

# UN NUEVO ENSAYO ESTRUCTURAL PARA LA RETABLISTICA GUIPUZCOANA: LA OBRA DE LOS SIERRA EN EL CONVENTO DE BIDAURRETA EN OÑATE

MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN

La normativa de Trento fue sustancial para el arte a partir de comienzos del siglo XVII. Todas las fuentes, y en concreto los tratadistas postconciliares ahondan en la importancia de aproximar las imágenes a los fieles. Se insiste en que el acercamiento renueva la devoción y hace entrar al fiel en diálogo con la figura sagrada. Por esta razón la Iglesia, a partir de la promulgación de los decretos se preocupará de dar un acento emotivo a la imagen<sup>1</sup>. El mismo Dolce manifestaría el deseo de conceder a las imágenes una categoría superior al contemplador<sup>2</sup>. La introducción de recursos emocionales como objetivo de captación del fiel, es un modo de relacionarlo más directamente con lo divino. Los escenarios de presentación en el barroco serán géneros que se desarrollen libremente como arquitecturas autónomas o adicionadas<sup>3</sup>. La segunda experiencia que abordaría el franciscano Fray Jacinto Sierra en Guipúzcoa, el retablo del Convento de Bidaurreta de Oñate, tiene mucho que ver con esta forma de mostrar la imagen como después analizaremos.

El edificio religioso del Convento fue fundado por Juan López de Lazárraga, natural de Oñate y Secretario y Contador de Isabel la Católica, por mandato de la misma señora<sup>4</sup>, colocándose la primera piedra en marzo de 1510. Entre las disposiciones que el fundador puso, detalló que el retablo mayor fuera de «pintura de pincel», llevándose a cabo a partir de 1515<sup>5</sup>. Llegado el siglo XVIII el antiguo retablo se consideraba «antiguo y ajado», por lo que se piensa sustituir por otro nuevo<sup>6</sup>.

Inicialmente se pidió licencia al Rvdo. Padre General fray Juan de la Torre y al P. Provincial fray José de Echebarría para hacer el retablo, empleando el depó-

---

<sup>1</sup> MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A.: «Un tratado inédito de la Arquitectura de hacia 1550», en *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar* (1983), 41.

<sup>2</sup> DOLCE, L.: *Diálogo de la pintura*, Bari 1960, 162.

<sup>3</sup> TOVAR, V.: «Arquitectura», en *El Arte del Barroco. La Arquitectura y la Escultura*, Ed. Taurus, Madrid 1990, 81.

<sup>4</sup> Archivo del Convento Bidaurreta. Legajo 2 R, n.º 18. Extracto efectuado por el escribano Simón de Gauna en 26 de julio de 1615.

<sup>5</sup> *Ibidem*, Libro 7, 27, n.º 20.

<sup>6</sup> *Ibidem*, Libro 15, 158v.

sito de un juro de 36.542 R. más 7.265 R.<sup>7</sup> Conseguida ésta, el 15 de febrero de 1749 se suplicaría permiso para que vinieran de Aillón fray Jacinto Sierra y fray Esteban López a realizarlo, ya que habían fabricado el de las religiosas de Segura y habían hecho «un prodigio». El 3 de marzo de aquel año llegó el permiso de Madrid precisándose, que las religiones integrarían el capital que gastasen al arca de principales, de los primeros efectos que tuviesen<sup>8</sup>.

El retablo se comenzó el día 13 de mayo de 1751, y se acabó de dorar el sagrao el 8 de octubre de 1753. Se conocen con seguridad estas fechas por la cuenta detallada hecha por la madre abadesa de los gastos, donde se precisa el de maderaje, acarreto, jornales de oficiales y gasto de fray Jacinto. El almacenaje de materiales se llevó a cabo hasta el 16 de enero de 1752, gastándose en estos preparativos 36.756 R. y 7 mrs. Emplearon para la construcción madera de los montes de Escoriaza, Léniz, Gabiria, Araoz y Aránzazu, Mondragón y Alava, incluso de algunos caseríos de Oñate. La mayor parte de pino, aunque algunos por su alta valoración debieron ser de otra especie; esta madera llegaba en troncos enteros al obrador, y allí se desbastaba y adaptaba. Para la tablazón se utilizó el castaño y nogal, que se traía aserrado. Ochenta hombres sacaron la piedra para construir un obrador y ciento treinta y cuatro carpinteros colaboraron en la misma obra<sup>9</sup>.

Junto a los dos franciscanos trabajaron un amplio número de oficiales, pero entre los especialistas se nombra a Santiago «el Morete», que fray Jacinto trajo de Aillón y volvió al concluir el retablo; al maestro cantero Mañari que efectuó la apertura de la bóveda y cinco ventanas que se abrieron tras el retablo, y a José Zamañloa, ocupado en poner las redes y vidrieras. A cargo de Francisco Echánove estuvo el pedestal del retablo y el nuevo enlosado del presbiterio hasta la primera grada. Antonio Jiménez, pintor de Vitoria, efectuó la policromía y dorado de las imágenes grandes del retablo. El maestro dorador José de Quintana abordó las tareas de policromía y dorado del conjunto.

Como escultor figura un tal Juan Bautista que debió hacer pequeños trabajos<sup>10</sup>, pues el grueso de la labor escultórica se encargaría a los hermanos de fray Jacinto a Medina de Rioseco. El volumen de la escultura que vino de este lugar de Valladolid fue muy importante, se anotan 5.000 R. abonados a los hermanos por 120 bul-

<sup>7</sup> COMAS ROS, M.: *Juan López de Lázarraga. Secretario de los Reyes Católicos y el Monasterio de Bidaurreta en la Villa de Oñate*. Barcelona 1937, 77.

<sup>8</sup> Archivo del Convento de Bidaurreta. Legajo, 3 P. n.º 50. En el documento titulado: «Patente del Rmo. P. General, concediendo licencia a súplica del Convento de Bidaurreta de esta Villa de Oñate, su fecha en 3 de marzo de 1749 para que, precedida aprobación del Rdo. P. Vicario, se puede hacer el retablo de la Iglesia con 36.542 Rs., que se hallaban en depósito de resulta de haber redimido por su Magestad un juro». A continuación se halla la razón del coste de la obra de dicho retablo firmada en dos partes por la Señora Madre Abadesa y discretas. En la petición se hace constar textualmente: «Y para este fin suplicamos les de licencia a los religiosos que llaman fray Jacinto Sierra sacerdote y fray Esteban López lego que viven en el Convento de Aillón y han fabricado en el Convento de las religiosas de Segura y han hecho un prodigio... para que vengan acá que les pagaremos su trabajo. Vidaurreta y febrero 15 de 1749».

