se conoce una compilación de leyendas hagiográficas, lecturas sobre santos, recogidas por Santiago de la Vorágine, a mediados del siglo XVIII. Fue uno de los libros más divulgados y copiados en la Edad Media, y su fama se ha extendido a través de los siglos, llegando hasta nuestros días.
4. Recoge González de Zárate que según Cellini “*estos grutescos toman su nombre de las cuevas de Roma donde fueron encontrados por los estudiosos. Estas cuevas antiguamente eran estancias, invernáculos, estudios, salas y cosas así...*”, por lo tanto, que el nombre viene de la derivación de gruta. Por otro lado, Margarita Fernández apunta varios datos interesante sobre la definición de los orígenes de los grutescos. Por un lado dice que la definición que hace la Real Academia de la Lengua de “*adorno caprichoso de vichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito*” no es del todo correcta ya que debería de referirse al “*Palacio de Nerón, la Domus Aurea*”. Continúa exponiendo que la gran y lujosa mansión de Nerón Domus Aurea, pasada la época de esplendor, sirvió, parte del mismo, durante un tiempo como palacio de Tito. Posteriormente, tras su derrumbe, se convirtió en los cimientos de las Termas de Trajano. No se descubrieron sus ruinas hasta el siglo XV, “*cuando hacia 1480 tiene lugar el hallazgo de la Domus Aurea, se encontraban en Roma, atentos a la llamada de Sixto IV, la flor y nata de los artistas italianos, feliz coincidencia que tuvo efectos, pues acogieron con renovado entusiasmo un vocabulario que, procedente de la Antigüedad, principal razón de su adopción, enlazaba con su reciente*

pasado medieval, que desarrolló un extenso bestiario como vehículo de mensajes de contenido simbólico”. La dificultad de acceso y la curiosidad estimuló a los artistas a copiar las ricas composiciones aparecidas. Esta es la razón por la que se le diera el nombre de grutescos, no porque “*fueran encontrados en grutas, sino en recintos que por estar semienterrados y cubiertos de escombros, fueron tomando antes por grutas que por estancias de rica mansión*”.

-GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús Maria, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna, Renacimiento*, Donosti, Etor/Arte, 1987. pág. 244.

FERNANDEZ, Margarita, “El lenguaje de los grutesco y Diego de Siloé”, en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 59, Madrid, segundo semestre de 1984. Pág.265 a 268.

5. HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablista de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Diputación de Badajoz, Colección Arte-Arquitectura, (2ª edición), 2004, pág. 358.
6. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^aAsunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, Escultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, 1988 (1ª edición en 1969), pág.105
7. GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús Maria, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna, Renacimiento*, Donosti, Etor/Arte, 1987. En Grecia se realizaron los primeros desnudos artísticos sometiendo al cuerpo humano a “*un estudio riguroso en base a las proporciones, al movimiento e incluso se le vio como un vehiculo transmisor de emociones y sentimientos*”. Para los helenos el desnudo más bello era el masculino, por detectar una mayor relación entre sus “*miembros y músculos, no así en la mujer que la oculta*”. Esta apreciación varía cuando Winckelman en el siglo XVIII considera que el ideal más puro y bello es el de la mujer por presentar texturas más suaves y continuadas. págs. 215-216. Durante la Edad Media el desnudo en la imagen se considera como profano y pecaminoso, utilizándola para significar el castigo y el mal, perdiendo la idea de belleza que tenía en la época griega que se fue recuperado en el Bajo Medieval para la representación de Adán y Eva. En el Renacimiento reconquistó su valor como desnudo artístico.
8. REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999. pág.87.
9. ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: el crucero de Sasamón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986. pág.66.
10. Como ya se ha comentado en el apartado correspondiente, en este Retablo participó Andrés de Araoz.
11. MÂLE, Emile, *El Arte Religioso en la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía de finales del Siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001, pág. 373.
12. Fue realizada por Marín y Goikolea al desmontar el Tabernáculo. En el apartado 2.6 “Modificación del espacio

- del Altar Mayor”, se explica como se realizó esta modificación.
13. CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, “Los órdenes arquitectónicos disfrutaron de mayor atención editorial, llegándose a publicar en castellano obras originales así como traducciones de algunos de los textos latinos o italianos más significativos. Es obligado empezar por las célebres *Medidas del Romano de Diego de Sagrado (Toledo, 1526; varias reediciones); De arquitectura de Marco Vitrubio; o De re aedificatoria de Leone Battista Alberti*”.... pág. 56.
 14. TRENS, Manuel, *El arte de la Pasión de Nuestro Señor*, Amigos del Museo, Palacio de la Virreina, Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, 1945, p.22
 15. El nicho donde actualmente se encuentra la imagen de la Virgen de Arrate, patrona de Eibar, se realizó y se doró al desmontar el tabernáculo antiguo, en el año 1959, para colocar la Eucaristía. Posteriormente, al modificar de nuevo el Altar Mayor, considerando que no se ajustaba a la nueva estética, menos barroca, se pintó sobre el dorado, con un color imitando al del retablo, manteniéndose así durante varios años. Posteriormente, con la última limpieza del Retablo, se volvió a sacar el dorado, según se explica en el apartado correspondiente.
 16. Algunos autores ven la semejanza de las obras de este banco con las que Arnao de Bruselas realizó en el Retablo de la iglesia de Santa María del Palacio en Logroño, o con los Apóstoles de Genevilla; incluso apuntan a que Arnao pudiese haber tenido alguna participación en su ejecución.
Evidentemente el Retablo está documentado a nombre de Andrés de Araoz, pero no hay que olvidar que ambos colaboraron en diferentes trabajos conjuntamente, y que incluso Araoz debía de sentir gran admiración por la obra de su colega. Por lo tanto, no es de extrañar que la talla de este maestro evolucionase hacia un estilo de características similares al de su compañero. Cualquier artista, al trabajar junto a otro o estudiar su obra, puede adaptar ciertos detalles, técnicas, conceptos, etc., a sus nuevos modelos, si con ello favorece su trabajo.
 17. Según algunos relatos San Juan aprovechó esta circunstancia para preguntarle a su Maestro quién era el traidor, y Jesús para indicarle dio a Judas un bocado.
 18. REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.pág. 299.
 19. De la mitología griega, joven titán al que Zeus condenó a cargar sobre sus hombros con los pilares que mantenían la tierra separada de los cielos.
 20. La imagen que aparece en este espacio no muestra los atributos necesarios para una identificación fiable. Posiblemente portaría algún objeto en la mano que le falta relacionado con su rango. No obstante, al tener corona y sus vestiduras no ser las características de los representantes de la iglesia, sino que más bien se asemejan a un personaje culto y soberano, nos inclinamos a pensar que podría tratarse del Rey David, que en ocasiones suele aparecer junto a otros santos en retablos.
 21. RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo II, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1ª edición 1996, pág. 93
 22. RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo II, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1ª edición 1996, pág. 94
 23. RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo II, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1ª edición 1996, pág. 138.
 24. FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Omega, 1950, pág. 49-52.
 25. SANTIAGO LÓPEZ, Sebastián, *Mensaje simbólico del Arte Medieval, Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994, pág. 390.
 26. RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los Santos*, Tomo II, Barcelona, Ediciones Serbal, 1ª edición, 1996. p. 137.
 27. MONREAL Y TEJADA, Luís, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000, pág. 207.
 28. RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los Santos*, Tomo II, Barcelona, Ediciones Serbal, 1ª edición 1996. p. 137.
 29. La relación de María Magdalena con Jesús siempre se ha tocado con mucha prudencia y respeto; no obstante, en los últimos tiempos, entre los datos históricos y la fantasía de algunos escritores, se han despertado aún más especulaciones y curiosidades.
 30. MÂLE, Emile, *El Arte Religioso en la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía de finales del Siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.*, Madrid, Encuentro, 2001. Según una leyenda, que se propagó en el siglo XVI, “por un libro dominico, la Aurea rosa [...], la santa, al aparecerse a Carlos II de Anjou, le reveló que Cristo resucitado le había hecho una señal en la frente”. Desde entonces las reliquias de María Magdalena fueron muy veneradas. pág.267.
 31. MONREAL Y TEJADA, Luís, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000, págs. 141-142.
 32. NÁCAR FUSTER, Eloíno, COLUMGA CUETO, Alberto, *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega al castellano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968, pág.60.
 33. Según las Sagradas Escrituras hay siete Arcángeles, pero solamente tres aparecen en la Biblia: San Miguel, San Gabriel y San Rafael. San Miguel fue el que venció y expulsó a Satanás del cielo: “Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente llamada Diabolo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados”, [Apoc.12:7-10]. Sus atributos son ropajes de soldado, espada y algún dragón que representa al

demonio. San Gabriel, el mensajero de Dios, suele llevar un cetro en la mano; anunció a la Virgen María la buena nueva y le dijo: “*Salve llena de gracia el Señor es contigo...*” Así se presentó a Zacarías diciéndole: “*Yo soy Gabriel, que asisto ante Dios y he sido enviado para hablarte y comunicarte esta buena nueva...*” [Luc. 1:11-20; 26-38]. San Rafael, el más cercano a los hombres, después de sanar a Tobías le dijo: “*Yo soy Rafael, uno de los siete santos ángeles que presentamos las oraciones de los justos y tiene entrada ante la majestad del Santo*” [Tobías 12:12-15]. Porta un tarro de óleos para aliviar el dolor y sufrimiento.

Los otros cuatro son: San Uriel, representado con una espada, que expulsó a Adán y a Eva del jardín de Edén, y que combate el espíritu de la ira, odio e impaciencia, con las virtudes de la dulzura, benignidad, paciencia y mansedumbre. San Barachiel o Baraquiel, cuyo nombre significa “Bendición de Dios”, y que se considera como protector de la pereza y la indiferencia a las “Cosas Santas en la mortal tibieza”, “*El Reino de los Cielos sufre violencia y tan solo los violentos lo pueden arrebatarse*” [Mateo 11,12]. Suele llevar un libro en la mano derecha titulado las “Bendiciones”. San Jahidel, que significa alabanza a Dios, combate el espíritu de la envidia y de los celos [2 Timoteo 4,8]. San Saeltiel, que significa plegaria a Dios, combate “el espíritu de la intemperancia, la gula y del exceso de Bebida” [Lucas 21,34].

En la Edad Media los ángeles no se representaban de forma aislada, a excepción de San Miguel, pero en el Renacimiento cambia esta práctica y comienzan a pintarse individualmente. A partir de esa época, su uso en la plástica religiosa se popularizó y se designaron los atributos correspondientes a su rango y misión.

El obispo y escritor religioso del siglo VI Dionisio Areopagita, divide a los ángeles en tres grupos: “*serafines, querubines y tronos*”, en el primero; “*potestades, virtudes y poderes*” en el segundo; y “*príncipes, arcángeles y ángeles*” en el tercero. De este grupo “*Los principados protegen las naciones, los arcángeles son mensajeros de Dios (la tradición popularizó sus nombres: Miguel, Rafael y Gabriel)*” y por último los ángeles que se destinan para los hombres.

34. Según la medición del plano adjunto el friso del segundo cuerpo mide 0,75 m. el tercero 1,08 m. y el cuarto 1,16m.
35. Cuenta la leyenda que San Millán al igual de Santiago, durante la Reconquista luchó contra los musulmanes. En esta escena aparece con una espada flamígera tiene a dos hombres a sus pies, y algo en la mano que podría ser un turbante. La diferencia en cuanto a representación de estos dos santos, es que a Santiago se le suele representar sobre un caballo “blanco”.
36. El limbo, el inquietante limbo, localizado simbólicamente entre el cielo y el infierno, según una tradición católica surgida en la Edad Media, era “el lugar del más

allá” al que iban los niños que morían sin bautizar o sin uso de razón; es decir, que no habían cometido pecado alguno, pero no podían ir al cielo porque nacían ya con el pecado original. Allí pasarían la eternidad “sin pena ni gloria”. Un lugar gris que ha sido objeto de disputas dentro del seno de la Iglesia desde la antigüedad. Ya en el Concilio de Cártago, que se celebró en el año 418 después de Cristo, se les negó a los niños sin bautizo poder alcanzar la felicidad eterna. Para San Agustín (357-430) el “limbo para los niños” tenía que ser eterno porque el pecado original es eterno si no es borrado por el bautismo. Siglos más tarde, santo Tomás de Aquino (1225-1274) volvió sobre el tema, defendiendo al menos la condición de beatos para los inocentes niños que morían sin bautizar. También trató el tema el poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321) en su obra La Divina Comedia. El concepto del Purgatorio, tal como lo describía Dante, formaría la zona intermedia de este gran eje, Cielo, Infierno y Purgatorio.

Después del Concilio Vaticano II (1962-1965) el concepto de limbo cayó en el olvido, pero no se abolió hasta que Juan Pablo II, en 1999, apuntó la necesidad de revisar los conceptos Infierno y Purgatorio considerando que no se trata de lugares físicos sino de estados anímicos (falta, arrepentimiento, amor, bondad, indulgencia, beatitud...). En octubre de 2004 ordenó al entonces cardenal Joseph Ratzinger (hoy Papa), estudiar cómo excluir el limbo de la doctrina cristiana, formando para ello una comisión Teológica Internacional. Tras años de estudio se ha llegado a un acuerdo, firmado por el papa Benedicto XVI y el Vaticano, y publicado el 20 de abril de 2007, en el que este concepto queda enterrado definitivamente, y por el cual los niños son enviados directamente al paraíso gracias a “la infinita misericordia de Dios”.

37. Internet: Catecismo de Trento, parte 1, cap. 6, n. 3.
38. El primer cuerpo, la altura de las columnas, mide 1,56 m. de alto, el segundo 1,65 m., el tercero 1,82 m. y el cuarto 1,77 m. La calle central se agranda considerablemente al apropiarse del entablamento y friso inmediatamente superior, quedándose los espacios de la calle central en: 2,50 m. el 2º; 2,80 m. el 3º; y 2,28 m. el 4º. Este último, al no tener friso superior, solamente se apropia del espacio del entablamento.
39. A principios del Siglo IV comienza el culto a San José entre lo coptos, pero en el mundo occidental las primeras referencias a su culto aparecen en el año 1129. Pío IX, en los primeros años de su pontificado, el 10 de septiembre de 1847, estableció una fiesta nacida en España: el patrocinio de San José sobre la Iglesia. Y en el Concilio Vaticano I, el 8 de diciembre de 1870, dieciséis años después del dogma de la Inmaculada Concepción, proclamó el patrocinio de San José sobre la Iglesia universal.
40. La Crucifixión de Jesús la han relatado los cuatro Evangelistas (Mateo, 27,32-56; Marcos, 15,21-41; Lucas, 23,26-49 y Juan, 19,16-37).

