

PEDRO DE LA TORRE Y FRANCISCO BAUTISTA. PRESENCIA DEL RETABLO MADRILEÑO EN EL NORTE DE ESPAÑA

PEDRO DE LA TORRE AND FRANCISCO BAUTISTA.
PRESENCE OF THE MADRILENIAN ALTARPIECES
IN THE NORTH OF SPAIN.

Juan María CRUZ YÁBAR
Conservador. Museo Arqueológico Nacional.

Resumen

Pedro de la Torre y el jesuita Francisco Bautista crearon una red de maestros vinculados a ellos desde Navarra y País Vasco hasta Galicia. Las relaciones con Antonio de Alloydiz, José de Vega y Verdugo y Juan de Ursularre, así como las obras que les dieron origen, los retablos de Tolosa y Begoña o el tabernáculo de Santiago de Compostela, eran conocidas, aunque no con profundidad. En este trabajo nos proponemos dar una visión completa de la cuestión, añadiendo otros nombres (José de Huici, Fernando de la Peña o José de Munárriz) y nuevos frutos de esta colaboración, como el retablo de Santa Bárbara de la catedral de Oviedo, el de la parroquial de Azcoitia, cuya traza de Bautista damos a conocer, y el de Beasain.

Abstract

Pedro de la Torre and the jesuit Francisco Bautista created a masters' chain linked to them, from Navarre and Basque Country towards Galicia. The contacts with Antonio de Alloydiz, José de la Vega y Verdugo and Juan de Ursularre, the works which initiated them as well, the Tolosa and Begoña's altarpieces or the Santiago de Compostela's tabernacle, were known but not in depth. In this survey we are providing a complete view of the matter, also we add another names (José de Huici, Fernando de la Peña o José de Munárriz) and new results of this collaboration, the Santa Bárbara's altarpiece in Oviedo's cathedral, that one in Azcoitia's parish church, the drawing of which we are announcing here, and the Beasain's altarpiece.

Palabras clave: Retablos - Siglo XVII. - Norte - Pedro de la Torre - Francisco Bautista

Key words: Altarpieces - 17th Century - North - Pedro de la Torre - Francisco Bautista

El retablo cortesano madrileño irrumpió en las Vascongadas en 1639, tras varias décadas en que este territorio estuvo dominado por los modelos de Gregorio Fernández. Pedro de la Torre se convirtió en la nueva figura preeminente desde esa fecha, en que trazó el retablo de Santa María de Tolosa.

El capitán Pedro de Aramburu, casado con una tolosarra y residente en la villa, fue comisionado para contratar el retablo. Viajaba frecuentemente a Madrid, por lo que la elección del tracista debió de ser cosa suya, y es él quien firma la escritura, contratando la obra con Pedro de la Torre en Tolosa el 17 de septiembre del citado año¹. El retablo se costearía con las dádivas de residentes en América.

El arquitecto de Azpeitia Mateo de Zabalía había puesto pleito a la iglesia poco antes para evitar el contrato, pues, posiblemente, tendría un acuerdo previo para hacer el retablo, que no se respetaría², pero el litigio se falló en su contra. Inmediatamente se firmó el acuerdo con Pedro de la Torre, que cobró en ese acto 1.000 ducados. Aunque se ha dicho siempre que fueron reales, parece un error de Insausti, que se contradice en la nota correspondiente, en que afirma que son ducados. Si fueran ducados, habría de considerarse un primer pago a cuenta de su hechura, pero si son reales, la cantidad parece adecuada como pago de la traza y de los días empleados en el viaje. Nos inclinamos por la primera propuesta, pues Pedro de la Torre era el encargado de realizarlo, si bien no personalmente, porque regresó a la Corte, y el 5 de diciembre cedió su manufactura al arquitecto Bernabé Cordero³.

Se ha afirmado repetidas veces que Cordero era discípulo de Pedro de la Torre y que este encargo marcaría el fin de su etapa de dependencia del maestro⁴. La realidad es que debía de ser ya perito en el arte en 1624, año en que el escultor del rey, Antonio de Herrera, le encargaba la realización del retablo que había trazado para el Casar de Talamanca, donde permaneció hasta su finalización en 1629; Herrera debía de tenerle en gran estima, pues le casó con su cuñada Anastasia Sánchez en 1627⁵. La relación con Pedro de la Torre era de maestro a maestro, como demuestra el que estuvieran asociados antes de 1637, cuándo suscribieron ambos un contrato de compañía a pérdidas y ganancias con Juan Bautista Garrido, arquitecto de Madrid⁶. En este contrato se especifica que Garrido entraba en la

(1) INSAUSTI, S., «El retablo mayor de Santa María de Tolosa», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, XII (1956), pág. 401.