<sup>9</sup> *Ibidem*, «Razón del Coste del Retablo nuevo del Altar maior de este Convento de Vidaurreta, 1752», s.f.

<sup>10</sup> *Ibidem*, «Cuentas de la Madre María Antonia de San José Otamendi desde 16 de enero de 1752 a la conclusión en 8 de octubre de 1753», s.f.

tos, y 600 R. por las imágenes de San Juan Bautista y San José que se hicieron en Vitoria. Manuel Martín de Carrera, arquitecto afamado en aquella época proyectó el tabernáculo<sup>11</sup>.

En fray Jacinto se depositó toda la confianza por parte de las religiosas. Muchas son las ocasiones en las que apreciamos el poder y la autoridad en materia artística que poseía, pues a la hora de determinar un pago se hacía según lo estipulado por él. Así ocurre con la valoración de la obra de los pintores Antonio Jiménez y José de Quintana, la del maestro Echánove y el escultor Juan Bautista, incluso con los materiales comprados. Parece evidente que la autoridad de fray Jacinto era la de un artista consumado, y el tratamiento especial que recibía no era el de un simple ejecutor, sino del planificador del retablo. Hay que pensar que existían en Guipúzcoa buenos ensambladores, como lo prueban las obras retabísticas del momento, y no parece que su desplazamiento viniese dado por la actuación de una simple realización. Además en ningún momento se habla de que la obra fuese ideada por otro artista. Las monjas debían estar entusiasmadas con su trabajo, ya que durante su estancia en el Convento le hicieron múltiples agasajos. Por otra parte el esquema del retablo, como veremos, cuenta con aspectos ya formulados en el anterior retablo de Segura, por lo que creemos que fue también el autor de la traza, aunque no conste específicamente por escrito<sup>12</sup>.

El costo total del retablo ascendió a 102.364 R. Con motivo de la colocación del Santísimo en el altar mayor, se organizó una gran fiesta en mayo de 1773, gastándose dos arrobas de cera y tres docenas de cohetes<sup>13</sup>.

La pieza arquitectónica es de madera tallada sin dorar ni policromar, posiblemente ni se pensó en ello, pues la madera es de excelente calidad. Llama la atención el extraordinario espacio que ocupa, y se entiende como un espectáculo solemne, de gran ostentación y magnificencia, calculado para elevar el entusiasmo religioso. Este escenario no es una simple estructura, responde a una polivalencia de intereses integrados en un proceso visual. El área de la capilla mayor, aislada y recogida, propicia la integración de las artes. Arquitectura y escultura sabiamente orquesta-

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, «Cuenta de la Madre María de Jesús San José desde 13 de mayo de 1751 a 16 de enero de 1752», s.f. El pago de la escultura se especifica con las siguientes palabras: «It. se les entregó a los hermanos del P. fray Jacinto cinco mil R. para cuenta del ajuste que hizo para traer los ciento veinte bultos hechos de Rioseco». Y a continuación en las mismas cuentas se dice: «It. se han pagado por los bultos de San José y San Juan Bautista que se han hecho en Vitoria seiscientos reales».

<sup>12</sup> *Ibíd.*, los conciertos los realizaba el mismo fray Francisco. En estas cuentas dice: «It. se le entregaron a Francisco Echanove maestro cantero por el ajuste que hizo el P. fray Jacinto para hacer el pedestral y enlosar hasta la primera grada 4.800 R. Como sabe por tres recibos del mismo maestro». También se especifica «a Juan Bautista el escultor de le dieron por orden del P. fray Jacinto 75 R». Se apunta «el tabaco, chocolate con más de 20 baras de lienzo... para pañuelos de algodón» regalados a fray Jacinto.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, «Libro de Gasto y Recibo desde 1740 a 1760», 158 v. En el cómputo del costo total del retablo Sor María Antonia de San José vuelve a reiterar que habiendo determinado hacer el retablo «se trajo con licencia que le concedió su Reverendísima al Padre Jacinto Sierra natural de Rioseco y religioso de nuestra Orden que es maestro escultor y morador del Convento de Aillón en Castilla = Dio principio el día trece de mayo del año pasado de mil setecientos y cincuenta y uno y... (se concluyó todo) el ocho de octubre del año de cincuenta y tres».

das secundan la idea de «camarín», y recursos adicionales completan la escena principal.

Realmente el diseño lo integran un pedestal, un basamento y tres unidades perfectamente entrelazadas: los dos lienzos laterales y otro central violentamente resuelto con un fuerte avance en la parte superior. Esta última concepción estructural es muy original, ya que se ha sustentado en un inmenso balconaje con balaustrada, algo que corresponde más a concepciones civiles que eclesiásticas. Todo el volado se apoya en una grandiosa ménsula en forma de pedestal. El encuadramiento a modo de marco de esta pieza elevada, se desarrolla en base a columnas y dinteles, con arcos escarzanos rebajados. El hecho de elevarlo en altura duplica su densidad representativa, es una forma de considerar y venerar la escena.

El planteamiento de esta porción elevada tiene referencias tipológicas en la obra de la portada del palacio de San Telmo de Sevilla trazada por Leonardo Figueroa de 1724 a 1734<sup>14</sup>, donde desarrolla un balcón cubierto también por un arco de disposición semejante y apoyado en una ménsula, en este caso sustentada por cuatro aborígenes de ultramar, haciendo alusión a su dedicación náutica. La idea aprendida o conocida, de éste u otros ejemplos, venía gestándose en la mente de Sierra desde su anterior obra del retablo mayor del Convento de Concepcionistas de Segura, donde desarrolló, también como apoteosis para la Coronación de la Virgen, un volado menos pronunciado apeado igualmente en una ménsula.