41. DUCHET-SUCHAUX, Gastón, *Guía Iconográfica La Biblia y los Santos*, Alianza Editorial, D.L., 1996, pág. 114.
42. MÂLE, Emile, *El Arte Religioso en la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía de finales del Siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001, pág. 249.
43. FERNANDEZ, Margarita, “El lenguaje de los grutesco y Diego de Siloé”, en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 59. Madrid, segundo semestre de 1984. Parece observarse la influencia de los modelos de este códice *Codex Escorialensis* en el “*Palacio de Mendoza de Guadalajara*”, que se había finalizado a finales de 1506. Más segura es la presencia de dicho cuaderno, entre 1509 y 1512, que sirvió de inspiración en para las composiciones del “*palacio de La Calahorra*” del marqués de Zenete. Hasta 1575 no se vuelve a tenerse noticias del códice, cuando Diego Hurtado de Mendoza, dejó “*heredero de todos sus bienes a Felipe II*”. Entre la herencia se encontraba una rica biblioteca, formando parte de la misma dicho códice, y “*el 15 de junio de 1576 entro a formar parte de los fondos de la Real Biblioteca del El Escorial*”. En cuanto a la adopción en la ornamentación dice que: “*tiene su fundamento en el creciente interés que en el Quattrocento se despierta hacia la Antigüedad*”. El interés despertado por los artistas de Renacimiento de la Antigüedad, fue uno de los motivos de la incorporación en sus obras de los grutescos “*un repertorio tomado del mundo clásicos compuesto de ovas, dardos, modillones, filetes, palmeras, hojas de acanto, zarcillos, laureles, erotes, delfines, bucraneos y un largo etc.*” Así también se refleja el interés por la mitología en estas composiciones incluyendo “*Apolos, Hércules, Afrodita, Fortuna...*”. pág.266 a 268.
44. Un buen artífice debía estar informado del lenguaje alegórico de su época, de los cambios o nuevas interpretaciones de series como virtudes, artes liberales o diferentes alegorías de diferente naturaleza, así como de los modelos de la mitología, a pesar de que su uso era más limitado. Estas interpretaciones tenían que estar íntimamente ligadas a los repertorios iconográficos de diferente índole, así como a un conocimiento de la literatura, que procedía de las últimas tendencias italianas.
45. GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna, Renacimiento*, Donosti, Etor/Arte, 1987, pág. 247.
46. En el apartado de Realización del Retablo se hace una pequeña aclaración del significado de la palabra grutesco.
47. Tarja, tarjeta o cartela: Se refiere a un elemento de adorno que está formado por hojas, cogollos, cartones o molduras que decoran con un centro más plano y con forma plana, oblonga, de óvalo, de círculo, etc., y que en ocasiones puede contener una inscripción.
48. La traducción del texto realizada por el sacerdote eibarrés Jesús M^a Arrieta es: Esta es la Casa del Señor, en la que

se invoca el nombre de Jesús: Verdaderamente este lugar es santo, en el cual ora el sacerdote: no es otro sino la casa de Dios y la puerta del cielo y se llama aula de Dios: Señor, nos escucharás en el lugar en que habitas, en el cielo y cuando nos escuches nos serás propicio. Verdaderamente esta Casa del Señor está firmemente edificada y bien asentada sobre roca firme: en ella cuantos pidan recibirán, cuantos busquen encontrarán a cuantos llamen se les abrirá: A, I. 1547. Los cielos en toda su grandiosidad no pueden contenerte: cuánto menos casa. Señor, amo la hermosura de tu casa y el lugar donde habita tu gloria. Tu casa, Señor, pone de manifiesto tu eterna santidad: Oh cuán terrible es este lugar: mi Casa es Casa de oración; 1897.

MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Zarautz, 2^a Edición (1^a 1908), Editorial Icharopena, 1956, pág. 124.

Apéndice documental

Índice del apéndice documental

1558/07/23. Contrato para la ejecución del retablo de la iglesia de Eibar, con Andrés de Araoz.- Fuente: Archivo Municipal de Bergara. Numerías de Eibar. Signatura C/302. Exp. 05.

“ESCRITURA DE CONTRATO SUSCRITA ENTRE EL CABILDO PARROQUIAL Y CONCEJO DE EIBAR CON EL ESCULTOR VITORIANO, ANDRÉS DE ARAOZ, PARA EJECUCIÓN DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL, DE FECHA 23 DE JULIO DE 1558. (En traslado autorizado por el escribano, Lope de Ynarra, el año 1573)”.

1574/12/14. Escritura de convenio otorgada entre Nicolás de Mendaras, Vicario de Villarreal, de una parte, y San Juan de Araoz, escultor, vecino de Eibar, de la otra, para ejecutar la obra del altar de Santa Catalina, a terminar para el día de Santiago de 1575. Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Urretxu. Fondo municipal de Urretxu. Histórico. Lib 2., Exp. 10. Nivel Descripción: 07 *“ESCRITURA RETABLO DE SANTA CATALINA”*.

1579/12/22. Examen del Sagrario hecho por San Juan de Araoz, para la iglesia de San Bartolomé de Olaso de Elgoibar. Archivo Histórico Protocolos de Oñati. Legajo 1-1.244. Folios 34-35.

Título escritura: *“De los mayordomos de la yglesia de Olaso”*.

1735/06/27. Poder para testar que Martín de Zabala da a su mujer, M^a Ignacia de Bustinduy. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Sección 1^a. Legajo 1.075. Folios 109 a 110.

1736/01/18. Compra de Hilario de Mendizábal, de un cuarto bajo de una casa en Eibar. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Legajo 1-1.050. Folios 32-37

Ignacio de Uncetabarrenechea vecino Eibar, vende a Hilario de Mendizabal un cuarto.

1736/01/22. Acta de la reunión del Concejo en la que se aplaza la realización del Colateral de Ánimas de la Iglesia de San Andrés, hasta que se haya finalizado el Retablo Mayor. Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Legajo 1-1.050. Folios 42-43.

Se acuerda en dicha sesión agrandar el Retablo Mayor, antes de ejecutar un retablo colateral de Ánimas.

1736/04/08. Escritura de convenio y obligación para ejecutar el Retablo Mayor, con Hilario de Mendizábal. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Legajo 1-1.050. Folios 94-96.

“ESCRITURA DE CONVENIO Y OBLIGACIÓN DE CONCLUIR EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE ESTA VILLA DE EIBAR”.

1737/01/24. Contrato de matrimonio de Hilario de Mendizábal y Maria Luisa de Zabala. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Legajo 1-1.051. Folios 29-32.

“CAPITULACIONES MATRIMONIALES DE ENTRE HILARIO DE MENDIZABAL Y MARÍA LUISA DE ZABALA, VECINOS DE ESTA VILLA”.

1745/02/24. Convenio y obligación de manufactura del colateral de Ánimas. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Sección 1^a. Legajo 1.054. Folios 44r- 47v.

Contrato con las condiciones para la realización del Colateral de Ánimas, a favor de Hilario de Mendizabal.

1746/11/07. Donación hecha por Úrsula de Unamuno a Hilario de Mendizábal, su hijo legítimo. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Sección 1. Legajo 1.054. Folios 179 a 182.

Úrsula de Unamuno, viuda de Francisco de Mendizábal, hace donación de sus bienes a su hijo Hilario de Mendizabal, y éste a su vez se compromete a mantenerla y cuidarla.

1771/10/29. Inventario de los bienes y objetos de la Iglesia de San Andrés de Eibar.- Fuente: Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, Doc. 2057/002-00

Relación de las alhajas de la iglesia de San Andrés. Documento bastante deteriorado como consecuencia del fuego.

1959/04/23. Factura de Marín y Goicolea, Altares - Imágenes, Talleres Fray Zacarías Martínez, 1 de Vitoria. Fuente: Parroquia San Andrés de Eibar.

Relación de varios arreglos realizados por Marín y Goicolea, en el Altar Mayor y otros.

Apéndice Documental

1558/07/23. Contrato para la ejecución del retablo de la iglesia de Eibar, con Andrés de Araoz.- Fuente: Archivo Municipal de Bergara. Numerías de Eibar. Signatura C/302. Exp. 05.

ESCRITURA DE CONTRATO SUSCRITA ENTRE EL CABILDO PARROQUIAL Y CONCEJO DE EIBAR CON EL ESCULTOR VITORIANO, ANDRÉS DE ARAOZ, PARA EJECUCIÓN DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL, DE FECHA 23 DE JULIO DE 1558. (En traslado autorizado por el escribano Lope de Ynarra el año 1573).-

Sepan quantos esta carta de contrato y asiento vieren, como nos, el cura Martín López de Arechua e Andrés Abbad de Leçeta e Francisco Abbad de Ybarra e Pero Abbad de Urquiçu e Domingo Abbad de Anguiano y el bachiller Juan Abbad de Arexita, clérigos beneficiados en la iglesia parrochial de Sant Andrés de la villa de Heybar, e Pero López de Arexita, alcalde ordinario de la dicha villa e su jurisdicción, e Pero Ruiz de Urquiçu, fiel síndico del concejo de la dicha villa, e Pero Ochoa de Horvea, jurado ejecutor de la dicha villa e su jurisdicción, e Joan Martínez de Arriçavalaga e Martín López de Ysasi y el dicho Pero Abbad, mayordomos de la dicha iglesia y fábrica de ella, por nos y en nombre del dicho concejo y cavildo, todos vecinos de la dicha villa, de la una parte; e yo, maese Andrés de Araoz, ymaginario, vecino de la ciudad de Vitoria, de la otra, hemos concertado e convenido para que yo, el dicho maestre Andrés, aya de hazer y hobar en la dicha iglesia un retablo en toda perfección, del tamaño y grandor que fuere menester, segund la disposición de la capilla y grandor de ella, y que el dicho retablo aya de dar yo, el dicho maestre Andrés, hecha y acabada para el día y plazo que de yuso se dirá e declarará con las condiciones y capítulos siguientes:

Primeramente que yo, el dicho maestre Andrés, aya de comenzar a hazer y obrar el dicho retablo a principio del mes de deziembre primero que verná de este presente año y sea continuada la dicha obra sin alçar mano de ella, y que aya de dar y dé acabado en toda perfección el primer banco, con la custodia en medio del dicho banco, dentro de un año, a saber, desde el día de San Andrés primero venidero e un año, que será en el año de mill e quinientos e cincuenta y nueve años. Y la dicha custodia o sagra-rio la aya de hazer y acabar segund dicho es con toda perfección, y por los lados seis cajas, en las quatro de ellas los quatro Eban-gelistas, y en las dos mayores de ellas la cena del Señor y el labamiento de los Apóstoles y en los extremos del dicho banco, dos profetas con sus letreros de profecías.

Yten, que después de acabado el dicho banco como está dicho, aya de hazer yo, el dicho maestre Andrés, la segunda ylada dende en un año que será del dicho día de Sant Andrés primero que viene en dos años, que será en el año de sesenta (1560) y en ella aya de hazer y poner en medio la imagen del señor Sant Andrés con su aspa en toda perfección, que esté derecho en el pie, y por los lados cada tres caxas y en ellas, en las dos mayores, las ystorias de su martirio, y en las otras quatro, quatro figuras de apóstoles o lo que quisieren, y que el dicho banco y segunda ylada ayan de ser de muy buena madera de nogal seco, muy bien ensamblada, de muy buena talla y muy perfecta ymaginaria, como la dicha obra requiere en el grandor y perfección conforme a la dis-posición del sitio y lugar y grandor que la dicha capilla tiene, y al parecer y albidrío de mí, el dicho maese Andrés, con que toda-vía vaya en su perfección la dicha obra a contentamiento de los dichos cura y clérigos e oficiales e maniobreros suso dichos, a hesamen de dos oficiales según de yuso se declarará.

E que vos, el dicho cabildo e concejo e mayordomos ayais de obligar los réditos e rentas de la dicha iglesia y fábrica de ella, para la paga del precio de la dicha obra, conviene a saber; cuatrocientos ducados para me pagar luego de contado los doscientos ducados; y los otros doscientos ducados restantes luego que se acabare el dicho primer banco, que será el dicho día de San Andrés en un año.

Yten, asimismo que acabados los dichos dos bancos como de suso está dicho, fuere la voluntad de vos el dicho cabildo y conce-jo que con tanto cese dicho Andrés la dicha obra para entonces, que en tal caso yo, el dicho maese Andrés no sea obligado a con-tinuar más en la dicha obra fasta que sea la voluntad de vos, el dicho cabildo e concejo e mayordomos, conque de común con-sentimiento de entre ambos se hesamine la dicha obra que estuviere hecha por dos maestros oficiales de arte, nombrados por cada uno de nos el suyo, con juramento que hagan. Y que me ayais de dar e pagar los que los dichos oficiales en conformidad apreciaren y estimaren que vale la dicha obra, y que en discordia de ellos, decidan tomar por tercero otro oficial que les pareciere a los dichos dos oficiales, que sea del arte, para que por lo que el dicho tercero y uno de los nombrados dixieren y estimaren qué vale la dicha obra, me ayais de dar y pagar descontando de lo que ellos apreciaren la dicha obra, los dichos cuatrocientos ducados que para en parte de pago de ello yo, el dicho maese Andrés recibiere, conviene a saber: cient ducados en fin de cada un año, es a saber, pasados los dichos dos años dende en adelante, hasta que yo, el dicho maese Andrés sea pagado por entero del dicho precio y hesamen. Y que para ello obligueis a los dichos réditos y rentas y frutos de la dicha iglesia y fiadores de ella. E que yo, el dicho maese Andrés aya de dar e hazer la dicha hobra según y cómo y con las condiciones y forma suso dichas y declara-das, y si no fuere hecha la dicha obra según dicho es con la dicha perfección, que yo, el dicho Andrés aya de tornar la dicha obra para mí y para la llevar a quien acabar quisiere e pudiere, e aya de bolber y pagar lo que hubiere recibido e me fuere pagado, luego sin dilación alguna. Y que para hazer la dicha obra según dicho es y si hubiere de tornar al azar los dichos cuatrocientos ducados más o menos o lo que le cave, aya de dar y vos dé fianças en esta provisión de personas raigadas y abonadas dentro de un mes primero venidero e así bien aya de ymbiar a poder del dicho concejo dentro del dicho mes, la traça de la dicha obra; y con que acabados el dicho banco y la dicha ylada, si vos, los dichos cabildo, concejo e mayordomos quisiéredes continuar la dicha obra allende el dicho banco e ylada, que yo, el dicho maese Andrés aya de continuar, lo reservo conforme a lo que vos pareciere

y horden que diéremos. Y nos, todas las dichas partes, cada uno en lo que nos toca y atañe en lo que dicho es, nos damos por contentos y satisfechos de todo lo que dicho es y necesario sea, e renunciemos la exepción de la ynnumerata pecunia del haver non visto, non dado y non contado y las dos leyes del fuero y del derecho que hablan e disponen cerca y en razón de las pagas e prueba y entregamiento de ellas, e para haver por firme y valedero rato y grato todo lo que dicho es e de no yr ni venir contra ello ni contra parte de ello agora ni en tiempo alguno ni por alguna manera, so pena del doblo con pena postrera que sobre nuestras personas y bienes ponemos, obligó el dicho maestre Andrés a la dicha mi parte e bienes muebles e raíces presentes y futuros. E nos, los dichos cura y clérigos e alcalde e procurador y mayordomos e jurado, obligamos a los dichos réditos y rentas e frutos de la dicha iglesia y fábrica de ella e damos poder civil y plenaria jurisdicción a todos los juezes y justicias de la Majestad Real, es a saber: nos, los dichos cura y clérigos a los juezes eclesiásticos y nos, los dichos alcalde y procurador y mayordomos e jurado e yo, el dicho maestre Andrés, a los seglares, a la jurisdicción de los quales según dicho es, nos sometemos con las dichas nuestras personas y bienes. Y renunciemos nuestro propio fuero e jurisdicción y la ley “sit combenerit de juriditione” para que por todo remedio e rigor de derecho por vía executiva e por la que mejor lugar hobiere en derecho, nos compelan e apremien a la observancia e cumplimiento e paga de todo lo que dicho es, vien así e tan cumplidamente como si sobre ello moviésemos contenido ante juez competente e por él fuere así sentenciando e pasado en autoridad de cosa juzgada, de que ningún remedio de apelación alçada ni suplicación hoviese. E renunciemos de nos e de nuestro favor e ayuda, todas y cualesquier leyes, fueros y derechos y hordenamientos que contra esta dicha escriptura y de lo en ella contenido son y pueden ser, e la ley en que diz que ninguno puede renunciar el derecho que non save competerles y pertenecerles, y la ley en que diz que el que se somete a jurisdicción extraña antes del pleito contestado se puede arrepentir e declinar, y la ley que diz que general renunciación de leyes que home faga non vala.