(2) INSAUSTI, S., «El retablo mayor...», pág. 402.

(3) INSAUSTI, S., «Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, XV (1959), pág. 316.

(4) TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pág. 192.

(5) CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia», *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), págs. 202-203.

(6) AGULLÓ Y COBO, M., «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», *Anales del*

compañía en sustitución del maestro de Salamanca Antonio González Ramiro, por lo que la relación de Cordero y de la Torre tenía que ser anterior, si bien no se cita cuando tuvo origen. No se conocen las circunstancias del contrato con Ramiro, pero pensamos que pudo tener relación con el viaje que realizó Pedro de la Torre en 1635 a Salamanca para tasar el retablo de la parroquial de San Martín, que había hecho aquél desde 1621 con traza del maestro mayor de las obras reales, Juan Gómez de Mora⁷. De la Torre acudió a tasar por parte de González Ramiro, entonces uno de los maestros castellanos de mayor prestigio y poderío económico, y pudo entrar en sociedad con él para pretender algunas obras en la zona salmantina.

Así pues, Cordero adquirió el derecho a hacer el retablo de Tolosa mediante un traspaso de Pedro de la Torre, no como oficial sino como maestro asociado. El contrato de cesión se escrituró -con Garrido como testigo- el 5 de diciembre de 1639⁸. El 23 de febrero de 1640 aún estaba Cordero en Madrid, pues ese día dio un poder a su segunda mujer para ocuparse de sus negocios⁹.

Pedro de la Torre, sin duda acompañado por Cordero, salió poco después hacia el norte y se dirigió primero a Bilbao, donde se hallaba el 16 de marzo. Se había convocado un concurso de trazas para el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de Begoña, y de la Torre no tuvo dificultades en imponerse a los maestros locales. Juan de Bolialdea pugnó en vano por quedarse con la obra. Don Aparicio de Uribe, secretario del conde de Benavente y del duque de Osuna, hizo una importante donación de 2.000 ducados en 1633, que se completó luego con las limosnas de los fieles. De la Torre, al igual que en Tolosa, contrató la hechura con posibilidad de cederla a otro maestro, y así traspasó ese mismo día la manufactura a Antonio de Alloydiz, que se comprometió a enviar a su costa una caballería para recoger a de la Torre o a Cordero cuando los comitentes quisieran que supervisaran su trabajo¹⁰. Esta condición del contrato de Begoña lleva a pensar que la relación de sociedad entre ambos artífices funcionaba correctamente por entonces, si bien pronto sufriría un deterioro.

Cuatro años después, en 1644, Cordero permanecía aún en Tolosa trabajando en el retablo, del que sólo estaban hechas dos terceras partes, pese a haber finalizado el plazo para darlo terminado. Se le exigió que cesara en la obra y respondió que no

Instituto de Estudios Madrileños, XXXVII (1997), págs. 30-31.

(7) La tasación se hizo el 29 de octubre; en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.; CASASECA CASASECA, A., «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLV (1979), págs. 395-397.

(8) Así consta en la escritura de concierto, en AGULLÓ Y COBO, M., «Pedro, José, Francisco y Jusepe...», pág. 31.

(9) AGULLÓ Y COBO, M., «Pedro, José, Francisco y Jusepe...», pág. 31.

(10) MAÑARICUA, A. E., *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Bizkaia*, Bilbao, 1950, págs. 213-220.

avanzaba más porque cobraba tan sólo los 15 reales diarios que le había asignado Pedro de la Torre, mientras que éste, que nada estaba haciendo y ni siquiera contestaba a sus cartas, cobraba 14 reales diarios. En realidad, nada se había pagado al tracista desde que marchó a Madrid. El cabildo debió de considerar razonables las quejas de Cordero y firmó con él un nuevo concierto el 12 de agosto de 1644, lo que implicaba la ruptura del que se había firmado con Pedro de la Torre. Cordero quedaba como único maestro en la obra, con derecho a cobrar -desde 20 de marzo de 1640, el mismo día en que empezó a labrar- los 14 reales diarios que reclamaba¹¹. En el nuevo contrato se comprometía a dar terminado el retablo en dos años, con la ayuda de cuatro oficiales y un aprendiz, pagándole la iglesia 1.000 reales mensuales adicionales. Esta cifra equivalía a 33 reales y 11 maravedís al día, los necesarios para pagar salarios de 7 u 8 reales diarios a cada uno de los oficiales y unos 2 reales para el aprendiz. Cordero cumplió su obligación y tres años después se inauguraba el retablo tolosano.