Sin embargo, la transformación entre uno y otro retablo radica básicamente en el esquema general, que ha pasado de su concepción frontal a la forma de artesa, posibilitando una visión diferente. La modulación arquitectónica se mueve gradualmente desde los laterales hasta el eje central y de allí hacia la gran tribuna que contiene la imagen, adquiriendo ahora mayor resonancia y fuerza dramática, que en el retablo de Segura, al encontrarse con el tema de forma más espectacular. Igualmente se obra un cambio debido al encuadramiento o individualización de la escena de la Coronación por un marco, introduciendo sobre todo una estructura de cúpula y linterna de absoluta diaphanidad, creada con sólo los elementos sustentantes y desprovista de plementos y paños, que permite la filtración de la luz exterior, aspecto éste lumínico modificador de la visión del conjunto como veremos. De otro lado, la pieza de apoyatura del gran balconaje es de superior envergadura, adoptándose un elemento intermedio a modo de pirámide invertida de lados curvos, que acrecienta su significación.

La existencia de elementos de unión de la bóveda con los paños de los costados, es un aspecto destacable por su resolución; funciona este sistema como arbotantes, repartiendo y transmitiendo el empuje hacia los laterales. El templete, aparentemente en el aire, se sustenta sobre las calles centrales. Todo parece integrado con orden y tolerancia.

El primer cuerpo del retablo responde a una fuerte estructura básica formada por un orden gigante de columnas corintias, que admiten el elemento heterogéneo del balconaje en una unidad visual. Su ordenación en recuadros está más cercana a concepciones tardomanieristas, incluyéndose las imágenes en nichos poco pro-

<sup>14</sup> KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ed. Plus Ultra, Madrid 1957, 130.

fundos de estructuras conformadas por arco entre dinteles, o arquitebadas con pequeño frontispicio circular. Plantea fray Jacinto la arquitectura como verdadero escenario teatral, utilizando la perspectiva monofocal y rígida. El tabernáculo de la Virgen se somete a una compresión por ser el punto donde convergen las líneas que articulan el espacio de la capilla. Lo planteado es una realidad, no hay fantasía en lo que ve el fiel, se concreta en el espacio verdadero.

En nuestra opinión, el retablo establece por su templete elevado una conexión con el «baldaquino», donde se coloca la escena bañada de luz atomizando la mirada, aunque en este caso no es una entidad absolutamente independiente sino subordinada. Por su estructura sirve de marco a la escenografía de presentación y realce de la Coronación de María. Y también mantiene un paralelismo con el «camarín», ya que permite al fiel penetrar en el misterio de lo trascendente, pues la imagen cambia de aspecto iluminada por la luz natural en la altura, haciendo más tangible, al filtrarse por los elementos previstos, los efectos expresivos de la visión celeste.

El encuentro del fiel se somete a diferentes matizaciones lumínicas al pasar por tres espacios: nave congregacional en penumbra, crucero algo iluminado y por fin el presbiterio con sus laterales sin dorar y por tanto más oscurecido, hasta llegar al baldaquino iluminado, otorgándose el máximo acento a la visión. El debilitamiento lumínico de las alas de los costados sirve para hacer prioritaria la zona de la tribuna, provista de tragaluces que canalizan la luz desde la parte superior. Es una organización visual bien controlada. La luz natural dirigida, materializa la presencia y a la vez potencia el efecto de la imagen, sumergiéndola en un espacio atmosférico celeste. Se filtra con la sensación de milagro. Tiene un objetivo, elevar la atención de lo material del mundo a lo espiritual.

Los elementos que sirven para canalizar la mirada, vienen dados ya del siglo XVII, pero en este caso poseen mayor valor retórico que en aquel siglo. Conviene destacar que todo lo que se congrega en la capilla interviene en el propio valor plástico. Existe en ella una simbiosis entre ser la capilla como espacio congregacional orquestado y lo que puede ser un retablo.

No se prescinde del decorado, por el contrario se proyecta un completo y rico revestimiento ornamental multiforme. En este orden, los valores de exceso buscan crear un producto de gran fantasía y aumentar el clímax emotivo y devocional, a la vez de constituirse como valores dinámicos. Un ejemplo de ello son los modillones del entablamento emparejados de forma binaria creando un ritmo en su duplicación. Las bóvedas del conjunto se cubren a base de artesonado de madera con casetones, alternando esquemas cuadrados y rectangulares con rosetas explayadas de diversos formatos, algunos de ellos con claves pinjantes de gran densidad plástica. Bellísimos ángeles de bulto se sientan sobre arcos, cimacios, porciones de frontón y repisas, son portadores de instrumentos musicales, globos terráqueos o cartelas con inscripciones, sus posiciones inestables y sus gestos risueños están llenos de gracia infantil.

El repertorio ornamental rococó, con sus formas aveneradas y su talla fina y menuda rellena las superficies y órdenes, dotando al conjunto de exquisita elegancia. Forman un cuerpo como guarnición de las repisas del orden gigante, querubines con alas cruzadas hacia delante, sobre volutas y escusones profusamente

decorados con lenguaje rococó. Con el mismo sentido plástico se proyecta la multitud de cabecitas aladas de la trama de nubes que cierra el retablo en la bóveda. Responde igualmente a este tipo determinado de concepción el aparato decorativo vegetal, mutando de forma casi general su aspecto al perder su pujanza y vigor naturalista, como se aprecia en los tallos que envuelven los fustes de las columnas, o las hojas de helecho de las enjutas. El deseo de enriquecimiento se percibe en el derroche de una talla en molduraciones, presentando repertorios de ovas y dardos y denticulo. Los órdenes de columnas corintias y compuestas se duplican en los nichos laterales, incrementando su decorativismo en los más elevados, cuyos fustes se compartimentan con variados motivos rococó, anillos y sargas de rosas dispuestas horizontalmente, dejando las columnas del templete de la Virgen fray Jacinto ideó una serie de colgaduras de aspecto textil de las que penden como si fueran cortinajes, bolas con flecos y los fustes del orden gigante se guarnecen con pequeños doseletes.

A derecha e izquierda de la capilla mayor se colocan los santos y santas como si se tratase de un foro de espectadores, conduciendo sus miradas en convergencia hacia el eje central, espacio donde se congrega el fervor mariano. Su programa iconográfico contribuye a la intención emocional. El tema principal de la Coronación es una interpretación afortunada del pasaje. El Padre y el Hijo ante el Espíritu Santo coronan a la Virgen, que aparece arrodillada sobre una densa nube salpicada de cabezas de querubines. La composición, igual que en el retablo del Convento de Segura, se configura en forma romboidal propiciada por el movimiento de los brazos. Sin embargo, toda la obra escultórica de este retablo es muy superior en calidad, incluso en los detalles secundarios; los hermanos de fray Jacinto la fabricaron en Medina de Rioseco y después de transportada fue montada en Oñate.