E otorgamos esta dicha escriptura en forma por presençia de Juan Ybañes de Ubilla, escribano y notario público de la Majestad Real y del número de la dicha villa y testigos ynfrascriptos, que es fecha y otorgada en la dicha villa a veynte e tres días del mes de jullio de mill y quinientos y cincuenta y ocho años, siendo presentes por testigos para ello llamados e rogados, Estevan Abbad de Cutuneguieta y Pero Martínez de Abençavalegui e Domingo Martínez de Horvea, vecinos de la dicha villa, y los dichos testigos firmaron de sus nombres. A los quales dichos otorgantes y testigos de esta carta, doy fe yo, el dicho escribano conozco.-

1574/12/14. Escritura de convenio otorgada entre Nicolás de Mendaras, Vicario de Villarreal, de una parte, y San Juan de Araoz, escultor, vecino de Eibar, de la otra, para ejecutar la obra del altar de Santa Catalina, a terminar para el día de Santiago de 1575. Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Urretxu. Fondo municipal de Urretxu. Histórico. Lib 2., Exp. 10. Nivel Descripción: 07

ESCRITURA RETABLO DE SANTA CATALINA.

Sean quantos esta carta de obligación, concierto e yguala vieren, como en la villa de Villarreal a catorce días del mes de deziembre (del año) de mill e quinientos e setenta e quatro años, parecieron presentes de la una parte, Nicolás de Mendaras, vecino de la dicha villa, e de la otra, San Joan de Araoz, escultor imaginario, vezino de la villa de Eibar, e dixieron que se abían concertado e ygualado en la manera siguiente:

Primeramente dixo el dicho San Joan de Araoz, que se obligaba en su persona e bienes (abidos y por aber), de hazer y poner hecho y labrado, vien y en perfección, el retablo del altar de la señora Santa Catalina de esta yglesia parroquial de señor San Martín de la dicha villa, con su figura y bulto de la misma Santa Catalina en altor de seis pies poco más o menos, con dos ystorias a los lados, una de su martirio de la degollación, y la otra con sus ruedas de nabegamiento y con dos columnas llanas estriadas.; y en el anchor baya proporcionado según la altura. Yten, las molduras de sobre el altar, basas y sotabasa y en medio una historia de la misma Santa Catalina labrada o por labrar como le pareciere al dicho maestro.

Yten, encima de la caxa mayor sobre la figura baya un alquitrahe, friso y cornisa con sus molduras muy buenas, conforme a la columna. Yten, encima de la cornisa ponga un pontesficio y el remate bueno como al maestro le pareciere.

Yten, ponga encima por remate un Dios Padre y en mejoría, lo demás que al dicho maestro le pareciere.

Yten, que toda la dicha obra aga buena y en perfección a examen y a vista de oficiales espertos en el arte, nombrados por ambas partes... y se le pague lo que ansí se tasare y examinare.

Yten, que toda la dicha obra aga para el día de Santiago primero que viene...

Yten, que la traça sea a costa de la dicha iglesia e para el altar de Santa Catalina.

Yten, el dicho vicario se obligó de pagar al dicho San Joan de Araoz, o a su voz, la cantidad que así se tasare la dicha obra, de la limosna y manda que ay e hubiere en adelante para el dicho retablo e altar y obra, en esta manera: Para en pago de todo dixo que le daba al dicho Sant Joan, una imagen de Santa Catalina que hizo maese Joan de Liçaraçu, apreciada en ocho ducados y más; diez e seis ducados en Cristóbal de Çandategui, que los debe para la dicha obra, los doze ducados por María de Guerra, mujer de Martín de Leturia y quatro ducados por Catalina de Veidaçar, pagados para el día...; y lo restante y fin de toda la paga que asi fuere tasado, le aga de las limosnas e mandas que buenas gentes quisieren hazer ...

Otorgaron esta carta de concierto y obra en la manera que dicha es, estando presentes por testigos don Juan de Vicuña e Juan de Aguirre e Juan de Elexalde pintor, vecinos y moradores en la dicha villa y los dichos otorgantes firmaron de sus nombres, e yo, el presente escribano doi fe que conozco al dicho vicario; y el dicho Juan de Elexalde, pintor, juró conocer al dicho San Joan de Araoz y que hera el mismo otorgante.

1579/12/22. Examen del Sagrario hecho por San Juan de Araoz, para la iglesia de San Bartolomé de Olaso de Elgoibar. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati. Legajo 1-1.244, Folios 34-35.

Título escritura: “De los mayordomos de la yglesia de Olaso”.

En la villa de Elgoibar a veynte e dos días del mes de deziembre de mill e quinientos e setenta e nueve años, en presençia de mí, el presente escribano público e testigos de yuso contenidos, paresçieron de la una, Miguel Abad de Arechaga, cura, e Domingo de Urquieta, vecinos de la dicha villa, como mayordomos de la yglesia parrochial de San Bartolomé de Olaso de la dicha villa; e de la otra San Joan de Araoz, maestro escultor vecino de la villa de Heybar. E luego ambas partes dixieron, que antes de agora, por nombración que ambas las dichas partes para ello abían fecho por testimonio de Domingo de Arriola, escribano, dos maestros abían visto, mirado y tasado el sagrario que el dicho San Joan de Araoz abía fecho y fabricado para la dicha yglesia se señor San Bartolomé de Olaso, y hobieron fecho declaración de la cantidad de maravedís, que al dicho maestre San Joan, abía de dar y pagar la parte de la dicha yglesia, como todo ello más largamente paresçía por presencia del dicho Domingo de Arriola, escribano, a que se referían. Y que no siendo contento con lo declarado por los dichos maestros, el dicho maestre San Joan, se apeló deziendo que él abía sido agraviado en el dicho hesamen, y que hera neçesario de nuevo se nombrasen personas para retasar la dicha hobra, y que el dicho Domingo de Urquieta se abía aderido a la petición fecha por el dicho maestre San Joan, a cuya causa, ambas la dichas partes abían llamado para ver la dicha obra de nuevo conbiene a saber: los dichos, cura Miguel Abad y Domingo de Urquieta, por parte de la dicha yglesia, a Sebastián de Belasco, que presente estaba, vecino de la ciudad de Vitoria; y el dicho maestre San Joan de Araoz, a Pedro de Masaga, que así bien presente estaba, vecino de la anteiglesia de Verriz del señorío de Bizkaia, maestros escultores.

Y nombraban e nombraron cada uno de ellos sus partes, para que juntados ambos y dos, y no el uno sin el otro, sean y miren y retasen la hobra del dicho sagrario, e ansí bisto y mirado, juntamente con la traça que en presencia de mí, el dicho presente escribano, presentó el dicho maestre San Joan, con la escritura que en razón de ello pasó por presencia de mí, el dicho presente escribano, para que así tasado puedan declarar lo que el dicho maestre San Joan, ha de llebar por la dicha hobra, para que él se pueda pagar de su trabajo.

Y los dichos señores maestros dixieron que açetaban e açetaron el dicho cargo e se dieron por entregados de manos de mí, el dicho escribano, a las suyas, de la dicha traça y escritura, y juraron a Dios nuestro señor e a Santa María e a la señal...

1735/06/27- Poder para testar que Martín de Zabala da a su mujer, M^a Ignacia de Bustinduy. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Sección 1^a, Legajo 1.075, Folios 109 a 110.

Sépase por esta carta como yo, Martín de Zabala, vecino de esta villa de Eibar, estando enfermo en cama de la enfermedad que nuestro Señor ha sido servido darme pero libre en mi juicio y entendimiento natural y creyendo como creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espiritu Santo [...], otorgo por la presente mi poder cumplido como se requiere, a la dicha M^a Ignacia de Bustinduy, especialmente para que en mi nombre haga y ordene mi testamento y ultima voluntad, haciendo las mandas y legados que le pareciere, con que no se entienda para señalar entierro, albaceas y herederos, porque solo esos reservo de mi y desde luego mando que mi cuerpo sea sepultado en la Iglesia Parrochial de San Andrés de esta dicha villa, y en la sepultura que tengo en ella, donde se me hagan mi entierro, funerales y cabo de año, conforme a persona de mi calidad. Nombro por mi albacea y testamentario a D. Andrés de Zumaran, cura y beneficiado [...] y cumplido y pagado mi testamento, el remanente de mis bienes y acciones, instituyo y nombro por mis universales herederos a D. Juan, a Ventura, a Francisco, Antonio, a Magdalena y a Luisa de Zabala y Bustinduy, mis hijos legítimos y de la dicha M^a Ignacia, habidos y procreados durante nuestro matrimonio, dándole como doy mayor facultad a la dicha mi mujer para que pueda mejorar y mejore entre los dichos nuestros hijos a quien mejor le apareciere y la nombro por tutora y cuidadora de ellos con relevación de fianza y suplico a cualquier juez así le discierna dicha tutela y curadería. Y en todo lo demás, el dicho señor cura, D. Andrés de Zumaran, proceda a dicho testamento, a su elección y voluntad....

1736/01/18. Compra de Hilario de Mendizábal de un cuarto bajo de una casa en Eibar. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Legajo 1-1.050, Folios 32-37.

Sépase por esta carta como yo, Ignacio de Uncetabarrenechea, vecino que soy de esta villa de Eibar, otorgo por mi y en nombre de mis herederos y sucesores y de los que de mi y de ellos hubieren título y causa, que vendo y doy en venta real por juro de heredad para siempre jamás, a Hilario de Mendizabal, vecino así bien de esta dicha villa, y a quien su derecho representare, el cuarto bajo de la casa principal del cantón de esta villa que solía servir de alhóndiga en ella, siendo constante que por la una parte linda con casas pertenecientes a don Joaquín Ascensio de Jauregui, presbítero y beneficiado de la Iglesia Parroquial de esta Villa, y por la otra con las de don Juan Francisco de Unzueta, asimismo de ella, con todas sus entradas y salidas, husos y costumbres, servidumbres y todo lo demás que le pertenecen y pueden pertenecer de hecho y de derecho, libre de tributo, ypoteca, memoria ni otro cargo, señorío, ni obligación especial ni general, y por tal le aseguro por precio y cuantía de quinientos y cincuenta

reales de vellón, para los cuales agora de presente me ha dado y pagado un doblón de a ocho de peso de beinte escudos de plata, que componen trescientos y un reales y seis maravedíes de vellón, de cuya entrega el infraescrito presente escribano da fe, y con calidad de satisfacerme lo residuo dentro de tres meses de la fecha de este instrumento, otorgo recibo en forma de los referidos veinte escudos de plata recibidos y declaro que el justo precio y valor de dicha bodega o cuarto bajo que como dicho ba, sirvió de alhóndiga, son los dichos quinientos y cinquenta reales de vellón, y de cualquiera cantidad que pueda valer más, le hago gracia y donación pura, mera, perfecta y acabada al dicho Hilario de Mendizabal comprador...

En cuyo testimonio, lo otorgamos así ante el presente escribano de Su Majestad y del número y ayuntamiento de esta villa de Eibar, en ella a dieciocho días del mes de enero del año de mil setecientos treinta y seis.

Lo firmamos, siendo testigos, Juan de Zabala, Martín de Ibarra mayor en días, y Gabriel de Zumaran, vecinos de esta dicha villa y yo el escribano, doy fe y conozco a los otorgantes.-

Firmado: Ignacio de Unceta Barrenechea.- Hilario de Mendizabal.- Ante mí, Martín López de Ibarra.

Posesión: En la villa de Eibar, a diecinueve días del mes de enero del año de mil setecientos treinta y seis, estando ante las puertas de la bodega y cuarto bajo que solían servir de alhóndiga en la casa del cantón, que linda por la una parte con casas de D. Francisco de Unceta y por la otra con las casas de D. Joaquín de Jáuregui, Blas Antonio de Eibar, jurado executor de dicha villa de Eibar, luego que fue requerido con el mandamiento posesorio precedente, tomó de la mano a Hilario de Mendizabal y le metió dentro de la dicha bodega y le paseó en ella junto con dicho ministro, y cerró y abrió la puerta en señal de posesión de dicha bodega, y hecho lo referido salió fuera, y de cómo lo tomaba y tomo dicha posesión, quieta y pacíficamente y sin contradicción de persona alguna, pidió testimonio y yo di el presente; y el dicho jurado usando de su comisión y mandamiento protestó de le defender y amparar a dicho Mendizabal en la referida posesión, so las penas que expresa dicho mandamiento y firmó junto con el dicho Hilario y en fe de ello fui presente, yo el escribano, siendo testigos D. Martín de Orbea y Juan de Zabala, vecinos de esta dicha villa, y Ventura de Liborna maestro cirujano de ella.

Firmado: Hilario de Mendizabal.- Blas Antonio de Eibar. Ante mi: Martín López de Ibarra.

1736/01/22. Acta de la reunión del Concejo en la que se aplaza la realización del Colateral de Animas de la Iglesia de San Andrés, hasta que se haya finalizado el Retablo Mayor. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Legajo 1-1.050, Folios 42-43

En la villa de Eibar a veinte y dos días del mes de henero del año de mil setezientos treinta y seis, se juntaron a concejo los señores justicia y regimiento y otros vecinos caballeros hijos noblesdalgo de ella, prezedida publicata de la yglesia y a son de campana tañida como lo tienen de huso y costumbre, especialmente el señor don Sebastián de Erviti, alcalde y juez ordinario de esta dicha villa, su tierra y jurisdicción por Su Majestad, (que Dios guarde), Domingo de Loyola, síndico procurador general, i Domingo de Areta y Agustín de Arizmendi, regidores de ella, D. Martín de Orbea y Urquizu, D. Juan Francisco de Unzueta y Jáuregui, Sebastián de Zumaran, Bartolomé de Unzeta, Pedro de Lascurain, Miguel de Arguiano, Gabriel de Zumaran, Francisco de Aguirre, Andrés de Acha Orbea, Diego de Iriondo Zeceil, Andrés de Orbea Soraen, Juan de Acha Orbea, Juan de Olave, Martín de Guisasaola Amurutegui, Andrés de Vergara Asua, Andrés de Acha Gorostieta, Joseph de Luzar, Bartholomé de Arguiano Zelaia, Balthasar de Bustindui, Sevastián de Acha, Vizente de Burgoa, Andrés de Espilla menor, Juan de Sustaeta Sagarteguieta, Andrés de Mendiola, Pedro de Pagaegui menor, Adrián de Acha, Mathías de Lezeta, Martín de Escaregui, Joseph de Zumaran, Joseph de Guisasaola Escaregui, Baupista de Albizuri, Juan de Suinaga, Pedro de Ueberuaga Zumaran, todos vezinos cavalleros, hijos noblesdalgo de esta villa i otros muchos que por su prolijidad no se asientan, que dijeron ser la maior i más sana parte de los vezinos que concurren a este concejo, de que io, el escribano, doy fe.