Tovar Martín y otros autores interpretaron este paso de Cordero como una emancipación del supuesto discípulo¹²; parece claro que no fue sino la confirmación de que la sociedad que mantenía con Pedro de la Torre se había roto. No conocemos los motivos de la ruptura, pero la falta de contestación a las cartas de Cordero permite suponer que su socio había perdido interés por lo que sucediera en Tolosa. Juan Bautista Garrido¹³, en una extraña coincidencia, había muerto cuatro días antes de que Cordero firmara su nuevo contrato con el cabildo tolosarra, lo que significa que tampoco con este maestro continuó la asociación establecida en 1637.

Cordero había actuado ya por su cuenta y con independencia de Pedro de la Torre en 1642, cuando trazó dos retablos colaterales para Santiago de Bilbao, de cuya ejecución se encargó el mencionado Alloydiz¹⁴. Cordero debió de aprovechar alguna de las ocasiones en que se trasladó a Bilbao para supervisar la obra de Begoña que hacía el maestro vasco -según se había convenido en 1640- para cumplir este encargo. El retablo fue tasado una primera vez en 1646 y una segunda en 1649, y los pagos se extendieron hasta 1656¹⁵. Alloydiz viajó a Madrid en más de una ocasión, sin duda porque mantenía una buena relación con Pedro de la Torre, pero no existen datos de que colaborara de nuevo con Bernabé Cordero, posiblemente

(11) INSAUSTI, S., «Artistas en Tolosa...», págs. 318-319.

(12) TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños...*, pág. 192.

(13) FERNÁNDEZ GARCÍA, M., *Parroquial madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, 1995, pág. 213.

(14) El 12 de julio contrató los retablos de Nuestra Señora de la Misericordia y de San Sebastián y San Roque. Otros dos hechos por Juan de Boliardea para el mismo templo debían seguir la forma de estos otros proyectados por Cordero: el de San José, contratado el 24 de diciembre de 1642, y el de la Concepción, que a su vez tenía que ser como el de San José, el 10 de febrero de 1654. Vid. GUIARD LARRAURI, T., *Historia de la noble villa de Bilbao*, II, Bilbao, 1905, pág. 414 y *Monumentos de Euskadi*, III, Bilbao, 1985, pág. 98.

(15) MAÑARICUA, A. E., *Santa María de Begoña...*, págs. 213-220.

como consecuencia del alejamiento entre los dos maestros cortesanos. Ignoramos si Alloydiz tenía que rendir cuentas a Pedro de la Torre por los casi 41.000 reales cobrados por el retablo del santuario bilbaíno, y si le dio parte de este precio, a diferencia de lo que había hecho Cordero.

Ambos retablos se perdieron: en 1781 el de Tolosa, debido a un incendio, y en la primera guerra carlista el de Begoña. De este queda una estampa de 1671 y existe una descripción del retablo de Tolosa, realizada en 1764 por dos arquitectos. Las trazas de ambos eran muy parecidas. Tolosa tenía planta en ochavo, dos cuerpos y remate, tres calles con sus entrecalles, con dobles columnas de orden compuesto que albergaban bultos redondos de los *Apóstoles*. En el banco se adelantaba la custodia y a los lados había recuadros apaisados con el *Lavatorio* y la *Oración en el huerto*; había diecinueve *santos* de bajorrelieve repartidos en los pedestales de este cuerpo y del primero. En la caja central del primer cuerpo se situaba la *Andra Mari* entronizada en su camarín y en los laterales el *Abrazo ante la Puerta Dorada* y la *Natividad de la Virgen*. En el cuerpo superior la *Asunción*, flanqueada por la *Anunciación* y la *Visitación*, y en el ático la *Coronación de la Virgen*, aunque se añadieron posteriormente dos historias como remate de las calles laterales. Esos remates no llegaban a dar con la bóveda¹⁶.

El de Begoña, a diferencia del anterior, era de planta recta, pese a ser ochavada la cabecera. Tenía sotabanco, banco con pinturas, custodia, dos cuerpos y remate y tres calles separadas por dobles columnas estriadas apoyadas en cartelas únicas, donde iban los doce *Apóstoles*. En el primer cuerpo, de orden corintio, estaba la *Virgen de Begoña* en su camarín, entronizada y con doce angelotes, acompañada por dos lienzos, seguramente de asunto mariano; en el segundo cuerpo, de orden compuesto, iba la *Asunción*, acompañada a los lados por la *Anunciación* y la *Natividad de la Virgen*, todo de pintura. El remate albergaba el *Calvario* escultórico¹⁷.