Presenta a María con rostro sereno y melena algo ondulante, dividida en dos bandas cayendo prácticamente por su espalda. Viste túnica blanca con rameados de flores, dejando ver la camisa abotonada en sus puños y manto azul. En su caída, la tela del vestido al levantar la mano se resuelve con increíble flexibilidad, apreciándose el peso del tejido; y los pliegues del manto se tallan con gran profundidad. La pierna arrodillada avanza hacia delante provocando el movimiento de los paños. Quedan a la vista las manos modeladas, con especial blandura la elevada, y algo crispada la que posa sobre el pecho.

La imagen de Jesucristo a su derecha, vestido con túnica, desarrolla en la parte del tronco plegados paralelos dispuestos de forma oblicua; adquieren éstos una fuerte sensación plástica y claroscuro por su notable hondura. Corona su cabeza con rayos dorados, mostrando un rostro de facciones suaves y expresión dulcificada, y portando el madero de la cruz. En la manufactura de cabellos y barba del Padre y el Hijo, observamos una técnica de gran calidad, están concebidos con especial movimiento en el primero y singular blandura en Jesús. Las figuras se enriquecen con broches metálicos que recogen sus vestiduras con pedrerías incrustadas. Iconográficamente el Padre muestra los atributos que le corresponden: globo terráqueo rematado por cruz y cetro, tocándose con el triángulo. Un color verdoso para el vestido y capa es su indumentaria, acompañándose de estola cruzada por delante para señalar en el acto un contenido ritual. Variadas expresiones y gestos caracteri-

zan de forma individual los rostros de los querubines, con alas polícromas que emergen de las nubes; la resolución de sus peinados rompe con la monotonía de la frecuente y reiterada producción, mostrándose como piezas dignas de mención dentro de su pequeñez.

Debajo de esta escena se colocan las esculturas de San Joaquín y Santa Ana. Como padre de la Virgen, el primero debería portar el cayado curvo, pero en este caso parece llevar un rollo o bien el atributo ha sido fragmentado. Responde su atavío a una vestimenta frecuentemente reiterada, a base de una ropa de abrigo ribeteada de piel con cuello y esclavina de color blanquecino, botas negras y traje ajustado a la cintura de color verde. La cabeza se toca con un turbante guarnecido sobre la frente con un rubí. También la madre de la Virgen lleva una vestimenta verde igual que su marido, y un manto rojo también bordeado de piel; sujeta en sus manos un libro. Ambos representan dos personas de edad madura, lo que se aprecia por su pelo cano, menor tersura de la piel y embolsamientos debajo de los ojos. Encarnan personalidades sencillas, mucho más toscas que el conjunto anteriormente descrito.

La imágenes de San Juan Bautista y San José se realizaron en Vitoria, pero desconocemos por el momento el artista que las llevó a cabo. Fueron situadas en hornacinas debajo de las anteriores y su calidad es algo inferior al conjunto, pareciendo ambas de la misma mano. Sus rostros delgados y parecida fisonomía así lo confirman. La forma de elaborar la talla de sus ropajes se hace a base de superficies muy alisadas, menos elaboradas en San José, y rígidas o acartonadas en el atuendo de San Juan. La anatomía desproporcionada del brazo del Bautista que sostiene la cruz, nos habla de un artista más secundario, que resuelve los movimientos y las posturas con deficiencia y sin gracia. Esto se aprecia igualmente en la posición del pie del padre de Jesús, que descansa sobre una pieza cúbica, y en la situación inestable del cordero de San Juan, colocado sobre un libro cerrado por ser el último profeta del Antiguo Testamento, apoyado en un tronco de árbol torpemente modelado.

De mayores proporciones son los bultos que les acompañan en el retablo al mismo nivel. San Francisco ocupa el lado del Evangelio más cercano al eje del retablo. Cuenta esta figura con una cabeza tremendamente expresiva, de cabello trabajado con gran soltura de forma desordenada y nerviosa. El pelo de su barba emerge suavemente para después enredarse de forma irregular pero veraz; marca fuertemente las sienas y modela con especial blandura las mejillas apretando su boca. La intensidad espiritual delata una gran sensibilidad del artista, el santo medita sobre el crucifijo que tiene entre sus manos, que muestra los estigmas, cerrando la composición en el abrazo a la cruz. Una cuerda natural, de la que cuelga el rosario, ciñe las vestiduras grises. Estas se ajustan al movimiento de la pierna que posa su pie, calzado con sandalias, sobre el globo terráqueo. El desplazamiento del hábito es correcto, sobre la parte superior de la pierna los pliegues se ordenan casi paralelamente, marcando después una línea curva, que corresponde a la rodilla, y otra central siguiendo el movimiento de la pierna. Ambos trazados son peculiares, y se reiterarán en otras esculturas del retablo. Los alargados dedos y las destacadas matizaciones de venas están concebidas con una cuidada ejecución.

A su lado encontramos a San Buenaventura, que de adolescente entró en la Orden de Frailes Menores, y viste como franciscano con roquete orlado con ricos encajes, muceta de seda roja bermellón abotonada y zapatos del mismo color. Lleva como atributos una pluma de ave en una mano, y en la otra un libro abierto sobre el que presenta la maqueta de una iglesia. Los plegados de su indumentaria son simples tendiendo a la verticalidad, entremezclándose los redondeados y prominentes de la vestidura blanca, con otros de arista muy viva en el hábito; siendo los de las mangas flexibles y tendentes a lo concéntrico. Presenta la cabeza desnuda pero lleva colgando de su espalda el capelo cardenalicio, del que cuelga el cordón sobre el pecho. Un gesto meditativo y una mirada extasiada inundan su rostro delgado de arrugas marcadas.

En el testero de la epístola está Santa Clara llevando en su mano derecha un ostensorio y en la otra el báculo de la abadesa. Sigue en su hábito la policromía de los demás franciscanos, anudándose con semejante cordón y rosario. Confeciona el artista la toca blanca con múltiples pliegues semicirculares que suben en forma paralela hacia el cuello, y velo negro adaptado en su caída a los hombros. Contrastan en el vestido los menudos plegados de las mangas con las superficies más lisas del resto. Genera un movimiento de contracurva y se dobla el escapulario del hábito, reproduciendo el pliegue aristado a lo largo de una de las piernas, como lo había hecho en la talla de San Francisco. Canónicamente su cabeza resulta desproporcionada respecto a la volumetría del cuerpo, contando con un rostro sereno suspendiendo su mirada en la Eucaristía, a la que tanta devoción tuvo.