Y estando así juntos i congregados, por sí mismos i por los ausentes i venideros, por quienes prestaron voz i caución de rato manente de que estarán y pasarán por lo contenido en este instrumento de poder, so espresa obligazió que hizieron y hacen de los bienes i rentas de esta dicha villa i su concejo i los suos propios havidos i por haver, baxo de ello, dijeron que en aiuntamiento general del día veinte y uno de diciembre del año próximo pasado, se dio quenta por algunos vezinos de la resoluzi3n que havian tomado los nombrados en el antecedente ayuntamiento, a efecto de la planta del corateral de ánimas, sobre que se hiziese o feneciese el altar mayor de la Iglesia Parroquial de esta dicha villa, en atenzi3n a que la húnica falta i la más principal havía en ella, el no estar acavado dicho retablo; y que habiendo entendido los vezinos que concurrieron al zitado aiuntamiento la referida representazi3n, acordaron hacer y que se hiziese dicho retablo, sobre el que está empezado, y se diese quenta ante omnia al cavildo eclesiástico de ella, siendo así que para este efecto fueron nombrados en uno con la justicia i regimiento, los dichos D. Juan Francisco de Unzueta y Jáuregui, i D. Martín de Orbea y Urquizu, en concurrencia también de D. Juan Antonio de Soroeta, con mano i facultad amplia de tratar, conferir, resolver, concertar y hacer las escrituras i demás instrumentos que a este intento convengan, mandas i otras disposiciones concernientes al útil beneficio i execuci3n de dicho retablo.

Y que agora revalidando y confirmando a maior abundamiento dicho acuerdo, para que tenga efecto la dicha determinaci3n, por esta presenta carta y su tenor, otorgan que dan poder cumplido conzejeramente el que por derecho se requiere y es necesario, a los dichos D. Juan Francisco de Unzueta, D. Juan Antonio de Soroeta y D. Martín de Orbea y a cada uno de ellos insolidum especialmente, para que según dicho es, en uno con la justicia y regimiento, todo quanto se ofreciere y discurriere en lo futuro sobre la execuci3n y conclusi3n de dicho retablo, dispongan a su elecci3n y voluntad, haciendo a este intento las mandas, concertos, escrituras, poderes y otras disposiciones que se ofrecieren, para lo que les confieren mano y facultad amplia, como así para dar

cuenta al señor Juez eclesiástico y obtener su licencia para la ejecución de dicha obra representando los motivos tan justos que le asisten para ello a esta dicha villa, con todo lo demás que le pareciere y fuere conveniente, dando el poder o poderes que fueren menester o sustituyendo a este intento el presente en quienes y las veces que les pareciere y en su razón parezcan ante los señores jueces que con derecho puedan i deban y presenten escritos, escrituras, testigos, i provanzas, memoriales, i otras representaciones, hagan pedimientos, requerimientos, protestaciones, juramentos, [...]

En cuyo testimonio, así lo otorgaron y en voz y en nombre de todos, según costumbre, firmaron la justicia y regimiento, menos el dicho síndico, que no sabe, y a su ruego lo hizo un testigo, que fueron de ello, Martín de Ibarra mayor, Martín de Guisasola Zuloaga y Andrés de Barrundia, vecinos de esta dicha villa, y en fe de ello y de que conozco a los señores otorgantes, firmé yo, el escribano. Firmado: Sebastián de Erviti.-Agustín de Arizmendi.- Martín de Ibarra.- Domingo de Areta.- Ante mí: Martín Lopez de Ibarra.

1736/04/08. Escritura de convenio y obligación para ejecutar el Retablo Mayor, con Hilario de Mendizábal. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Legajo 1-1.050, Folios 94-96.

ESCRITURA DE CONVENIO Y OBLIGACIÓN DE CONCLUIR EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE ESTA VILLA DE EIBAR.

En las casas del concejo de esta noble y leal villa de Eibar, que es en la muy noble y leal provincia de Gipuzkoa, a los ocho dias del mes de abril del año mil setecientos y treinta seis, ante mí, el escribano y testigos infraescritos, parecieron presentes de la una parte, en representación del cabildo eclesiástico de la iglesia parroquia de San Andrés de esta dicha villa, los señores curas D. Andrés de Zumaran y D. Luis de Garro, presbíteros y beneficiados de dicha iglesia parroquial; y en la de esta dicha villa y su concejo, los señores, D. Sebastián Erviti, alcalde y juez ordinario de esta referida villa, su tierra y su jurisdicción por el rey nuestro señor. (q.d.g.), Domingo de Loyola, síndico procurador general, y Domingo de Areta y Agustín de Arizmendi, regidores de ella, D. Juan Francisco de Unzueta y Jáuregui, D. Juan Antonio de Soroeta, D. Martín de Orbea, Francisco Antonio de Salinas, Pedro de Lascuirain y Andrés de Vergara Asua, todos vecinos de esta dicha villa de Eibar y los seculares nombrados para el fin que se expresó en ayuntamiento general de esta dicha villa, que celebraron sus vecinos por testimonio del presente escribano, a los veinte y un días del mes de diciembre del año próximo pasado de mil setecientos treinta y cinco, a que en lo necesario se refieren. Y de la otra, cada uno de por sí, Hilario de Mendizabal y Fernando de Arispe, ambos vecinos así bien de esta dicha villa, maestros oficiales escultor y arquitecto, y dijeron que con el motivo de hallarse empezada la obra del retablo principal de dicha iglesia parroquial y ejecutada hasta la mitad, en la visita que en esta dicha villa hizo el visitador general de este Obispado de Calahorra y la Calzada por el mes de febrero del año pasado de mil setecientos treinta y quatro y, entre otras cosas, mandó se continuase en la referida obra hasta fenecer y acabarla con toda perfección y hermosura para la decencia del culto divino, y deseando ambas comunidades eclesiástica y secular de esta villa, poner en ejecución este mandato, en el expresado ayuntamiento general se confirió sobre ello largamente y se resolvió nombrar a dichos capitulares y otras personas de buen celo que de suso van declarados, de un acuerdo y conformidad, así para dar cuenta al señor Juez eclesiástico y obtener su nueva licencia para hacer dicho retablo, como para todo cuanto en su ejecución se ofreciere hacer, en uno con las escrituras de su razón, y en cumplimiento de ello en veinte y dos de marzo pasado de este dicho presente año, Juan de Sarriá Onandia, procurador de la Audiencia Episcopal en la ciudad de Logroño, en virtud de poder especial de dichos cabildos eclesiástico y secular, a efecto de conseguir la referida licencia, presentó una petición que su tenor, en uno con el auto por el señor Provisor proveído el mismo día, es como se sigue, el cual está fiel y legalmente puesto, sacado corregido y concertado y concurda con su original, yo el escribano doy fe.

1º Lo primero que el dicho Hilario de Mendizabal, en lo respectivo a su arte de tal escultor, haya de trabajar el dicho retablo según corresponde a su traza y enseñanza de los dichos nombrados, a satisfacción de maestros peritos que por sus mercedes fueren electos y nombrados, y el dicho Fernando de Arispe, la arquitectura conducente bajo de las mismas circunstancias expuestas y asentadas para el primero.

2º Que al dicho Hilario de Mendizabal, se le haya de dar y pagar por la fábrica de dicha Iglesia a su derecha voz, por razón de su trabajo diario, nueve reales y medio de vellón, y al mencionado Fernando de Arispe, siete de lo mismo, pagaderos de mes en mes, conforme fueren venciendo, y que los dichos escultor y arquitecto, bajo de este precio y según correspondiente a los laborantes en el arte, hayan de solicitar personas inteligentes que se necesitaren para dar evasión y finalización a dicho retablo, haciendo los concertos correspondientes a dichos oficiales y haciendo constar el estado y la forma de su pagamiento para corresponder con lo que a cada uno se le debiere.

3º Que los dichos Hilario de Mendizabal y Fernando de Arispe, cada uno en su arte, hayan de empezar en la labor de dicho retablo, es a saber: el dicho Hilario, el día veinte y siete de julio del presente año, y el expresado Fernando de Arispe, en primero de junio venidero del mismo año, sin excusa alguna.

4º Que mientras durare la dicha obra y hasta su total finalización, con ningún pretexto dejen la labor y obra de dicho retablo ni hagan ausencia alguna sin expreso consentimiento de los señores cura, alcalde y mayordomos de dicha fábrica que al presente

son y adelante fueren, y en caso de que contravinieren este capítulo, por cada vez que así lo hicieren, pierdan los jornales que a cada uno correspondieren por su mesada.

5° Se pone por condición que en caso de haber de suspenderse la dicha obra, ya por expirar los efectos y caudales de dicha fábrica o ya por otro cualquier accidente pasado o por pasar en estos y en cualquier lance de los supra referidos, puedan trabajar independiente de dicho retablo, en otra cualquiera labor, sea en esta dicha de Eibar o fuera de ella, sin que nadie en ello les ponga impedimento ni óbice alguno.

6° Y último, que reconocida la dicha obra por los peritos del arte, en caso de notar alguna imperfección u otro igual defecto, cada uno en su ministerio esté obligado a enmendar según arte a sus expensas y coste sin género de excusa alguna. Y en esta manera fueron convenidos, concertados y ajustados obligándose los dichos señores ambos cabildos con los bienes, rentas y haberes fabriles. Y los dichos Hilario de Mendizabal y Fernando de Arizpe, con sus personas y bienes habidos y por haber, cada cual por lo que a cada parte toca en el cumplimiento de este dicho instrumento y cada capítulo de él y por su observancia e cumplimiento, dieron su poder cumplido a las justicias del fuero de cada uno, a cuya jurisdicción y juzgado se sometieron.

E así lo otorgaron siendo testigos Juan de Zabala, Nicolás de Aguirre y Andrés de Barrundia, vecinos de esta villa, y firmaron menos el dicho síndico, que no supo, y a su ruego lo hizo uno de los dichos testigos y en fe de ello y de que conozco a los señores otorgantes, firmé yo el escribano.

Firmado: D. Luis de Garro.- D. Andrés de Zumaran.- Domingo de Areta.- Sebastián de Erbiti.- Agustín de Arismendi.- Juan Antonio de Soroeta.- Juan Francisco de Unzueta y Jauregui.- Francisco Antonio de Salinas.- Pedro Lascurain.- Andrés de Asua.- Fernando de Arispe.- Hilario de Mendizabal.- Juan de Zabala.- Ante mí: Martín López de Ibarra.

1737/01/24. Contrato de matrimonio de Hilario de Mendizábal y María Luisa de Zabala. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati. Legajo 1-1.051, Folios 29-32.

CAPITULACIONES MATRIMONIALES DE ENTRE HILARIO DE MENDIZABAL Y MARÍA LUISA DE ZABALA, VECINOS DE ESTA VILLA.

En la noble y leal villa de Eibar, que es en la muy noble y leal provincia de Guipuzcoa, a los veinticuatro días del mes de marzo del año mil setecientos treinta y siete, ante mí el escribano y testigos infrascritos, parecieron presentes de la una parte, Hilario de Mendizabal, vecino de esta villa, y de la otra, Ignacia de Bustinduy y María Luisa de Zabala, madre e hija, vecinas asimismo de ella, con licencia maternal que se requiere, pedida y concedida y aceptada para el otorgamiento de esta escritura y su juramento, y usando de ella, dijeron que a servicio de Dios nuestro señor y con su gracia, tenían conferido y tratado el que los dichos Hilario de Mendizabal y María Luisa de Zabala, se hayan de casar y velar “in fazie eclesie” precediendo las tres amonestaciones y demás solemnidades que ordena y manda la Santa Madre Iglesia Apostólica Romana y el Santo Concilio de Trento, y que ahora para sobre llevar y sustentar las cargas del matrimonio, se dotaban y donaban con los vienes, efectos y demás cosas contenciosas en sus memoriales separados, que son el primero concerniente al dicho Hilario y el segundo referido a la dicha María Luisa, con intervención de la dicha su madre, uno en pos de otro.

MEMORIAL DE LAS COSAS QUE YO IGNACIA DE BUSTINDUI, VIUDA DE MARTÍN DE ZAVALA, OFREZCO A MI HIJA MARÍA LUISA DE ZAVALA Y BUSTINDUI, PARA EL MATRIMONIO QUE HA DE CONTRAHER CON HILARIO DE MENDIZABAL.-

Primeramente le doi seiscientos ducados de vellón legados por su tía Luisa de Bustindui, ya difunta, y dispuesto así por su tío, el señor Joseph de Zavala, por instrumento auténtico y testamento que hizo en nombre de su muger, a que me remito.

Yten, dos camas cumplidas con seis hazes.

Yten, seis camisas nuevas de barón.

Yten, seis camisas y otras seis enaguas blancas de muger.

Yten, seis sabanillas con otros seis pañuelos blancos.

Yten, la dicha María Luisa vestida seis veces de este modo: una saia de carro de oro con su casaca correspondiente de carro de oro; otra saia de pelo de camello con su casaca de nobleza; otra saia de lamparilla con su almilla; otra saia de Mallorca con su casaca de Damasco; otras dos saias de sempiterna verde y azul; dos mantos de seda y burato.

Yten, una caja de plata para tabaco.

Yten, dos manteles nuevos y seis servilletas de mesa.

Yten, un paño de mano nuevo.

Yten, quatro cucharas de plata.

Yten, una docena de platos de estaño fino, quatro mayores y los ocho trincheros.

Yten, una salvilla de estaño y dos picheres de estaño.

Yten, dos erradas y una caldera.

Yten, dos sartenes y una cuchara de fierro.

Yten, tres arcas, dos medianas y una grande.

Yten, unos rosarios engarzados de plata y una sortija de oro y dos diges de plata.

Yten, dos pares de medias de seda y lana.

Yten, la dotación de doncellas de la basílica (de San Esteban).

Y yo, la dicha María Luisa, aceptando las dichas donaciones y usando de ellas, le doto como mexor en derecho hubiere lugar, al dicho Ylario, mi futuro esposo, con ducientos pesos escudos de plata, para que los haia de mis primeros y mexores efectos, en caso de sobrevivir a mí sin sucesión o falta de éste habiendo entre nos.

Y para que conste, a nuestro ruego, lo firmó Juan de Zavala, nuestro hijo y hermano respectivo, en Heibar a 24 de marzo del año 1737.

1745/02/24. Convenio y obligación para manufactura del colateral de Ánimas. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Sección 1ª, Legajo 1.054, Folios 44r- 47v.