Insausti afirmó, aunque sin profundizar en la cuestión, que los retablos de Irún y Hernani que trazó Cordero, en 1647 y 1651 respectivamente, y que han pervivido, pueden dar una idea bastante aproximada del aspecto de los de Tolosa y Begoña. Si tenemos en cuenta que los dos últimos son de Pedro de la Torre y los dos primeros de Cordero, que no era un mero seguidor, sino que se titulaba arquitecto y había trazado por su cuenta, la similitud puede no ser tanta. Así, Pedro de la Torre había previsto pinturas en sus dos retablos, pero solo se hicieron en Begoña, porque Cordero prefirió la escultura en su contrato de 1644 para Tolosa,

(16) INSAUSTI, S., «El retablo mayor...», pág. 405.

(17) El aspecto del retablo ha sido recompuesto, a partir de las diversas fuentes, por ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998, pág. 189.

como luego dispondría para Irún y Hernani. No hay duda de que Cordero aprovechó algunos aspectos de los modelos de Pedro de la Torre, pero su similitud no puede ser comprobada porque no hay datos suficientes respecto a los dos desaparecidos. De acuerdo con los datos conocidos, Begoña e Irún tenían estructura plana, a pesar de la cabecera ochavada de la iglesia, lo que podía deberse a la utilización del espacio posterior al retablo para disponer el camarín de las imágenes de Nuestra Señora de Begoña y del Juncal respectivamente. Por el contrario, la planta del retablo es ochavada en Hernani y, al parecer, también era así en Tolosa. La representación iconográfica de Irún es la misma que la de Tolosa (a excepción del remate, donde hay un *Calvario* en lugar de la *Coronación de la Virgen*) y muy parecida la de Begoña; otro tanto podemos decir de Hernani, con la salvedad de las dos historias de san Juan Bautista, santo titular del templo, y la *Ascensión* del ático.

La influencia de Pedro de la Torre, esta vez con Francisco Bautista, llegó al noroeste de la Península sin intervención, y quizá incluso sin conocimiento de ambos arquitectos. La colaboración de ambos se conoce al menos desde 1631. El fruto más importante de esta actuación en común fueron las trazas para la catedral de Toledo, donde en 1647 dispusieron la forma del Ocho y del trono de plata de la Virgen del Sagrario. El trono fue concebido como un tabernáculo de un solo cuerpo formado por dos grupos de cuatro columnas que sostenían un arco de rayos, con tarjetas y querubines, como en los camarines vascos o en el de la Fuencisla. En el pedestal había ángeles músicos y el retrato de *Felipe IV*, que finalmente sería sustituido por el relieve de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. Se abrió una estampa con la traza del trono en 1649, muy anterior a la terminación de la obra. Como ha explicado Abel Vilela¹⁸, el trono de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo, de 1655, sigue el modelo reflejado en dicha estampa. El trono lucense desapareció, pero este autor demostró, por medio de una estampa de 1700, que era casi idéntico a la estampa, con el retrato de Alonso VII -cuya madre, doña Urraca, donó la imagen a la catedral lucense- en vez del de Felipe IV. Marías propuso que la intervención de don Diego de Castejón y Fonseca, obispo de Lugo de 1634 a 1636 y luego gobernador del arzobispado de Toledo, tuvo que ser decisiva para que se enviara hacia 1655 el modelo grabado, poco antes de que el ensamblador de Villafranca del Bierzo, Francisco González, concertara la obra¹⁹. Es posible, aunque había pasado mucho tiempo desde que Castejón dejara Lugo y, además, hay que recordar que el contrato es de 29 de diciembre de dicho año y que el gobernador falleció el 19 de febrero anterior. Abel Vilela había propuesto que fue don Gaspar de Rivadeneira, canónigo fabriquero de Toledo, emparentado

(18) ABEL VILELA, A. de, «Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo», *Espacio, Tiempo y Forma*, 8 (1995), págs. 145-166.

(19) MARIAS, F., «Alonso Cano y la columna salomónica», en *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999, pág. 296.

supuestamente con don Juan Pardo de Rivadeneira, deán en Lugo, quien hizo llegar la estampa.