Al lado de ella se sitúa San Antonio de Padua, otro franciscano vestido con la indumentaria de la orden descrita anteriormente. El santo acoge al Niño sobre un lienzo blanco, portando en la mano contraria las azucenas y ambos intercambian miradas como en un diálogo. Resalta la anatomía hercúlea del cuerpo del pequeño en contraste con la delgadez de los miembros. Se personifica al santo con un rostro joven y sus cabellos resueltos en torno a la amplia tonsura monacal en masas sin demasiado detalle. Definen el carácter de la tela que le viste la poca profundidad y conformación lineal, prácticamente rectilínea, con pequeños quebrantamientos angulares y las terminaciones onduladas.

Tienen su puesto en el tramo superior, a los lados de los padres de la Virgen, las dos santas de nombre Isabel, la de Hungría y de Portugal. Ambas entraron en la vida monacal, pero sólo se presenta con el atuendo de la Orden a la segunda, pues la otra lleva ricos vestidos, que curiosamente levanta para mostrar debajo el hábito de Terciaria. Tocan las dos sus cabezas con corona como signo de dignidad, éstas son prácticamente iguales y no adoptan las características de su rango, respondiendo a un aro cerrado con florones, puntas y sin guarnición de perlas o piedras preciosas interpoladas.

La reina de Portugal porta cetro y extiende su mano ofreciendo unas monedas de oro, señalando la caridad que ejerció con los pobres. Probablemente por estar colocada a una altura superior, es una talla menos cuidada que las anteriores; la imagen ha perdido un ojo y se muestra a distancia como si hubiese sido policromado. Se modela la toca de su atuendo religioso con abundancia de pliegues y en el avance de la pierna y la caída de la capa, se reproduce en las telas dobleces y pene-



traciones profundísimas quebradas y angulosas, insistiéndose en el pliegue de arista que marca la trayectoria de la pierna.

Su homónima, a la vez que manifiesta su indumentaria religiosa, recoge en su vestido rojo un manojo de rosas, símbolo del milagro que obró. Peina sus cabellos hacia los lados en amplios mechones, dejándolos caer sobre un hombro. Muestra algo entreabierto su boca, y queda sumida en un gesto meditativo de gran dulzura. Reiterando su linaje, porta un libro cerrado sobre el que coloca coronas superpuestas.

Dos son las santas franciscanas que portan báculos de abadesa, una sujeta un libro en su mano y otra muestra un pequeño crucifijo. Iconográficamente resulta complejo su reconocimiento, puesto que son atributos manejados de forma indistinta y reiterada en el santoral de las acogidas a la Orden. Cabe la posibilidad de que la portadora del libro sea Santa Coleta, primero terciaria franciscana y después clarisa, que siendo abadesa logró que varios conventos de su Orden aceptasen la observancia primitiva. La portadora del crucifijo se identifica con Santa Inés, hermana de Santa Clara, abadesa de Bolonia. Mientras que la primera muestra una expresión serena y casi sonriente, la otra se debate en un gesto de cierta súplica o arrepentimiento, lo que conmina a pensar que se trate de la santa de Cortona, que llevó una vida disipada y muestra su sentimiento contrito. Las monjas en su ritmo de avance desplazan sus escapularios hacia un lado, despegándose y formando dobleces o marcando pliegues hondos en oblicuidad. La intervención del taller es evidente en la talla de las manos, con errores de articulación en la muñeca y torpezas en algunos casos.

Otras seis imágenes en el mismo nivel de altura que la escena principal, acompañan el acto de Coronación de la Virgen. Una pareja de santos franciscanos provistos de estandartes con el motivo de un sol y la cruz de la pasión, se colocan hacia fuera en la embocadura del arco triunfal. Sentado sobre una repisa se aprecia, en el lado del Evangelio, a San Juan de Capistrano portando un crucifijo en su siniestra. Del otro a San Diego de la Marca, discípulo de San Bernardino de Siena, que predicó en Italia, Alemania y Polonia con Juan de Capistrano, lleva una copa de la que sale una serpiente, símbolo del intento de envenenamiento que sufrió. A pesar de su alejamiento del espectador sus rostros están bien trabajados, incluso sus ropajes de anchas mangas ajustadas en el puño.

Siguiendo la cornisa hacia el interior del entablamento encontramos a San Luis de Tolosa (Francia), hijo de Carlos II de Nápoles, que renunció al trono para tomar el hábito franciscano, de aquí que se le represente con coronas a los pies. Fue nombrado obispo, por eso lleva báculo e indumentaria de pontifical, con capa pluvial, roquete bordeado de encaje, dejando ver el hábito y el cordón franciscano, estola, mitra y un libro en su mano. La movilidad de sus ropajes está determinada por el levantamiento de su brazo, y el apoyo de la pierna colocada sobre el globo terráqueo. La capa, construida como una lámina fina, se despega hacia atrás, determinando técnicamente la calidad del artista en la talla de la madera. Nuevamente apreciamos en el hábito gris, el mismo lenguaje de dobleces aristados señalando la posición de la pierna.

La talla correspondiente del otro flanco del retablo, va ataviada de modo semejante. La riqueza polícroma de las capas, mitras y estolas de ambos, a base de un

revestimiento ornamental vegetal efectuando suntuosidad y magnificencia a las figuras. La vestimenta nos dice que estamos ante otro santo franciscano, portando báculo como obispo, abad o fundador, es San Bienvenido, Obispo de Osomo, lugar cercano, a Roma por eso se le escogió equiparándolo con su compañero.