En las casas consistoriales de esta noble y leal villa de la muy noble y leal provincia de Gipuzkoa, Diócesis de Calahorra y la Calzada, a veinte y quatro días del mes de febrero de mil y setezientos quarenta y zinco; ante mi el escribano. y testigos infrascritos de la una parte, fueron constituidos los señores D. Antonio de Zumaran, Presbítero cura y beneficiado decano de la Iglesia Parroquial de esta dicha villa, Diego de Iriondo Zezeil, Rafael de Unzeta Barrenechea, Juan de Zuluaga Salinas y Pedro de Pagaegui, alcalde, sindico y rejidores de ella, y D. Pedro Antonio de Unzueta y Velasco, D. Juan Antonio de Soroeta, Francisco Aguirre de suso, Pedro de Lascurain, Domingo de Areta y Pedro de Pagaegui, mayor en días, personas deputadas por esta dicha villa en representación de ella en su Ayuntamiento general del día onze de octubre del año el más próximo pasado para lo que se hará mención, en concurrencia de Antonio Espilla, vecino de esta referida villa, maiordomo secular de de la cofradía de Ánimas instituida y herijida en dicha Iglesia parroquial, haziendo un cuerpo para el fin que hirá especificado. Y de la otra, Hilario de Mendizabal, vecino de esta mencionada villa. Y estando así juntos y congregados, dijeron que el altar de Ánimas que ai en dicha Parroquia, recurrió esta dicha villa, su conzejo y vecinos por medio de su procurador al señor Provisor en este dicho obispado, pidiendo y suplicando se sirviese mandar su lizenzia a fin de fabricar para dicho altar de Ánimas, un colateral de talla y escultura según la traza (de que se hizo presentación y este presente día queda aprobada por dichos señores), atendiendo al mejor lustre y ornato de dicha Iglesia y aumento de la devozió de las venditas Ánimas; haciendo relación de que para ello, a costa de esta dicha villa, hazia tiempo se havia executado la efixie del Deszendimiento de Nuestro Redentor, que dicha traza demostraba y que havia de ponerse sobre la mesa del altar, como también otras efixies, y que para la execuzion de dicho colateral havia de ser de limosnas recojidas y con que contribuieron los vecinos y moradores de esta dicha villa tres mil ziento y veinte y un reales de vellón, y que un devoto tenia ofrecida una buena limosna luego que se diese principio a la obra, y que quando esto no vastase, contribuirían dichos vecinos con lo que faltase, con repartimiento o en la forma más conveniente, y que para efeto de otorgar también las escrituras de su razón, se dignase dar su permiso; y que teniéndolo a bien dicho señor Previsor, en vista del pedimiento de su razón, por auto del día veinte y dos del año de mil setezientos y quarenta y tres, fue servido conceder dicha lizenzia, siendo el tenor de ella, con anteposición del zitado pedimiento, en la forma siguiente:

Aquí el pedimiento y lizenzia.-

Los quales dichos pedimento y lizenzia, en su vista por dicho Sr. Provisor dada, están fiel y legalmente sacados, corregidos y concertados y concuerdan con sus originales, que en mi registro paran, de que yo, el escribano, doy fe. Y que ahora usando de dicha lizenzia, estaban convenidos, concertados y ajustados y por esta presenta carta y su tenor y en la via y forma que mejor proceda de derecho, lo pactaban y pactaron por vía de concordia, en que dicho Hilario de Mendizabal, havia de hazer y haga en el mismo paraje que se halla el altar de Ánimas en dicha Parroquia, su colateral, conforme a dicha traza y sin salir de ella, colocando en el nicho principal de él (donde demuestra algunas imágenes de santos y ánimas sin duda con ánimo de sacarlas en la misma tabla) el cuadro o estampa de antes que se halla en dicho altar de Ánimas y adornando los extremos que no correspondiese a el referido nicho, con lo que a proporzión tocara a dicho colateral, en el que igualmente deberán ponerse también el Santo Christo del Deszendimiento en paraje destinado y, en la misma conformidad que correspondiere, el bulto de San Juan Ebangelista y las quatro pinturas de Ebangelistas en los pedestales, a excepción de los materiales (que deberán ponerse al pie de la obra a expensas de dicha cofradía y sus vienecheros), a toda costa de dos años y medio de este instrumento y sin más término alguno, por la suma de quinientos ducados de vellón que deberán pagársele por la referida cofradía y sus maiordomos colectores por tres tercios, el primero, al tiempo de empezar dicha obra, el segundo a medio de hacerla y el tercero y último, concluida y entregada dicha obra a toda satisfazió de maestro perito, que deberá reconozarla estar conforme a la enunciada traza y sin salir de ella cumplidamente según perizia y arte, poniendo como ponen mediante ezpecial acuerdo por condizió, de que dicho Hilario, así como hera de su obligazió el hazer la peana de dicho colateral de madera, la haga de piedra arenisca para su mayor permanencia y conservació, con la de que con independencia de la suma arriba referida, se le dará por dicha cofradía el exceso que se considerase del coste de la madera a la resulta de piedra. Y poniéndolo en execució y efeto en la manera y con las condiciones suso narradas, fueron conbenidos, concertados y ajustados por via de otorgamiento en forma, obligando a la firmeza y cumplimiento de esta escritura, a saber dichos señores que componen un cuerpo, los propios vienes, haveres y rentas presentes y futuros de dicha cofradía en su parte correspondiente, y por lo tocante a el dicho Hilario, su persona y vienes muebles y raíces havidos y por haver. Y para su observancia, dieron poder a la justicia del fuero de cada uno, a cuiá jurisdizion se sometieron con dichos vienes y renun-

ciaron el suio propio y domicilio y otro que de nuevo ganaren y la lei “si combenerit de juriditione omnium iudicum” y rezivieron esta carta por sentenzia pasada en cosa juzgada, sobre que renunciaron todas las leies, fueros y derechos de su favor en la general de ella en forma. Y el dicho señor cura, en espezial renunzió el capítulo “obduardus suam de penis de absolutionibus”, sin embargo de haver confesado ser savidor de su contenido, en cuio testimonio así lo otorgaron, siendo testigos Dn. Martin de Orbea y Urquizu, Antonio de Guisasola y Antonio de Barrundia, vecinos de esta dicha villa y firmaron los que supieron y por los que dijeron no saber ni poder, lo hizo uno de dichos testigos. Yo el escribano, doy fe conozco a los señores otorgantes.

1746/11/07. Donación hecha por Úrsula de Unamuno a Hilario de Mendizábal, su hijo legítimo. Fuente: Archivo Histórico Protocolos de Oñati, Sección 1ª, Legajo 1.054, Folios 179 a 182.

Sébase por esta carta como yo, Úrsula de Unamuno, vecina que soy de esta villa de Eibar y viuda legítima que fui de Francisco de Mendizaval, difunto, vecino que fue de esta, digo que durante matrimonio con el susodicho, procreamos por nuestros hijos legítimos a Hilario, Bautista, Diego, Ana M^a, Mariana y Antonia de Mendizabal y Unamuno, de los cuales habiéndole enviado al dicho Diego al Reino de Indias y costeadó el importe de su ropa y gastos del viaje, a los demás (a excepción del citado Hilario nuestro hijo primogénito) di su contingente que pude, a fin de tomar los respectivos sus estados. Y hallándome sola, me ha asistido Hilario, mi hijo, en muchas ocasiones y necesidades, y ultra de lo referido, satisfecho, costeadó y sobrellevado las rentas de la casa en que en los doce años últimos ha habitado y debido pagar y hallándome avanzada en edad sin que pueda vivir en habitaciones sólidas con sola la deuda de zinquenta y ocho reales, que de resto debo al boticario de esta villa, y teniendo al mismo tiempo que haver, según hago memoria hasta unos seis pesos en don Francisco de Garro, presbítero, cura y beneficiado de la Iglesia Parroquial de esta dicha villa, y en Agustina de Bustinduy, viuda, vecina de ésta, hasta la suma de veinte ducados de vellón, y a más de lo dicho, tener como tengo dos robledales puestos y plantados a mi costa en tierra concegil de esta dicha villa y término de Arrazola de ella y algunos bienes muebles del servicio y uso de casa, bajo de las dichas declaraciones, por cuanto además de ser mi hijo primogénito Hilario de Mendizabal y no habiéndole dado cosa alguna, le estoy en obligación de agradecimiento particular por su frecuente asistencia y otras cosas, usando de la facultad que tengo de mi propia facultad y sin premio ni fuerza alguna en la mejor forma que proceda de derecho y siendo cierta y sabidora de que en este caso me pertenece desde luego, otorgo y conozco que hago gracia y donación pura, mera, perfecta e irrevocable que el derecho llama intervivos, al sobre dicho Hilario de Mendizabal, mi hijo, de dichos dos robledales, bienes muebles, créditos y haberes, derechos y acciones habidos y por haber, que me son y fueron pertenecientes por justos títulos, con sola la obligación de los referidos cincuenta y ocho reales que debo en botica y de que durante mis días me haya de tener en su casa, mesa y compañía dándome el sustento necesario, vestido y calzado y asistencia de enfermedades, como a persona de mi calidad, trabajando durante mis días para dicho Hilario, su mujer y familia, lo que buenamente pudiere y con la que después de mis días me haya de costear mi entierro, funerales, cabo de año y demás acostumbrado, con la ofrenda de medio pan conforme a la calidad de mi persona, y sin más pensión, tributo ni obligación especial ni general. Y me desvisto y aparto en consecuencia de lo dicho de el derecho a la propiedad, señorío y posesión, titulo o recurso que tenga a dichos bienes muebles y raíces, créditos, haberes, derechos y acciones presentes y futuros, y todo ello se lo transfiero, doy y traspaso al dicho Hilario, mi hijo, para que como propios de él y sus herederos, enajenen, cedan, permutan y dispongan de ellos a su elección y voluntad, como tales dueños absolutos sin dependencia alguna. Y le doy poder a dicho Hilario de Mendizabal, mi hijo, cumplidamente y en su fecho y causa propia, para que por su autoridad o judicialmente entre en dichos bienes y tome y apreenda su posesión y tenencia, y en el interin que no le tomara, me constituyo por su inquilina tenedora y precaria poseedora. Y sin embargo de que contemplo que respecto de dicha manutención y asistencias, no ser necesaria la circunstancia que irá prevenida, por si la fuere menester, renuncio la ley de las donaciones inmensas, con repetición de dicha obligación de sustentación y otras cosas aunque exceda de los quinientos sueldos de oro que dispone el derecho, dando como doy (cuando excediere, como no excede) poder a dicho Hilario, mi hijo, e a otra cualquiera persona que señalare para que la insinúe ante juez ordinario competente y haga aprobar e interponer su autoridad y judicial decreto que yo desde luego lo he por hecho y por insinuada con la solemnidad necesaria, y pido le haya por suplido cualquier defecto de cláusulas, requisitos y circunstancias que para su firmeza se requieran, porque con todos lo hago y juro por Dios nuestro Señor y sobre una señal de cruz, que hago de no la revocar por escritura, testamento ni en otra forma tácita ni expresamente, ni en tiempo alguno por ninguna causa, aunque le sea concedida en derecho, además de no ser oída en juicio que por el mismo hecho sea visto haberla aprobado y revalidado, añadiendo fuerza a fuerza y contrato a contrato. Y yo, el dicho Hilario de Mendizábal, que presente soy a lo que dicho es, acepto esta escritura de donación a mi favor para usar de ella como y cuando me convenga y rindiendo gracias de ello a la dicha Ursula mi madre...

En cuyo testimonio así lo otorgamos ante el dicho escribano de Su Majestad y del número y ayuntamiento de esta villa de Eibar, en ella a siete días del mes de noviembre del año mil setecientos y cuarenta y seis, siendo testigos Juan de Acha Azpiri y Juan de Bustinduy, vecinos de esta dicha villa y Martín de Zabala, residente en ella, y firmo yo, el dicho Hilario y por cuanto la referida Úrsula no sabe escribir, por mí y a mi ruego lo hizo uno de dichos testigos, e yo el escribano, doy fe conozco a los otorgantes. Firmado: Hilario de Mendizabal, Juan de Bustinduy. Ante mí: Martin López de Ibarra

1771/10/29. Inventario de los bienes y objetos de la Iglesia de San Andrés de Eibar.- Fuente: Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, Doc. 2057/002-00

[Documento parcialmente quemado, que afecta especialmente a varias líneas de la parte superior]

En la sacristía de la Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol de esta villa de Eybar, a veinte y nueve dias del mes de octubre de mil setecientos setenta y un años, ante mí el escribano y testigos que al fin se mencionarán, se juntaron en representación de los Ilustres Cavildos Eclesiástico y Secular de ella, el señor Andrés de Areitio, Alcalde y Juez hordinario de esta dicha villa y su jurisdicción por el Rey nuestro señor, Dios le guarde, y los señores don Martín de Rementería y don Martín de Luzar, Presbíteros Beneficiados, y cura ecónomo y mayordomo eclesiástico de dicha Iglesia, y el referido señor Alcalde también lo es secular de la fábrica de ella, y don Francisco Ignacio de Abanzabalegui, sacristán, quien en presencia de dichos señores, hizo entrega de la plata y hornamentos y demás alajas de la referida Iglesia a don Simón de Echebarri, organista como a sacristán electo de ella, en la manera siguiente:

Primeramente, la cruz mayor de la plata ... altar, que están en la iglesia, con la falta de doce piezas, que se hallan sueltas en poder del sacristán y regidores.

Yten, otra cruz de plata blanca menor que se traxo para las Misas de Requien, con falta de dos remates.

Yten, otra cruz de cristal guarnecida de plata sobredorada, con falta de una estrella.

Yten, otra así bien guarnecida de plata con falta de vola de cristal.

Yten, una cruz de ébano con sus relicarios y reliquias de santos con extremos de latón.

Yten, otras dos cruces de plata la una del altar de la Vera Cruz y la otra del Rosario quebrada, que sirben en los estandartes con falta de dos baíos.

Yten, otra cruz de plata que es de la Hermita de San Pedro de Acondia de esta villa, y se halla en depósito en esta Parroquia para mayor custodia de ella, con la falta de seis eses con su remate roto.

Yten, otra cruz chiquita de plata dorada con su Christo que no está en uso, y se halla arrinconada con otros pedacitos de plata.

Yten, dos vinageras y un plato de plata medio dorados que los dio don Sebastián de Erbiti, y la una se halla con falta de un pedacito de plata.

Yten, otras dos con mango que sirben de crismas, todos de plata.

Yten más, doce vinageras de plata dos de ellas menores y con platillos de plata, adbiertiendo que las dos están sin tapas.

... maior.

Yten, una custodia de cristal guarnecida y sobredorada con sus esmaltes y las alas con ángeles colaterales, y el cordero de oro con la falta de quince piecitas.

Yten, otra custodia bieja de plata con algunos dorados que se pone y trae en las procesiones.

Yten, otra custodia grande de peso de veinte marcos sobre dorada, que enbió de Indias don Francisco de Rezabal.

Yten, un incensario de christal guarnecido que es con su cadena y remate así bien de plata dorada, y al remate su votón.

Yten, dos incensarios de plata con una nabeta y una cuchara de la misma especie.

Yten, ocho cálices así bien de plata y uno de ellos con quatro campanillas y falta de tres cucharas, y para ello se hallan dos rotas en poder del sacristán.

Yten, un baso de plata para dar comuniones.

Yten, otro vaso de plata de pie alto, con su tapa en que está la Santa Unción, con su remate de una cruz.

Yten, un isopo con mango, y todo de plata.

Yten, dos centros de plata con falta de veinte piezas mayores y menores.

Yten, ocho candeleros de plata dos de ellos a modo de

Yten, otros dos, que fue dádiba de Don Joaquín de Inchausti, en veinte y ocho de marzo de mil setecientos cuarenta y nueve, para la fábrica y señoría de esta Iglesia.

Yten más, diez candeleros de latón que continuamente se hallan en los altares.