La fama de Pedro de la Torre se asentó definitivamente en el noroeste con el encargo de la traza del tabernáculo del apóstol Santiago, por la que la catedral de Compostela le pagó 1.000 reales en 1658²⁰. Es muy difícil recuperar la fisonomía original del proyecto, porque se impusieron diversas adiciones y modificaciones importantes introducidas por el canónigo don José de Vega y Verdugo a lo largo del dilatado periodo de su construcción, como las columnas salomónicas de cuatro espiras o los ángeles que sostienen el tabernáculo. Según una carta de Vega y Verdugo, enviada desde Madrid en 1665, se estaban haciendo allí «cartochas (sic), tarjetas y festones por los mejores maestros de la Corte para el pedestal y el tabernáculo»²¹. Taín Guzmán ha supuesto, acertadamente a nuestro juicio, que se refería a Pedro de la Torre²² como uno de ellos; de la Torre es mencionado en un tratado de 1695 del arquitecto gallego Domingo de Andrade, quien trabajó en el tabernáculo²³.

Se ha debatido la autoría del diseño del retablo de la capilla del Sagrario-Cámara Santa de la catedral de Oviedo, conocido actualmente como de Santa Bárbara o de las Reliquias, contratado en 1660 por el escultor asturiano Luis Fernández de la Vega²⁴. Ramallo apuntó un origen vallisoletano en la traza por su parecido con el retablo del relicario de la colegiata de Villagarcía de Campos, de 1665 -por tanto posterior al ovetense- y por la personalidad del comitente, el obispo don Bernardo Caballero de Paredes. Relacionado con el ámbito castellano, encargó al jesuita salmantino Pedro Mato las trazas para el convento de recoletas agustinas de Medina del Campo y sus retablos colaterales a Luis Fernández de la Vega, que luego contrataría el retablo de la Cámara Santa y haría su escultura²⁵. Más tarde, optó por atribuirlo al maestro de obras cántabro Ignacio del Cajigal, tracista de la capilla. Martín González, sin descartar plenamente la hipótesis vallisoletana, aventuró que pudiera ser madrileño y pertenecer al estilo de Pedro de la Torre o Sebastián de Benavente²⁶.

Por nuestra parte afirmamos que el proyecto puede atribuirse con bastante seguridad al hermano Bautista y Pedro de la Torre. Las coincidencias estilísticas con las obras del primero se concretan en la gran custodia que ocupa toda la caja central,

(20) BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984, pág. 290.

(21) BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984, pág. 290.

(22) TAÍN GUZMÁN, M. A., «Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte*, 314 (2006), pág. 140.

(23) TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños...*, pág. 199.

(24) RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, pág. 208.

(25) URREA FERNÁNDEZ, J., «Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX (1973), págs. 500-505.

(26) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pág. 116.

al modo del retablo mayor del Colegio Imperial madrileño o de la traza que identificamos como del jesuita en este trabajo. La cornisa, muy quebrada, y las hornacinas laterales con esculturas unidas a los recuadros superiores mediante unas tarjas muy abultadas, se observan en Orgaz, obra de Bautista y de la Torre de 1653. El pedestal sobre el entablamento incluye en su centro dos tarjetas superpuestas, como las del retablo mayor de San Plácido de 1658, y el tarjetón superior tiene gran parecido con el del retablo de las mercedarias de don Juan de Alarcón, de Pedro de la Torre (1654)²⁷. El obispo Caballero pudo tener noticia de la calidad de este maestro a partir del retablo que trazó para Santa María de Tordesillas, que fue construido desde 1655 por su aparejador José de Arroyo. Esta localidad está muy cercana a Medina del Campo, donde el obispo tenía su fundación de agustinas recoletas.

Un dato importante en apoyo de esta atribución es la presencia en la catedral ovetense, en 1661, del ensamblador navarro José de Huici e Ituren, cuya estrecha relación con Pedro de la Torre no se ha advertido hasta ahora. Huici debía de estar colaborando en el retablo de Tordesillas cuando Arroyo diseñó en 1656 el retablo de Ataquines (Valladolid). En 1657 Huici y el también navarro Pedro de Garzarón²⁸ contrataron en Tordesillas con Arroyo que irían a Segovia para hacer el nuevo retablo que había trazado para la parroquial de Santa Eulalia; en el documento se especifica que Arroyo les dejaría sus herramientas, con las que estaban trabajando en Ataquines²⁹.

Nada se sabe del modo en que llegó a Oviedo la traza del retablo de la Cámara Santa, pero la documentada presencia de Huici en Oviedo en 1661 permite suponer que había sido su portador; Luis Fernández de la Vega contrató su hechura el 25 de octubre de 1660 y para entonces llevaría allí la traza algún tiempo.