Por último, en los lugares más cercanos a la escena de la Coronación se sitúan otros dos santos de la Orden. Con un libro y una pluma entre sus manos se representa a Bernardino de Siena con tres mitras en el suelo por haber declinado su dignidad en tres ocasiones. Fue considerado como el mejor predicador del cuatrocientos y se le identifica también por llevar el anagrama de «Jesús Salvador de los Hombrés» y un libro abierto. Al lado opuesto se efigia a otro fraile franciscano portador de un disco igual que el anterior, circundado de llamas con el mismo anagrama de Jesús. La altura de su colocación no permite añadir otros detalles sobre su personalidad, se trata del beato Alberto de Sarteano, de la familia Berdini, nació en Sarteano y murió en Milán. Sus vestiduras franciscanas están dotadas de amplísimas mangas que forman curvas exageradas a nivel del codo, cayendo con pliegues más sencillos desde la cintura. Son figuras de corporeidad robusta y cabeza en proporción pequeña, coronada por un nimbo dispuesto en forma radial. San Bernardino presenta un ceño fruncido, mientras que su colateral adopta un gesto pensativo ensimismado en sus reflexiones.

El tabernáculo es un planteamiento de Manuel Martín de Carrera y tuvo un costo de ejecución de 1.047 R. Su dorado fue subvencionado por Sor María Bautista de la Natividad, que donó 2.400 R. Además del dorado se realizaron en él labores complementarias de imitación a porcelanas, por un importe de 5.800 R. En esta pieza se pusieron dos barras de hierro para hacerlo rotatorio. La incorporación de un mecanismo giratorio o bien de corredera, tiene una utilización típica en los ostensorios y custodias, dirigiéndose a ocultarlo a los fieles cuando no estaba expuesto el Santísimo. Es ya conocida y frecuente esta aplicación en los tabernáculos del Franco-Condado, Lorena o Poitou-Charentes. Igualmente se encuentran ejemplos en España en el Convento de Clarisas de Murcia y la iglesia de la Compañía en Granada, adoptándose esta misma función en el tabernáculo del retablo de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia, por Antonio Tomé<sup>15</sup>.

El tabernáculo ostensorio no se encuentra actualmente incorporado al retablo, se retiró poniéndose otro en su lugar con la representación de la Resurrección en su fachada frontal, modificándose la mesa del altar<sup>16</sup>, la cual tampoco se corresponde con la actual, colocada en 1973 por exigencias de la nueva liturgia.

La adoración de los pastores y la ofrenda de los Reyes Magos en relieves rectangulares ocupan el banco del retablo, intercalándose entre ellas otras escenas representando los cuatro evangelistas, apoyados y rodeados de nubes siguiendo una disposición oval sobre paisajes. Las escenas glosan el acontecimiento deteniéndose en los datos de la narración, y detallando las construcciones de las estancias, exteriores y objetos. En esta composición tan acumulativa, se superponen elementos

<sup>15</sup> PRADOS, J. M.<sup>a</sup> : «El tabernáculo para el retablo de la Capilla del Sagrario o de los Ayala en la Catedral de Segovia». *Imafronte* n.º 3-4-5 (1987-88-89), 433-445.

<sup>16</sup> Archivo del Convento de Bidaurreta, Libro 12, «Cuentas de 1778-80», 55-58.

con incorrecto sentido perspectívico. La calidad de la composición figurativa en líneas generales, es realmente más mediocre comparada con la obra del resto del retablo, y muy inferior en las representaciones de animales. Lo mismo ocurre con los evangelistas, donde se formulan imágenes de mediana significación y paisajes que están dentro de una esfera de escasa estimación.

Bajo el punto de vista iconográfico asistimos a una apoteosis basada en un relato bíblico. Este ensalzamiento y glorificación de la Virgen se verifica como seguidora de Jesús, es el triunfo de éste y el de la primera que sigue sus pasos. Los protestantes difundieron que María se consideraba como una diosa, y por eso en la Coronación se hace referencia a la Santísima Trinidad coronando a María, agradecida por la divinidad y no como diosa. El texto del Apocalipsis en que se basa la iconografía de este retablo se refiere a Jesús, y lo que se hace es trasponerlo a la Virgen.

— En el Apocalipsis 4, 1, se presenta así: «En la visión apareció después una puerta abierta en el cielo; la voz... decía: sube aquí y te mostraré lo que va a suceder después. Al momento me arrebató el Espíritu».

El momento de la Coronación se presenta en lo alto como una visión, y bajo un vano abierto en el cielo, que es la apertura del transparente al exterior, y un segundo vano en la bóveda con el nombre de María.

— Apocalipsis 4, 3. «Había un trono en el cielo y alguien sentado en el trono...».

Una referencia a la tribuna o estrado donde está situada la Virgen.

— Apocalipsis, 4, 5. «Del trono salen relámpagos... y arden siete lámparas, ... y delante se extiende una especie de mar, transparente como cristal».

Evidentemente del pedestal o trono donde se posa la Virgen emergen rayos de luz, y también se colocan pebeteros o quemadores sin tapa en el pasamanos de la balaustrada que circunda el gran balcón, aunque en este caso no se sigue fielmente el relato, siendo seis, uno ha desaparecido. Las nubes por su dimensión translúcida, quizás puedan traducirse como el mar transparente que estalla en olas algodonosas.

— Apocalipsis 4, 6-9. «En el centro, alrededor del trono, había cuatro vivientes tachonados de destellos por delante y por detrás; el primero se parecía a un león, el segundo a un novillo, el tercero tenía cara de hombre y el cuarto parecía un águila en vuelo... Día y noche cantan sin pausa: ¡Santo, santo, santo... Y cada vez que los cuatro vivientes gritan: Gloria y honor y gracias al que está sentado en el trono...».

Los cuatro vivientes son la presencia en el acto de los cuatro Evangelistas con sus símbolos, que también está constatada en el retablo, no alrededor del trono, sino en el banco. Sus cantos se traducen en las mismas palabras resonando hacia arriba, por eso se colocan en la ménsula del trono, repitiéndose tres veces como en el texto «sanctus» afirmando con el número la Trinidad, y continuándose los otros cantos de «gloria, honor y gracia» en los tres círculos pequeños encima del cordero de apoteosis final.

— Apocalipsis, 4, 10. «los veinticuatro ancianos se postran ante el que está sentado en el trono para rendir homenaje».

Las figuras que le rinden en este caso respeto y veneración son los santos y la Orden Franciscana que rodean a la Virgen en los diferentes cuerpos del retablo. Entre ellos, en el segundo cuerpo, dos ángeles portan espejos con el alfa y el omega.