Yten, dos copones de plata sobre dorados que de hordinario se hallan y están en el Sagrario, el uno con peana y el otro sin ella.

Yten, una lámpara grande de plata con las armas de la casa y torre de Isasi, con tres volas grandes y quatro pequeñas, todo de plata, con su varra de yerro, en que están con la falta de seis piezas mayores.

Yten, otra lámpara de plata de la casa y torre de Eljalde, con las armas de ella, y tres volas grandes y quatro pequeñas metidas en un yerro, con la falta de una sortija.

Yten, otra lámpara de plata con las armas de la casa y torre de Mallea, con quatro volas grandes aunque no iguales, y cinco pequeñas con su varra de yerro en igual conformidad que las antecedentes, con falta de dos eses.

Yten tres lámparas de plata dos medianas y una de ellas es la del capitán Don Domingo de Iraegui.

... arrancadas y a una de ellas le falta una ese, a otra tres eses, una sortija, y a la final que es del altar de Sebastián, una cadena entera que se mantiene por un ... a la ese.

Yten, una fuente de plata con su aspa de cruz en medio, con que se pide la limosna del Santísimo.

Yten, una corona de Nuestra Señora del Rosario.

Yten, otra igual, y de una misma mano.

Yten, otra del Niño Jesús, todas tres de plata.

Yten, una concha de plata enteramente dorada que sirbe en la pila bautismal, que dio don Martín de Guisasola.

Ornamentos (al margen).-

Yten, un terno entero bordado de oro con su capa y frontal del altar maior.

Yten, otro terno de Damasco blanco con una casulla y una capa que son de persiana y no de Damasco.

Yten, otro terno de terciopelo carmesí con dos casullas y su capa de damasco encarnado.

Yten, otro de terciopelo morado con su capa del mismo.

Yten, otra capa rubial de damasquillo blanco.

Yten, un terno de Damasco negro con su capa de lo mismo.

... capas negras de tripe para entierros y funerarias.

Yten, una capa de persiana con su franca de ordenar las administraciones.

Yten, un docel para palio de damasco carmesí guarnecido de oro por el canto.

Yten, un frontal de terciopelo morado, otro de telilla morada usada, otro de terciopelo carmesí y otro de damasco verde.

Casullas (al margen).-

Yten, quatro casullas de damasquillo verde, con falta de dos estolas y tres manípulos.

Yten más, otras tres casullas comunes para misas de requien usadas.

Yten, otra de persiana con su forro de tafetán verde, que embió por dáriba D. Andrés de Escaregui, desde la ciudad de Pamplona.

Yten, otras quatro casullas de Damasco usadas, con sus manípulos y estolas.

Yten más, quatro casullas encarnadas igualmente con su manípulos y estolas usadas que se hallan arrinconadas.

Yten, un fasistol de terciopelo morado, otro de telilla colorada y otro de lanilla verde.

... en los de raso de Francia que tienen encajes de oro con fondo blanco de seda.

Yten, otros nueve paños de tafetán de seda negros.

Yten, más otros ochos paños, quatro de ellos muy viejos y los quatro restantes nuevos.

Yten, diez albas bastante trabajadas y marcadas con diez síngulos, los ocho de ilera y el último de seda encarnada con siete amitos.

Yten, diez y seis corporales, los ocho de ellos medianos y los restantes bastantes trabajados con sus hijuelas.

Yten, nueve bolsas negras, las seis de ellas nuevas y las restantes bastante trabajadas.

Yten, otras cinco bolsas coloradas con sus paños correspondientes.

Yten, otras cinco blancas también con sus paños.

Yten, más otras quatro moradas con sus respectivos paños.

Yten, veinte y un sábanas de sobre altares, las diez y siete de ellas muy biejas y las restantes medianos.

Yten, una sabanilla larga que se pone sobre la cruz del monumento.

Yten, más otra sábana de lienzo de mar que se pone el Viernes Santo en la adoración de la cruz, que se extiende en la parada como se acostumbra.

Yten, un frontal de raso para la cruz del altar mayor con blandones de bronce grandes.

Yten, dos estandartes, uno de tafetán con su cruz de plata de las cofradías de Vera Cruz y de la Virgen del Rosario, que dicha cruz está anotada de suso.

Yten, otro estandarte del Santísimo que esto se ha hecho a cargo de los maiordomos.

Yten, una sogá o maroma usada de campana y otra mediana.

Yten, un Santo Christo grande que se halla en la sachristía y un espejo grande.

Yten, quatro blandones de plata de altar, que dio don Francisco de Ibarzabal.

Yten, más otros dos blandones de madera dorados de plata.

Yten, la colgadura de damasco pajizo y encarnado que sirbe de tapicería en la iglesia y en el coro.

Yten, seis fundas de almoadas de terciopelo encarnadas, las quatro de ellas dio por dáriba doña María Antonia de Zabala, adbir-tiendo que tan solamente tienen terciopelo por cara.

Yten, un pabilón que se pone sobre el monumento con cenefas y frangas de oro.

Yten, una reliquia de nuestro patrón San Andrés, engarzada en plata.

... res por Cuaresma.

Yten, otra cortina de persiana con sus manos en los extremos para cubrir el Señor en la ocasión del Corpus, con las demás cosas correspondientes y un docel, las que dio doña Gabriela de Barrenechea.

Yten, un misal forrado de terciopelo carmesí

Yten, otro nuevo que dio don Joseph de Garagarza.

Yten, nueve misales, cinco nuevos y los quatro usados.

Yten, seis cartapacios biejos y otros quatro nuevos, que sirben para misas de requien.

Yten, un quadro de la Madre de Dios de la Asunción. Otro de la misma Señora, otro de Nuestra Señora de Palpulo, otro de Santo Thomás de Aquino y otro de las Ánimas.

Yten, una pintura del venerable don Pedro López de Inarra, los quales se hallan en la sachristia.

Yten, un arcón con dos cajones donde están los libros de los señores.

Yten, una arca bieja, dos facistoles, el uno de yerro y el otro de madera.

Yten, un palio guarnecido de oro que dió don Juan Francisco de Unzueta y Jauregui.

Yten, una alfombra que dio la referida doña María Antonia de Zabala.

... de don Simón de Echebarri, sacristán, en especial a su parte y razón, con obligación de dar cuenta de todo ello quando se espire el cargo y razón de la dicha sacristía; y con tanto dichos señores cura y maiordomos de la fábrica, dieron poder al referido don Francisco Ignacio de Abanzabalegui, último sacristán y a sus fiadores, de la obligación en que estaban constituidos y por de ningún valor ni efecto la escritura que en su razón haia, y firmaron dichos señores en uno con dicho Simón de Echebarri, a quienes yo el Escribano, doy fe conozco, siendo testigos Andrés de Espilla, Bartolomé de Unzueta Barrenechea y Joseph de Echarri, vecinos y residentes en ella, y a los otorgantes a quienes, yo el infraescripto escribano, doi fee conozco.

1959/04/23. Factura de Marín y Goicolea, Altares-Imágenes, Talleres Fray Zacarías Martínez, 1, de Vitoria. Fuente: Parroquia San Andrés de Eibar.

Detalle de varias partidas:

Desmontar el Tabernáculo y desescombrar el sitio, una tapa de mesa de Altar de 3,55x101x0,05m.; una trasera de 3,50x1,13x0,03m. Una grada tallada y dorada con oro fino bruñido y policromado - 9.600 pesetas

Reforzar el Altar lateral derecha, colocándole varias molduras nuevas, dorando varias partes del mismo con oro fino bruñido y patinado - 5.300 pesetas

Pintado de zócalo y dorado en fino de varias piezas en el altar lateral izquierdo - 2.500 pesetas

Un alto relieve de la Adoración de los Reyes Magos, tallado en madera de nogal, tamaño 1,00x0,70x0,07 metros - 5.500 pesetas

Arreglo de la parte baja del Alta, colocándole dos trozos de moldura[...] y otros arreglos en diferentes partes - 2.300 pesetas

Una escalera para subir al Tabernáculo con 10 peldaños, dos mesillas. - 3.500 pesetas

El Tabernáculo según proyecto, tallado y dorado totalmente interior y exterior, con su peana para el Santísimo - 19.350 pesetas

Arreglo de la parte baja del Retablo cubriendo con tableros moldurados todas las partes deterioradas, colocar dos ángeles tallados en relieve en el tablero de fondo del Tabernáculo y algunas tallas en las bases de las figuras laterales - 2.250 pesetas

Un tablero de 1,85x0,95, dorado totalmente en fino bruñido y policromado a todo color con vistas del paisaje y Santuario de N. S. de Arrate - 6.700 pesetas

Aparecen otras partidas que consideramos carecen de interés para el tema que nos ocupa, siendo el total de la factura de 71.850 pesetas.

Asimismo en la mencionada factura aparecen algunas notas, como por ejemplo, “colocar dos ángeles tallados en relieve en el tablero de fondo del Tabernáculo y algunas tallas en las bases de las figuras laterales”, que no sabemos a cuáles se refiere, ya que posiblemente correspondiesen a arreglos y adaptaciones puntuales.

Bibliografía

- AJAMIL, Clara I. y GUTIERREZ, F. Javier, “El retablo de Elvillar de Álava” (págs. 149 a 165), en *La escultura Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo de la Imperial Iglesia de Santa Maria de Palacio (Logroño)*, con Francisco Fernández Pardo como director, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005.
- ALMERIA, J.A., ARROYO, J., DÍEZ, Mª P. y otros, *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) de la Diputación Provincial de Zaragoza, 1987.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, “Arte” en *País Vasco*, Serie Tierras de España, Madrid, Fundación Juan March, 1987.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2002.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria-Gasteiz: Diputación de Álava, 1976.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*, Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1984.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Gregorio Fernández en Álava*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1976.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Iconografía cristología a fines de la Edad Media: el crucero de Sasamón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *La escultura romanista en Álava*, Vitoria, Universidad de Valladolid, 1973.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Lo mejor del Arte del Renacimiento* 2, nº 18, Historia 16, Madrid, 1997.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *A Corpus of Spanish drawings* Londres, Haravey Miller, 1975.
- APRAIZ, “Los Vergara y los Álava. El Renacimiento italiano en Vasconia” (págs.363 a 373), en *La gran Enciclopedia Vasca*, Tomo XIII, Bilbao, 1974.
- ARAMBURU EXPÓSITO, Maria José, *Arte y Piedad. El arte religioso en Bergara en el Antiguo Régimen*. Tomo I, Tesis Doctoral, Vitoria, 2002. (sin editar).
- ARCE OLIVA, Ernesto, “La escultura del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarracín: estado de la cuestión” (págs.129-138), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- ARCE OLIVA, Ernesto, *Lo mejor del Arte del Renacimiento* 3, nº 19, Historia 16, Madrid 1997.
- ARPAL POBLADOR, J., *La sociedad tradicional en el País Vasco*, San Sebastián, Haramburu ediciones, 1979.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, Mª Asunción, *El arte del Renacimiento en el País Vasco*, Arte Vasco, Erein, 1982.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, Mª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, Escultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, 1988 (1ª edición en 1969).
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, Mª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo I, Arquitectura, Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, 1988 (1ª edición en 1969).
- Arte y Devoción: La estampa Religiosa*. Sala de Exposiciones, Zapatería, 40, Ayuntamiento de Pamplona, Área de Promoción ciudadana, Del 11 abril al 14 mayo 1995.
- ASTIAZARÁN ACHABAL, Maria Isabel, “Contribución al estudio de la arquitectura retabística de la primera mitad del siglo XVIII en Gipuzkoa: La obra de Bernabé Cordero” (pág.259-316), en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. Cuadernos 3-4, (Nº46 Año XLVI), San Sebastián, 1990.
- ASTIAZARÁN ACHABAL, Maria Isabel, “El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista Mendizábal en el Retablo Mayor de Zumárraga” (págs. 359-397), en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. Cuadernos 3-4, (Nº46 Año XLVI), San Sebastián, 1990.
- ASTIAZARÁN ACHABAL, Maria Isabel, *Miguel de Irazusta*, San Sebastián, Diputación, 1997.
- ASTIAZARÁN ACHABAL, Maria Isabel, *Tomás Jáuregui*, San Sebastián, Diputación, 1994.
- AZCÁRATE RISTORI, José Maria, “Escultura del Arte del siglo XVI”, *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, Tomo XIII Madrid, Editorial Plus Ultra, 1958.
- AZCÁRATE RISTORI, José Maria, *Alonso de Berruguete*, Salamanca, Colegio de España, 1988.
- BARAÑANO, Kosme de, GONZÁLEZ DE DURANA, Javier y JUARISTI, Jon, *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BARRIO LOZA, José Ángel (Dir.) *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica, Duranguesado y Arratia- Nervión*, Vol. I, Bilbao, Universidad de Deusto-Deiker y Diputación Foral de Bizkaia, 1989.
- BARRIO LOZA, José Ángel y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (coautor), “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI - XVIII”, en *Kobie* nº 10, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1980.
- BARRIO LOZA, José Ángel, “Dos retablos de Juan de Araoz en Navarra” *Eibar*, nº 198, 1978.
- BARRIO LOZA, José Ángel, “El Retablo de Amorebieta”, en *Letras de Deusto*, Bilbao, Universidad Deusto, Vol. 13, nº 27, 1983.
- BARRIO LOZA, José Ángel, “Los talleres montañeses de retablos y escultura en Carranza” (págs. 289-293), en *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Valladolid, Universidad, Secretaría de publicaciones, 1995.
- BARRIO LOZA, José Ángel, “Otra obra importante del escultor Pedro de Arbulo” (págs. 415-417), *Archivo Español de Arte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1977.
- BARRIO LOZA, José Ángel, con la colaboración de MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel y RUIZ NAVARRO PÉREZ, Julián, *Los Beaugrant: en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.
- BARRIO LOZA, José Ángel, *Escultura Romanista en la Rioja*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ, (coeditores), *Barroco en Europa*, Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, nº 5, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- BAUDELARIE, Charles, *Curiosidades estéticas*. Varela, Lorenzo Selección, Traducción y prólogo, Madrid, Jucar, 1988.
- BEIGBEDER Oliver, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1955.
- BERMEJO BARÁSAIN, África, “Sobre ensambladores. Artífices y notas documentales inéditas para una historia de la escultura Navarra”