Tampoco se sabe con exactitud el momento en que Huici llegó a Oviedo. Quizá por su prestigio como maestro activo en Madrid, se le encomendó en 1661 la traza del monumento catedralicio de Semana Santa, para el que Fernández de la Vega había presentado otra en 1660, que no fue aceptada. El retablo y el monumento son objeto de complejos traspasos entre maestros. De la Vega cedió la hechura de la mitad del retablo de la Cámara Santa al ya citado Cajigal y al cántabro Alonso de la Peña, y se comprometió a ceder la otra mitad a un oficial de su confianza. Este pudo ser Juan del Castillo, asociado con de la Peña al menos desde 1654 y tasador con él en 1663 de la obra de la capilla que había hecho Cajigal. El monumento de Semana Santa había sido contratado por mitad por Huici y la otra mitad por Cajigal,

(27) AGULLÓ Y COBO, M., «Pedro, José, Francisco y Jusepe...», págs. 34-35.

(28) PARRADO DEL OLMO, J. M., «Precisiones sobre el ensamblador José de Arroyo», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIV (1988), pág. 434.

(29) PARRADO DEL OLMO, J. M., «Precisiones...», pág. 434.

que la traspasó a Fernández de la Vega³⁰. En definitiva, se produjo un intercambio entre Cajigal y Fernández de la Vega de sus respectivos contratos; quizá el último, escultor, encontró conveniente hacerse cargo del monumento, donde su especialidad podía tener mayor proporción en el conjunto, a cambio del retablo, donde solo se reservó la escultura por ser una obra mucho más arquitectónica.

Entendemos que debe relacionarse con este encuentro entre los montañeses y Huici el hecho de que Alonso de la Peña enviara a su hijo a aprender a Madrid, donde mantendría relaciones con el círculo de Pedro de la Torre y el hermano Bautista. Fernando de la Peña, que tendrá un brillante futuro de arquitecto en Burgos, Álava, Rioja e incluso Palencia, estaba ya vecindado en la Corte y era maestro ensamblador de retablos en 1669. Hizo con el sobrino de Pedro de la Torre, José, el retablo del Santo Cristo de Burgos para el convento burgalés de San Agustín en 1672 y, muchos años después, en el contrato del retablo de Navarrete, en la Rioja, hizo referencia a la custodia del retablo mayor del Colegio Imperial de Bautista. Juan del Castillo siguió el ejemplo de su colega cántabro y dio poder en 1669 a Fernando de la Peña para que pudiera obligarse en Madrid, en su nombre, contratando el aprendizaje de su hijo, Juan Antonio del Castillo³¹.

Huici, después de acabar sus trabajos en Oviedo y tras haber dado un poder desde esta ciudad en 1663 para contratar el retablo de Santiago de Puente la Reina³², marchó a Navarra, y antes de 1665 aparece vecindado en Echarri-Aranaz³³. El ensamblador Gabriel de Berástegui contrató el retablo en Estella a medias con Huici. Nada se dice sobre la traza, que debía de ser de Huici por su parecido con el retablo de Tordesillas, una semejanza que ya había destacado Fernández Gracia sin aportar una explicación para ello, porque desconocía la presencia del navarro en la obra trazada por Pedro de la Torre³⁴. No sabemos si Huici dibujó nuevamente o reaprovechó trazas de Arroyo, o incluso de Pedro de la Torre. En el contrato, Huici se obligaba a dar las esculturas principales, *Santiago* y la *Concepción*, de mano de Luis Fernández de la Vega, con quien siguió contando a pesar de la lejanía³⁵.

Mientras tanto, en Guipúzcoa, Bernabé Cordero dominó el campo del retablo hasta su fallecimiento en 1659. Cordero dejó algunas obras contratadas, pero sin empezar, como el retablo de la parroquial de Santa María la Real de Azcoitia, para el que se le pidió una traza en 1658. Precisamente será Alloydiz el encargado de

(30) Noticias extraídas de RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca...*

(31) Los datos están publicados en ARTISTAS cántabros de la Edad Moderna, Santander, 1991, pág. 148.

(32) RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca...*, pág. 211.

(33) CATÁLOGO monumental de Navarra, vol. V-2, Pamplona, 1996, pág. 518.

(34) FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, 2002, pág. 203.

(35) FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, pág. 316. Huici propuso a Fernández de la Vega para hacer la escultura titular del retablo de la parroquial de San Esteban de Muruzábal.

hacer esta obra, quince años después de que terminara su relación con el antiguo asociado de Pedro de la Torre. Según noticia, que suponemos de Mendizábal Juaristi, publicada en *El Diario Vasco*³⁶, el vizcaíno Alloydiz hizo el retablo con traza del hermano jesuita Pedro Bautista de Medina, llegada desde Madrid hacia 1660. Plazaola Artola advirtió en 2004 que Mendizábal Juaristi le había informado de que el tracista era el hermano Francisco Bautista, aunque no extrajo ninguna conclusión³⁷.