Respecto a la culminación del retablo hay que aludir a la especial importancia que presenta toda esa serie de inscripciones desarrolladas en la bóveda e insertadas en círculos de diferentes magnitudes. Todas ellas responden a frases sacadas del Apocalipsis. Se establece en éstas una lectura con preguntas y respuestas siguiendo este esquema:

*Pregunta (1)*

— ¿Quién es capaz de soltar los sellos y abrir el rollo? (la palabra rollo se interpreta también como libro). El texto se remite de nuevo al Apocalipsis 5, 2. Inmediatamente siguiendo la vertical en el círculo de debajo dice: (2)

He aquí que ha vencido el león de la tribu de Judá, el retoño de David (Apocalipsis 5, 5).

Siguiendo la lectura en la vertical encontramos un cordero tendido sobre un libro ya abierto con siete sellos colgando, es la representación plástica de la palabra: «Entonces... vi un Cordero... se acercó y recibió el rollo» (Apocalipsis 5, 6).

La respuesta a esta pregunta se encuentra en el círculo mayor de la derecha (3), y éste remite al de la izquierda (4); con una flecha se nos dirige a la serie de círculos que forman un segundo arco en torno al Cordero (Apocalipsis 5, 9-13):

*Respuesta en el círculo de la derecha*

Digno es el Señor de recibir el libro y abrirlo. «Tú mereces recibir el rollo y soltar sus sellos porque fuiste degollado» (Apocalipsis 5, 9).

*Respuesta en el círculo de la izquierda.*

Digno es el Cordero degollado de recibir(lo) (Apocalipsis 5, 9).

*Círculos que forman un segundo arco en torno al Cordero.*

Potestad, bendición, honor, sabiduría, virtud, divinidad, fortaleza, gloria y bendición por los siglos de los siglos (Apocalipsis 5, 12-13).

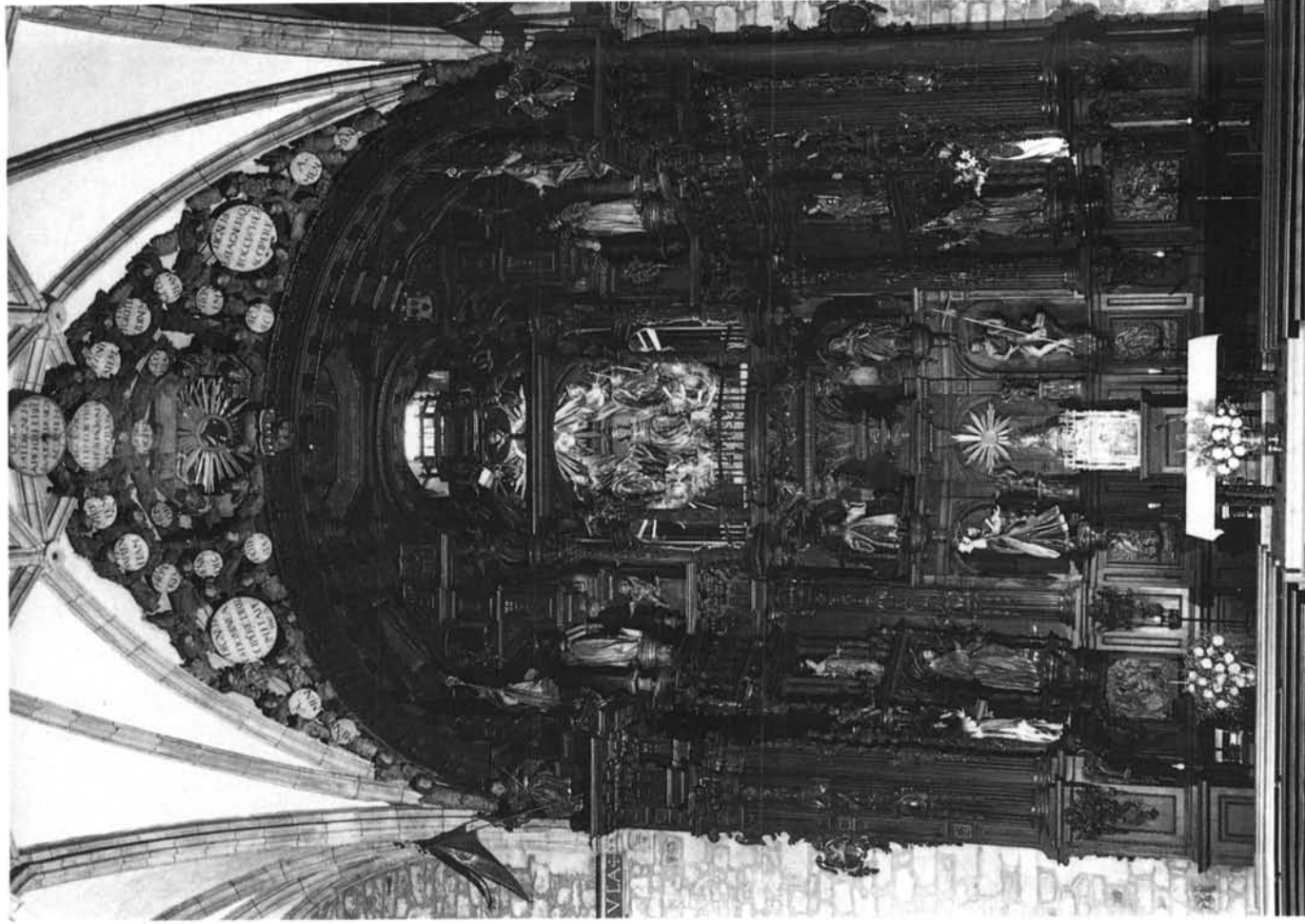
A lo que contestan cuatro vivientes «Amén» (Apocalipsis 5, 14). Que se repite cuatro veces en los extremos de ambos lados.

De la gloria del Cordero participa la primera seguidora de Jesús, más gloriosa por ser discípula que por ser Madre de Dios, ya que no se muestran en el retablo atributos de maternidad, sino que está en función de ser seguidora de Jesús. Pues en Lucas 11, 27-28 dice: «¡Dichoso el vientre que te llevó y los pechos que te criaron!». Pero él repuso: Mejor ¡Dichosos los que escuchan el mensaje de Dios y lo cumplen!». El paralelismo entre la vida de Jesús y la de la Virgen se establece desde las escenas del banco del retablo, donde se coloca ya la enseñanza de ambos por sus padres.