- (págs. 65-82 9, en *Boletín museos e Instituciones Camón Aznar*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1991.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Imagineros andaluces de los siglos de oro* Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- BIURRUN, Tomás, *La escultura religiosa y bellas artes de Navarra durante la época del renacimiento*, Gráficas Bescansa, Pamplona, 1935.
- BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, Ángel B. y ROMO GUIJARRO, José A., “Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria” (págs.295-308), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare nº 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del País*, San Sebastián Año XXXIII- Cuadernos 3º y 4º, Museo de San Telmo, 1977.
- Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del País*, San Sebastián, Cuadernos 1º a 4º, 1949.
- BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- BORRAS GUALIS, Gonzalo, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Diputación Provincial, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1980.
- BOZAL Valeriano, *Historia del Arte en España I, Desde los orígenes hasta la ilustración*, Madrid, Ediciones Istmo, 1973.
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., CALVO COMIN, Mª Luisa y SENAC RUBIO, Begoña, *Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) de la Diputación Provincial de Zaragoza, 1987.
- CABEZUDO ASTRAIN, José, *La obra de Anchieta en Tafalla*, Separata en Príncipe de Viana, (págs.277-292), 1948.
- CAMACHO VALENCIA, Santiago y CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.
- CAMÓN AZNAR, José, “La iconografía del Arte Trentino” en *Revista de ideas Estéticas*, Instituto Diego Velázquez, 1945.
- CAMON AZNAR, José, *Summa Artis, Historia General del Arte*, Volumen XXVII, Espasa Calpe, Madrid, 1984.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, “Apuntes sobre la Iconografía de la serie “La fuga in Egitto” de Giandoménico Tiepolo” (págs. 198 a 222), en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Segundo Semestre de 1990, nº 71.
- CAÑEDO-ARGUELLES GALLASTEGUI, C., “La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII” (pág. 127-223), en *Revista de ideas Estéticas*, 1976.
- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los Santos*, Madrid, Istmo, 2003.
- CARRETE, Juan, BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, PIJOAN, José (dir.), CHECA CREMADES, Fernando, “El grabado en España (siglos XV al XVIII)” en *Historia General del Arte, Summa Artis*, Vol.31, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CASAS OTERO, Jesús, *Estética y Culto Iconográfico*, Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 2003.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, “San Andrés en Ibaranguelua: imágenes religiosas en un contexto fantástico” en *Kobie*, nº 11, 1995-1997.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, “El funcionamiento de la imagen en el retablo alavés de 1500” (págs. 219-225), en *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA, Madrid*, Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, *La imagen de la mujer en la Plástica Vasca Contemporánea (S. XVIII-XX). Aproximación a una metodología del género*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, *Mito y religión en la plástica alavesa (1450-1650)*, Vitoria, Diputación de Álava, 1989.
- CASTELFRANCHI VEGAS, Liana, *El Arte en el Renacimiento*, Barcelona, Moleiro Editor, S.A., 1997.
- CASTILLO, Miguel Ángel, *El Renacimiento y Manierismo en España*, Historia del Arte nº 19, Historia 16, Madrid, 1999.
- CASTRO ÁLAVA, José Ramón, *La Escultura. Renacimiento y Romanismo*, Pamplona, Temas de Cultura Popular Nº 74, Diputación de Navarra, 1983.
- Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, Vitoria, Obra Cultura Caja Ahorros Municipal de Vitoria, 1968.
- CEAN BERMUDEZ, A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001.
- CENDOYA ECHANIZ, Ignacio y MONTERO ESTEBAS, Pedro, “Tipología del retablo del siglo XVI en Gipuzkoa” (págs.309-320), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare nº 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- CENDOYA ECHANIZ, Ignacio, *El Retablo Barroco en el Goierri: La constante academicista en Guipúzcoa*, Donostia : Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1992.
- CELAYA OLABARRI, Pedro, *Síntesis de Monografía Histórica*, San Sebastián, 1970.
- CHAMPEAUX, Gerard de y STERCKX, Dom Sebastien, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2ª edición, 1989.
- CHECA CREMADES, F. “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo” en *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis. Historia General del Arte, 31, Madrid, Espasa- Calpe, 1987.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 5ª Edic., 1995.
- CHUECA GOITIA, Fernando “Platonismo y esteticismo en el Renacimiento” (págs. 41-48), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996.
- DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Felipe de Ribas: escultor (1609-1648)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1985.
- DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Martínez Montañés y la escultura sevillana*, Cuadernos de Arte Español, (Historia 16), nº 88, Madrid, 1993.
- Damián Forment, escultor renacentista: Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, febrero-marzo 1996, Monasterio de Santa Inés, Sevilla*, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1995.
- DEL RIO DE LA HOZ, Isabel, *El coro de la catedral de Toledo*, Cuadernos de Arte Español, 52 (Historia 16), 1991.
- DÍEZ JAVIZ, C., *Pedro López de Gámiz. Escultor Mirandés del siglo XVI*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de la Historia, 1985.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *El antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza, 1973.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., MOLAS, P. y GOMEZ CENTURION, C., *La España de Carlos III*, Cuadernos de Historia 16, nº 71, Madrid, 1996.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Prólogo de BOUZA ALVAREZ, J.L., *Religiosidad, contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, CSIC, Madrid, 1990.
- DUCHET-SUCHAUX, Gastón, *Guía Iconográfica La Biblia y los Santos*, Alianza Editorial, D.L., 1996.

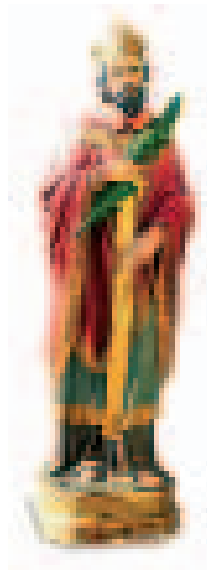
- ECHEGARAY, Carmelo de, *La tradición artística del pueblo vasco*, Conferencias organizadas por la Junta de Cultura Vasca, para el ciclo de 1918. Sociedad Filarmónica de Bilbao.
- ECHEGARAY, Carmelo de, *Momentos religiosos de Guipúzcoa*, (dos tomos) Barcelona, Vda. de José Luís Tasso, 1921.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís y VÉLEZ CHAURRI, J.J. “López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño” (págs. 477-534), en *Príncipe de Viana* n° 185.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís y VÉLEZ CHAURRI, J.J., “El Retablo Mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina. Un conjunto singular del Renacimiento Alavés” (págs. 235- 262), en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. El valle de Zena y las tierras de Legutiano*, Obra Social Caja Vital, Fundación Caja Ahorros de Vitoria y Álava, 2007.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, “Contribución el País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña” (págs.321-334), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare n° 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, “El imaginero Fray Juan de Beauves” (págs. 161-170), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, “El retablo de Genevilla (Navarra)” (págs. 121 a 147), en *La escultura Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo de la Imperial Iglesia de Santa Maria de Palacio (Logroño)*, con Francisco Fernández Pardo como director, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo” (págs. 321-326), en *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Valladolid, Universidad, Secretaría de publicaciones, 1995
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, Director y coordinador. Varios Colaboradores, *Retablos*, Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Gobierno Vasco), 1ª edición mayo 2001. Tomo I y II., Vitoria.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, *El retablo de San Blas de Hueto Abajo: manifiesto del Renacimiento en Álava: estudio histórico-artístico y restauración*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2004.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, *Miranda de Arga entre el gótico y el barroco*, Miranda de Arga [Navarra]: Ayuntamiento de Miranda de Arga, 1983.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, ORBE SIVATTE, Asunción de, ROLDAN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Panorama n° 19, 1991.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, *Policromía renacentista y barroca*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, n° 48, Madrid, 1991.
- El génesis y su entorno: imágenes de Meter van der Borcht en el contexto de la “Familia Charitatis”*, Vitoria, Ephialte, 1993.
- ELORZA MAIZTEGI, Javier, *Eibar: Orígenes y Evolución, -Siglo XIV al XVI-*, Eibarko Udala, Ego Ibarra, 2000.
- ENCISO VIANA, Emilio (y otros), *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, Tomo III, Caja Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1968.
- ESTELLA, Margarita, *La Escultura castellana del siglo XVI*, Cuadernos de Arte Español n° 8, (Historia 16), Madrid, 1991.
- Estudios Históricos, I, Z-M, Museo Zumalacárregui*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1990.
- EVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 5ª Edic., 1995.
- FERNÁNDEZ ALVADALEJO, P., *La crisis del Antiguo Régimen de Guipúzcoa, 1760-1833: Cambio económico e Historia*, Madrid, Akal, 1975.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Renacimiento y Barroco en España*, Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Barcelona Editorial Gustavo Gili, 1982.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís y GARCÍA GAINZA, Mª Concepción, *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2005.
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, (Director). *La escultura Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo de la Imperial Iglesia de Santa Maria de Palacio (Logroño)* Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005
- FERNÁNDEZ, Margarita, “El lenguaje de los grutesco y Diego de Siloé”, en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 59. Madrid, segundo semestre de 1984.
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Omega, 1950.
- FLOR, Fernando R. de la, *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- FORNELLS ANGELATS, Monserrat, *La Universidad de Oñate y el Renacimiento*, Donosti, Departamento Urbanismo y Arquitectura, 1995, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995.
- FRANCASTEL, Pierre, *La realidad figurativa II. El objeto figurativo y su testimonio en la Historia*. Barcelona, Paidós, 1988.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *La vida en el siglo de Oro (y 2)*, Cuadernos Historia 16, n° 5, Madrid, 1995.
- GARCÍA GAINZA, Mª Concepción, “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura Navarra y vascongada” (págs.371-389), en *BSAA XXXVIII*, 1972.
- GARCÍA GAINZA, Maria Concepción, (Directora) y varios colaboradores. *Catálogo Monumental de Navarra*, II. Merindad de Estella Genevilla-Zuñiga, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1989.
- GARCÍA GAINZA, Maria Concepción, “El retablo romanista” (págs. 85-98), en *Imafronte, El Retablo Español*, Universidad de Murcia, 1987-1989,
- GARCÍA GAINZA, Maria Concepción, “Sobre el calvario firmado por Anchieta del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en *Anuario: Estudios crónicas*. Hemeroteca Bascongada, Bilbao, 1988.
- GARCÍA GAINZA, Maria Concepción, *Escultura cortesana del siglo XVIII* Madrid, Cuadernos de Arte Español n° 92, Historia 16, 1993.
- GARCÍA GAINZA, Maria Concepción, *La escultura romanista en Navarra: Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969.
- GARCÍA GUTIERREZ, Pedro F, y LANDA BRAVO, José, *La Escultura. De la Prehistoria al Gótico*, Diccionario Antiquaria, Madrid, Ediciones Antiquaria, S.A., 1994.
- GARCÍA GUTIERREZ, Pedro F, y LANDA BRAVO, José, *La escultura. Del Renacimiento a la actualidad*, Diccionarios Antiquaria, Madrid, Ediciones Antiquaria, S.A., 1994.
- GARCÍA IGLESIAS, Luís, *La Palestina de Jesús*, Cuadernos Historia 16 n° 2, Madrid, 1995.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael, *La adoración de los magos: imágenes de la Epifanía en el arte de la antigüedad*. Vitoria, Ephialte, 1992.

- GARCÍA OLLOQUI, María Victoria, *La iconografía en la obra de Luisa Roldán*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989.
- GARCÍA ROLDÁN, Luisa, *La Roldana: nueva biografía Olloqui, María Victoria*, Sevilla, Guadalquivir, 2000.
- GAYA NUÑO, J.A., *Historia de la crítica de Arte en España*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones, 1975.
- GERRENHALGH, Michael, *La tradición clásica en el arte*, Serie Arte, Crítica e Historia, Madrid, Hermann Blume, 1ª edición española, 1987.
- GIORGI, Rosa, *Santos día a día entre el arte y la fe*, Toledo, Editorial Everest, 2006.
- GOLDNER, George R., with the assistance of, *European Drawings- 1, Catalogue of the collections*, Malibu, California, The J. Paul Getty Museum, 1988.
- GOLDNER, George R., with the assistance of, *European Drawings- 2, Catalogue of the collections*, Malibu, California, The J. Paul Getty Museum, 1992.
- GOMBRICH, Ernest H., *La historia del arte, Contada por E.H.Gombrich.*, Debate, Madrid, Circulo de Lectores, Edición 16 (1ª 1950), 1997.
- GOMBRICH, Ernest H., *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Debate, 2000.
- GOMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Retablos flamencos en España*, Cuadernos de Arte Español, nº 47 (Historia 16), Madrid, 1991.
- GÓMEZ MORENO, María Elena, *La policromía en la escultura española*, Madrid, Escuela de Artes y Oficios artísticos, 1943.
- GÓMEZ-MORENO y MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete: 1517-1558*, Madrid: Xarait, 1983.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1931.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María y RUIZ DE AEL, Mariano J., *Humanismo y Arte en la Universidad de Oñate*, Vitoria, Instituto Ephialte, 1989.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, (editor) *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional y Vitoria, Ephialte, 1992-1995. 10 Tomos.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna, Renacimiento*, Donosti, Etor/Arte, 1987.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, *La literatura en las artes: Iconografía e iconología de las artes en el País Vasco*, Donosti, Etor, 1987.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, *Método Iconográfico*, Vitoria, Ephialte, 1991.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*, Vitoria, Ephialte, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Caja Ahorros de Vitoria, 1992.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, “Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra” (págs. 211-216), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- GRABAR, André, *Vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Editora, 3ª reimpresión, 1993
- HASKELL, Francis, y PENNY, Nicolas, *El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la Escultura Clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo” (pág. 27 a 75), Separata de *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Primer Semestre de 1984, nº 58
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, Guadalquivir, 1987.
- HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Diputación de Badajoz, Colección Arte-Arquitectura, (2ª edición), 2004.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Escultores Florentinos en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1957.
- HERRERA GARCÍA, F., “Puntualizaciones sobre el Patronazgo artístico del Arzobispo Manuel Arias. La colegiata de Jerez de la Frontera”, en *Actas de VII congreso CEHA, Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, 1988.
- HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, La Balsa de la Medusa, Madrid, Edic.Visor Dis, 1988.
- Historia General del Arte*, Summa Artis, Dir.PIKOAN, José, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª edición, 1967, Vol. XVIII.
- HUIDOBRO, Concha, *Durero Grabador*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- IBAÑEZ PÉREZ, Alberto C., *Simón de Bueras y el Retablo Mayor de Yudego (Burgos)*, Universidad de Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1977.
- JACQUENOD, Raymond, *Diccionario de Mitología*, Barcelona. Salvat Editores, 2000.
- JUNQUERA, J.J., “Un retablo de Maino en Pastrana” (págs. 129-130), en *Archivo Español de Arte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1977.
- KAMEN, Henry, *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998.
- KORTADI, Edorta, *Monumentos Nacionales de Euzkadi. Guipuzcoa*, Zamudio, Editorial Elespuru, 1985.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1991.
- LEBRUN, J., “Las reformas: devociones comunitarias y piedad personal” en ARIES, P., DUBY, G., *Historia de la vida privada*, Tomo III, Madrid, Taurus, 1989.
- LEDESMA RODRÍGUEZ, A., *Presentación al curso Arte Sacro. Proyecto actual*. Madrid, Fundación Félix Granada, 2000.
- LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *Representación de Hércules en obras religiosas del siglo XVI*, Separata Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, T. XLVI, Valladolid, Universidad, 1980.
- M. MILHOU, Mayi., *Retablos en el País Vasco, Ibaiak eta Haranak*, (págs.185-210), San Sebastián, Etor, 1990.
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Biblioteca Mondadori España, 1990.
- MÂLE, Emile, *El Arte Religioso en la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía de finales del Siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001.
- MÂLE, Emile, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVIII, Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985.
- MÂLE, Emile, *El Gótico: La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986.
- MANTILLA, José Manuel, COURBES, Juan de (Coautor) *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte, 1993.
- MARÍAS FRANCO, Fernando y SHEARMAN, John, *Manierismo. A propósito del manierismo y el arte del siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, BUSTAMANTE, A. “Don Fernando de Loazes y el colegio de Santo Domingo de Orihuela”, en *Actas del VII Congreso del CEHA*, Madrid, 1992.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El arte del Renacimiento*, Madrid, Biblioteca Básica del Arte, Anaya, 1990.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Madrid, Silex, 1992.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *La difusión del Renacimiento*, Madrid, Biblioteca Básica del Arte, Anaya, 1990.