Afortunadamente, el dibujo por el que se hizo el retablo de Azcoitia –y también el de Nuestra Señora la Antigua de Orduña, porque Alloydiz lo reaprovechó para este retablo en 1663- se conserva en la Real Chancillería de Valladolid, erróneamente atribuido a Alloydiz³⁸. Al dorso lleva una doble leyenda: «Esta es la traza original escogida para el retablo que se ha de hacer en la yglesia parroquial de Santa Maria la real desta noble y leal villa de Azcoytia [...] Esta es la traça original escoxida para el retablo que se a de hacer de la iglesia de Nuestra Señora de Horduna la Antigua de Horduña [...] beynte y seis del mes de jullio de mill y seiscientos y sesenta y tres años». El dibujo forma parte de la documentación del pleito sostenido por el concejo de Orduña y la cofradía de la Virgen de la Antigua de la localidad contra los herederos de Alloydiz, por haber hecho incorrectamente su retablo, confirmando la leyenda. A su vez, el retablo de la parroquial de Azcoitia se corresponde, en lo fundamental, con la traza.

A pesar de la atribución a Alloydiz, el autor es sin duda Bautista porque el modelo dibujado corresponde con fidelidad a su estilo, algo que no resulta extraño conociendo las buenas relaciones del vizcaíno con Pedro de la Torre, quien colaboraba habitualmente en estos años con el jesuita. La iconografía demuestra que el diseño no se hizo para Azcoitia o para Orduña, que tenían retablos dedicados a la Virgen, sino para alguna iglesia parroquial en que era importante la presencia de los Santos Juanes. En las hornacinas laterales superiores aparecen dibujados *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* y en las inferiores *San Pedro* y *San Pablo*, y encima de la cornisa donde se inicia el cascarón, los *Padres de la Iglesia* y el *Calvario*, sin ninguna referencia mariana. En Azcoitia, la titular de la parroquia era la Virgen, y por ello, las hornacinas superiores tienen a *san Joaquín* y *santa Ana*, las inferiores a *San José* y *San Juan Bautista*, y el gajo superior del cascarón está decorado con pinturas de la *Trinidad* y *ángeles coronando a la Virgen en Asunción*, de talla; los *Padres de la Iglesia* están colocados en la misma forma que en

(36) La cita proviene de CENDOYA ECHÁNIZ, I., *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, 1992, pág. 103, en que no se menciona al autor del artículo. Hemos consultado *El Diario Vasco* del 8 de enero de 1988 que se cita y no aparece ninguna referencia a la noticia mencionada. Debe de existir error en la fecha.

(37) PLAZAOLA ARTOLA, J., «El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 49 (2004), pág. 210.

(38) España, Ministerio de Cultura, *Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*. Planos y dibujos desglosados, 0697. Está hecho a tinta, lápiz y aguada, y mide 71 x 47 cm. Citado en <http://pares.mcu.es>.

el dibujo. Aunque no se conocen las imágenes que llevaba el retablo de Orduña, sin duda, harían referencia a la Virgen. En el dibujo, la adaptación de la traza originaria a Orduña dejó su rastro en la parte inferior del papel, donde se observa un rudimentario esbozo que haría Alloydiz del gajo central del cascarón: desaparece el Calvario y se incluye una paloma del Espíritu Santo, de la que parten unos rayos a modo de filacterias con inscripciones latinas en parte incomprensibles, salvo las que reproducen algunos artículos del Credo. En la primera filacteria aparecen las palabras «Sta. Maria».

Es problemática la cuestión del lugar para el que se hizo este dibujo. Bautista realizó esta traza posiblemente para cumplir con algún encargo que había contratado Alloydiz en la zona vizcaína. Ha de ser anterior a 1660, en que Alloydiz contrataba el retablo de Azcoitia, donde ya es reutilizada. La iconografía que aparece podría ponerlo en relación con la parroquia toledana de San Juan Bautista, próxima a la casa profesa de los jesuitas, en que Bautista trabajó muchos años, pero de la que carecemos de datos³⁹.

El retablo guipuzcoano ha sobrevivido hasta nuestros días, contrariamente al alavés, que tuvo corta vida, al ser retirado en 1676 por indecoroso, algo que, sin duda, no tuvo que ver con la traza. La obra de Alloydiz fue objeto de un dictamen desfavorable de su rival Boliáldea, después de un reconocimiento que duró dieciocho días, que debió de dar origen al farragoso pleito al que se incorporó el dibujo⁴⁰.