La Virgen entra en la gloria de la Trinidad sustentada por el triple «santus» de la peana y en las tres palabras que están sobre el Cordero que son gloria, honor y gracia.

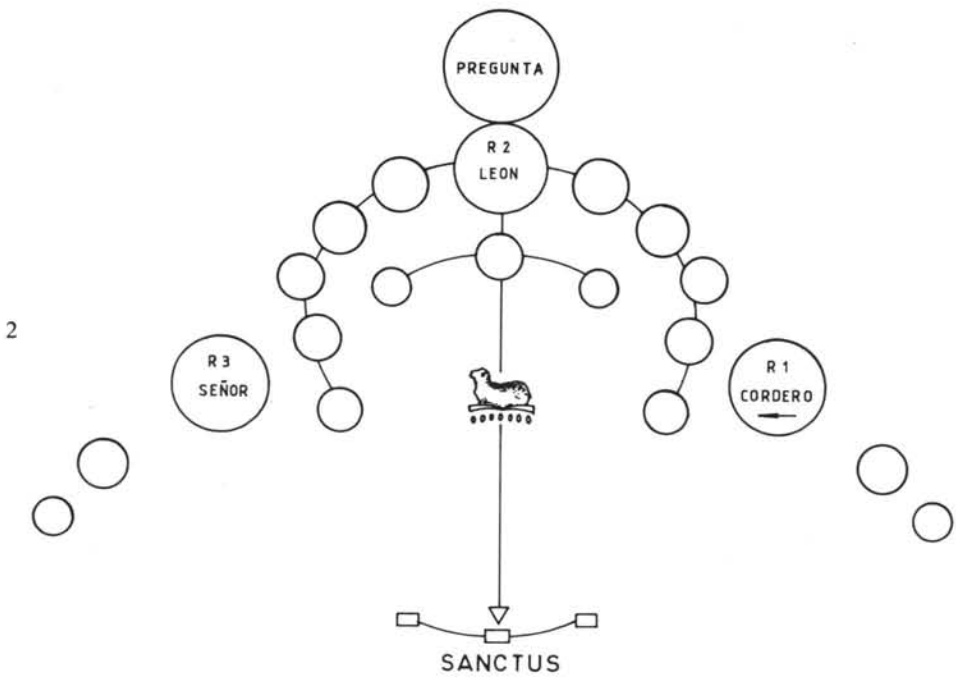
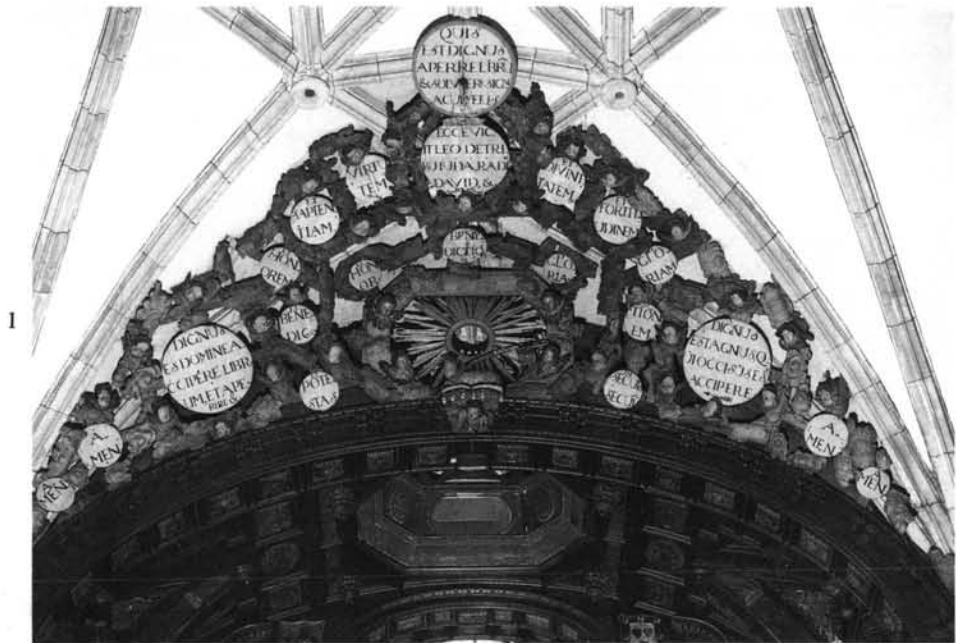
Otro capítulo interesante es el de los escudos de armas que completan esta gran pieza artística. Figuran dentro del retablo, a los lados del templete que cobija la Coronación las armas de los fundadores. El linaje del lado del Evangelio es el del fundador Lazarraga-Garibay, constituido por un ciervo herido que representa a los «cervunos» y el águila de los «aguillos», dos bandos que lucharon entre sí tras la corta de los campos de trigo de los segundos<sup>17</sup>. Del otro testero las armas de D.<sup>a</sup> María de Gamboa, mujer del fundador, integradas por tres hojas rodeadas de veneras. La Orden Franciscana también está representada emblemáticamente, por un escudo con los brazos cruzados en aspa al lado derecho; y en el lado opuesto otro de las llagas de San Francisco sobrepuestas a un fondo verdozo, buscando un paralelismo con la cruz y llagas de Cristo.

<sup>17</sup> VV. AA.: *Inventario Histórico Artístico del Valle de Oñati*, Oñate 1982, 237.



Oñate (Vizcaya). Convento de Bidaurreta. Retablo mayor.

LAMINA II



Oñate (Vizcaya). Convento de Bidaurreta. Retablo mayor.—1. Coronación del retablo.—2. Esquema de la interpretación.



Oñate (Vizcaya). Coronación de la Virgen, en el retablo mayor.

LAMINA IV



Oñate (Vizcaya). Convento de Bidaurreta.—1. Relieve del Nacimiento de Jesús.—  
2. Santa Isabel de Portugal.—3. Parte superior del retablo.





1



2



3



4

Oñate (Vizcaya). Convento de Bidaurreta. Imágenes del retablo mayor.—1. Santa Ana.—2. San Joaquín.—3. San Bienvenido, obispo de Osomo.—4. Santa Inés, hermana de Santa Clara.

LAMINA VI

1



2



3



4



Oñate (Vizcaya). Convento de Bidaurreta. Imágenes del retablo mayor.—1. San Antonio de Padua.—2. San Buenaventura.—3. San Francisco.—4. Santa Clara.