- MARÍAS FRANCO, Fernando, *Luis de Morales "El Divino"*, Cuadernos de Arte Español nº 68, (Historia 16), Madrid, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Con Juan de Juni en Joigny" (págs. 247 a 257), en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Segundo Semestre de 1984, nº 59.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., "Observaciones sobre la escultura del Renacimiento" (págs. 49 -58), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El arte procesional del barroco*, Madrid, Cuadernos de Arte Español nº 95, Historia 16, 1993.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El escultor en palacio: (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, Gredos, 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Fernández, Gregorio, 1576-1636*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., *HISTORIA DEL ARTE* Tomo II, Madrid, Editorial Gredos, 3ª edición, 1982.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Juan de Juni: vida y obra* Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *El Barroco en Europa*, Madrid, Historia 16, nº 35, 1989.
- MARTÍNEZ, Julián, *La escultura en Guipúzcoa: (breve introducción histórica) / Julián Martínez; [editado por el] Museo San Telmo, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián*, San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Serie: Antologías 14, 1981.
- MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, *Ídolos e imágenes, La controversia del Arte Religioso en el siglo XVI Español*, Universidad de Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca.
- MATEO GOMEZ, Isabel, "Consideraciones sobre el Humanismo en el arte español" (págs. 59-72), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- MOLERO, José Antonio, "La religiosidad en Europa durante el siglo XVI", Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga. www.analítica.com. 9 noviembre 2001.
- MOLINA, Joan, *Jaume Huguet*, Cuadernos de Arte Español nº 51, (Historia 16), Madrid, 1992.
- MONREAL Y TEJADA, Luís, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- MONTE FERNÁNDEZ, Dolores de, "Martín Ruíz de Zubiate y el retablo mayor de Santa Maria Uribarri. Durango (1578-90)", (págs.321-334), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare nº 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- MORALEJO, Serafín, *Formas elocuentes: Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004.
- MORTE, Carmen, *Damián Forment y el Renacimiento en Aragón*, Cuadernos de Arte Español nº 28, (Historia 16), Madrid, 1991.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980.
- MÚGICA, Gregorio de, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Zarautz, 2ª Edición (1ª 1908), Editorial Icharopena, 1956.
- NÁCAR FUSTER, Eloíno, COLUMGA CUETO, Alberto, *Nuevo Testamento*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- NÁCAR FUSTER, Eloíno, COLUMGA CUETO, Alberto, *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega al castellano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
- NADAL, Jerónimo, *Imágenes de la historia Evangélica* Barcelona, El Albir, 1975.
- NIETO ALCALDE, V. y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1987.
- Nuestra Señora de Okón*, Revista de Okón, Año 1974-1990.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "Los modelos clásicos de la Escultura Monumental Española: De fines del siglo XI a fines de siglo XII" (págs. 67 a 73), en *Actas de X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*. Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994.
- OLARSO, *Retablo Vasco: Cuentos y Ensayos*, La Plata, Argentina, Palomino, 1946.
- OLLERO BUTLER, Jacobo, *La pintura renacentista en Sevilla*, Cuadernos de Arte Español nº 87, (Historia 16), Madrid, 1993.
- PANOFKY, Edwin, *El significado de las Artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- PANOFKY, Edwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2004.
- PANOFKY, Edwin, *Renacimiento y Renacimientos del Arte Occidental*, Madrid, Alianza Editoria, 3ª edición, 1981.
- PANTORBA, Bernardino de, *Imagineros españoles: estudio histórico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1952.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Los ecos de Arnao en la Rioja" (págs. 95 a 115), en *La escultura Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo de la Imperial Iglesia de Santa Maria de Palacio (Logroño)*, con Francisco Fernández Pardo como director, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los Escultores Seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Departamento Historia del Arte, 1981.
- PÉREZ CENTENO, Jesús Manuel, "La Piedad de San Pedro de Lasarte" (págs.335-343), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare nº 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- PIQUERO LÓPEZ, María Ángeles (dir.) y otros, *La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- PIQUERO LÓPEZ, María Ángeles, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Cuadernos de Arte Español nº 60, (Historia 16), Madrid, 1992.
- PIRALA, Antonio, *Provincias vascongadas*, Serie España: Sus Monumentos y Arte, su Naturaleza e Historia, Barcelona, Daniel Cortezo, 1885.
- PLAZAOLA, Juan, *Historia del Arte Vasco. III Del Barroco al siglo XIX*, Lasarte, Etor-Ostoa, 2003.
- PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*, Biblioteca Autores Cristianos, Madrid, 1996.
- PLAZAOLA, Juan, *La Iglesia y el Arte*, Biblioteca Autores Cristianos, Madrid, 2001.
- POLO SÁNCHEZ, Julio J., "El Retablo Mayor de Trucios y la proyección de los talleres de escultura cántablos de Bizkaia" (págs. 321-326), en *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Valladolid, Universidad, Secretaría de publicaciones, 1995.
- POLO SÁNCHEZ, Julio J., "Los primeros ejemplos renacentistas de escultura policromada en Cantabria: datación, modelos y maestros" (págs.263-272), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- POLO SÁNCHEZ, Julio J., *Arte barroco en Cantabria: retablos e imaginería (1660-1790)*, Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- POPE-HENNESSY, John, *Italian Gothic Sculpture*, Tomo I, Phaidon, London, 1996.

- PORTILLA VITORIA, M.J., “El retablo mayor de Arriola (Alava, País Vasco) y los escultores Pedro Borges, Andrés de Araoz y Felipe de Borgoña” (págs. 279-288), en *Archivium Artis Lovaniensis*, Leuven, 1981.
- PORTÚS, Javier y VEGA, Desusa, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998.
- POZO TAMAMES, R., *La Iglesia y “su economía”*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- RAMALLO ASENSIO, Germán, *Salzillo*, Cuadernos de Arte Español nº 84, (Historia 16), Madrid, 1993.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ José Manuel, “A propósito del Retablo de Astorga”, (págs. 419-423) en *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Valladolid, Universidad, Secretaría de publicaciones, 1995.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel y RAMÍREZ MARTÍNEZ, Jesús María, *La escultura en la Rioja durante el siglo XVII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1984.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Biblioteca de Temas Riojanos nº 46, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de la Rioja*, Argonzillo (La Rioja), Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “Aportaciones a la escultura de la ciudad de Valladolid a través de su Archivo de Hacienda. Siglo XVI” (págs. 425-432), en *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Valladolid, Universidad, Secretaría de publicaciones, 1995.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los Santos* Tomo II, Barcelona, Ediciones Serbal, 1ª edición 1996,
- RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo I, Barcelona, Ediciones Serbal, 1ª edición, 1996.
- REGLÁ CAMPISTOL, Juan, (coautor), *Historia ilustrada de España. El Barroco español y el reformismo borbónico: siglos XVII-XVIII*, Madrid, Debate, 1997.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- RIPA, Cesare, *Iconología* Tomo II, Serie Arte y Estética, Madrid, Akal, 1987.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Tomo I, Serie Arte y Estética, Madrid, Akal, 1987.
- RODRIGUEZ CEBALLOS, Alfonso, “El Renacimiento en España” (págs.89-102), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991,
- RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Biblioteca de Temas Riojanos, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1981.
- RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, en *La escultura Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)*, con Francisco Fernández Pardo como director, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005.
- SAN MARTÍN, Juan, “Arteaz / Sobre arte” en *Landuz: Gure herrico gauzak/ Cosas de nuestro país*, San Sebastián, 1983.
- SAN MARTÍN, Juan, “Los escultores Mendizábal e Ibarra”, en *Boletín Real Sociedad de Amigos del País*, XLIV, 1988, págs. 177-183
- SANTIAGO LÓPEZ, Sebastián, “Entorno al primer Renacimiento” (págs. 103-110), en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- SANTIAGO LÓPEZ, Sebastián, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- SANTIAGO LÓPEZ, Sebastián, *Iconografía Medieval*, Donosti, Etor, 1988.
- SANTIAGO LÓPEZ, Sebastián, *Mensaje simbólico del Arte Medieval, Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994.
- SANZ SANZ, Mª Merced Virginia, “La teoría del arte en Juan de Jáuregui” en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991, 293-300.
- SARASQUETA, Pedro, *Eibar, Monografía descriptiva de esta Noble y Leal villa Guipuzcoana*, Eibarko Kuadernuak, 1- Ego Ibarra 2000.
- SARASUA GUSASOLA, Ramón María, *La Música en Eibar. Eibarko Musikoak*, Ego Ibarra, 1991.
- SEGURA JIMÉNEZ, José Ángel, *Diego de Camporredondo y el arte barroco y rococó en Calahorra y comarca*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- SICART Ángel, *Las pinturas de Sirena*, Cuadernos de Arte Español nº 39, (Historia 16), Madrid, 1992.
- SILVA MAROTO, Mª Pilar, “La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991, pp311-320,
- STRAUSS, Walter L., *The intaglio prints of Albrecht Dürer, Engravings, etchings & dry points*, New York, Kennedy Galleries and Abaris Books, 1981.
- SUREDA, Joan, *La pintura protogótica*, Cuadernos de Arte Español nº 27, (Historia 16), Madrid, 1992.
- SZÉLL, Sándor, *Orígenes y formas de las cruces*, Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos, 1972, (págs.129-131).
- TABAR, Fernando, (director) *Barroco importado en Alava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz: escultura y pintura Vitoria-Gasteiz*, Diputación de Alava, 1995.
- TATSAKIS, Sandra, with contributions by Mark A. Roglan, *Spanish Master Drawings, from Dutch Public Collections (1500-1900)*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, NL., 2003.
- The Illustrated Bartsch*, [general editor, Walter L. Strauss], New York, Abaris Books, 1978 – 50 tomos.
- TIMÓN TIEMPLO, Mª Pía, *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*, Madrid, P.E.A., S.A., 2002.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, (coautor), *El arte del barroco, Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte Español*, 6-1, Madrid, Taurus, 1990.
- TRENS, Manuel, *El arte de la Pasión de Nuestro Señor*, Amigos del Museo, Palacio de la Virreina, Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, 1945.
- UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel, “El Coro de la Parroquia de Santa María de Salvatierra: una loa al emperador” (págs.345-363), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare nº 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel, “Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco” (págs. 232-240), Cuadernos de Arte e Iconografía, T. VI nº 12, 1993.
- UGALDE, Martín, *Historias de Euskadi*, Barcelona, Planeta, 1981-1984,
- URANGA GALDIANO, José Esteban, *Retablos navarros del renacimiento*, Diputación de Navarra, Pamplona, 1947.
- URIARTE, Castor, *Las Iglesias “salón” vascas del último periodo del Gótico*, Vitoria, Edita Castor Uriarte, 1978.
- V.V.A.A., *Arte*, Serie Nosotros, los Vascos, Bilbao, Lur, 1987-1989.
- V.V.A.A., *Cuadernos de Etnología y Etnográfica de Navarra*, Pamplona, Publicación semestral, Año XXX, nº 72, julio-diciembre, 1998.

- V.V.A.A., *Eibar, 1347-1996, Ekarken historikoak, Aportaciones históricas*, Colección Landiketzan, 14, Ego Ibarra, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1999.
- V.V.A.A., *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, D.L., 1995.
- V.V.A.A., *Imágenes y promotores del Arte Medieval, Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Ballaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2001
- V.V.A.A., *Monumentos Nacionales de Euskadi. Guipúzcoa*. Ediciones Elespuru, Tomo II. Departamento Cultura Gobierno Vasco, Zamudio, 1985. (Eibar, págs. 183-1919).
- V.V.A.A., *País Vasco*, Serie Tierras de España, Madrid, Fundación Juan March, Editorial Noguer, 1987.
- V.V.A.A., *San Prudencio Ángel de la Paz. Su éxodo como mensaje*, Vitoria, Ephialte, Diputación Foral de Álava, 1995.
- VALDEÓN, J. y otros, *La España de Alfonso X*, Cuadernos de Historia 16 n° 81, Madrid, 1997.
- VALVERDE, José María, *El Barroco: una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1981.
- VALVERDE, L., *Historia de Guipúzcoa*, San Sebastián, Txertoa, 1984.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Renacimiento y Barroco en los talleres de escultura de Miranda de Ebro, Briviesca y Briones. Francisco de Rubalcaba y el tránsito entre los siglos XVI y XVII” (págs.321-330), *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona, Príncipe de Viana, Año LII, Anejo 10. 1991.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés” (págs. 289 a 296), en *Actas de X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*. Madrid, Departamento de Historia del Arte UNED, 1994.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *Becerra, Anchieta y la Escultura Romanista*, Cuadernos de Arte Español n° 76, (Historia 16), Barcelona, 1992.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El Retablo Barroco en los límites de la Provincia de Álava, Burgos y la Rioja (100-1780)*, Diputación de Álava, 1990.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava” (págs. 91-100), en *Ibaiak eta Aranak*, Donosti, 1990.
- VELEZ CHAURRI, José Javier, “Juan Ayala I el Viejo y el retablo renacentista de Tuyo (Álava)” (págs. 457-462), en *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Valladolid, Universidad, Secretaría de publicaciones, 1995.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, Bartolomé García, Fernando R, coautor, *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava: Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648)*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de la Historia, 1998.
- VIVES, Pedro A., *Los virreinos americanos*, Cuadernos Historia 16 n° 83, Madrid, 1997.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, I, Madrid, Alianza Forma, 1982.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, II, Madrid, Alianza Forma, 1982.
- WEISSE, Georg, *La plástica del Renacimiento y Barroco en la España Septentrional*, Printed in Gemany Hopfer-Verlag, Tübingen, (Versión original año 1958-59) Traducido por Maria Rosa Saurín de la Iglesia, 1980.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid 1980.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- ZAPARAÍN YÁNEZ, María José, “Dos obras vallisoletanas en la Ribera arandina. Los retablos principales del convento de San Francisco en Aranda de Duero y de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina” (págs. 463-467), en *Homenaje al profesor Martín González*, Estudios de Arte, Valladolid, Universidad, Secretaría de publicaciones, 1995.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen y CENDOYA ECHANIZ, Ignacio, “Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa” (págs. 5-24), en *Kobie* (Serie Bellas Artes), Diputación Foral de Bizkaia, n° VII, Bilbao, 1990.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, “Bibliografía del Arte Del Renacimiento en Euskal Herria” (págs.473-505), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare n° 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, “Reflexiones acerca de la escultura romanista en Bizkaia. Martín Ruiz de Zubiate en Ceberio” (págs.365-373), en *Revisión del Arte del Renacimiento*, Ondare n° 17, Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales, Esuko Ikaskuntza, Donosti, 1998.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El Retablo Barroco en Vizcaya*, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, Bilbao, 1998.
- ZUFFI, Stefano, *Durero: Genio, pasión y regla del Renacimiento europeo*, Madrid, Electa, 1998.
- ZUFFI, Stefano, *Episodios y personajes del Evangelio*, Barcelona, Electa, 2003.



San Blas. Imagen que está en la sacristía de la parroquia
y se saca el día 3 de febrero para la misa
de bendición de los típicos “sanblases”
o tortas de San Blas de Eibar.

Acabose de imprimir en enero de 2008
con una tirada de 2.500 ejemplares
y fue presentado en la Iglesia de San Andrés de Eibar
el 25 de enero de 2008.

Diseñado y maquetado en QuarkXPress
utilizando el tipo de letra Joanna.