El diseño da buena medida de la gran capacidad de Bautista como arquitecto y dibujante. Las líneas están diseñadas muy precisamente, por contraposición a las más esbozadas de adornos y figuras. El banco tiene pedestales y netos con vaciados, sagrario de frontis curvo con bolas y pintura del *Niño Jesús* en la puerta, en un marco de estrecha tarjeta, orejetas y volutas, racimos a los lados y, en lo bajo, aletones de espiral pronunciada y bolas con agujas. El primer cuerpo acoge una gran hornacina central con el enorme tabernáculo, cuyo carácter de expositor del Santísimo se muestra en la custodia de plata sostenida por dos ángeles niños y

(39) Recordamos que Francisco Bautista había trazado la nueva parroquia de Valdemoro, que se hizo entre 1658 y 1660 por Melchor de Bueras, con presbiterio rematado en cascarón, y que san Juan Bautista aparece en un fresco pintado en la bóveda y un lienzo, ambos de Antonio Van de Pere en 1660/1661; posiblemente, Bautista hiciera traza para su retablo mayor, aunque luego no se utilizara. Sin embargo, las proporciones del presbiterio ochavado de Valdemoro no coinciden con las del dibujo. Por otro lado, Rodríguez G. de Ceballos (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La iglesia de Valdemoro y otras aportaciones a Francisco Bautista», en *Miscelánea de Arte*, Madrid, 1982) atribuyó a Pedro de la Torre y Bautista los dos retablos de capillas laterales, aunque, por nuestra parte, consideramos que son exclusivamente de Bautista en cuanto al diseño por su parecido con los retablos colaterales del Colegio Imperial.

(40) ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, 1998, pág. 192. Por Alloydiz tasó Martín de Arana, (Ibid., pág. 209). El pleito proseguía con su hija en 1682, cuando ya había hecho Francisco Martínez de Arce un nuevo retablo (Ibid., págs. 263-264).

con la Sagrada Forma en su interior. Este tabernáculo se compone de un pequeño zócalo, ocho columnas sin ornamentación en el fuste, cuatro arcos con tarjetillas en la clave, entablamento sin decorar y ocho machones terminados en arbotantes avolutados, como los del sagrario pero rematados por angelotes. Un nuevo entablamento liso da paso a una balaustrada con ocho bolas, tambor y cúpula con linterna de pilastras acabadas en gallones. La *Fe* corona el conjunto. El cuerpo principal del retablo tiene cuatro columnas, cuyos fustes no tienen determinada la decoración y están dobladas por traspilastras. Flanquean las entrecalles los cuatro santos aludidos, dispuestos por parejas, los de la parte inferior en cajas con codillos que siguen el perfil de una tarjeta y los de la superior en nichos con tarjetas más alargadas. El entablamento es ortodoxo y se decora con doble tarja en medio, modillones y florones superpuestos de dos en dos en los extremos. El ático curvo finaliza en tarjetón. Las esculturas de los *Padres de la Iglesia* sedentes en los lados dan paso al *Calvario* central, igualmente de talla, incrustado en el cascarón y dentro de un marco de orejetas decorado con volutas y fruteros, que sigue la forma de la cruz, finalizando en frontón curvo con tarjetilla y bola, a juego con el sagrario.

Además del gran tabernáculo o expositor en la caja central, son elementos habituales del jesuita -presentes en los retablos y fachada del Colegio Imperial- las tarjetas y cajas de diferente disposición en las entrecalles, la pintura del *Niño Jesús* en el sagrario o las orejetas en la parte superior de los marcos. Los roleos superpuestos remiten al pedestal del retablo de la capilla de la Concepción de Navalcarnero, que figura en la documentación como trazado por Pedro de la Torre, cuyo estilo es influido por Bautista en las bolas con agujas o el marco escalonado del arco al modo de los colaterales del Colegio Imperial. Alloytiz eligió los fustes con estrías en zigzag, como era usual en el norte, más fáciles de ejecutar que los salomónicos.

Vélez Chaurri, refiriéndose al retablo de Azcoitia, destacó el uso del cascarón, el orden gigante y la custodia ocupando todo el cuerpo central por primera vez en el País Vasco. Habría que mencionar también la llegada del repertorio naturalista barroco de tarjetas y hojarasca, igualmente importante para un territorio en que hasta entonces había dominado el tardomanierismo. A pesar de que Alloytiz no supo traducir con perfección las propuestas de Francisco Bautista, la obra supuso una renovación estilística, pues Cordero, alejado de la Corte durante veinte años, seguía una línea propia sin grandes cambios. Alloytiz, pese a mantener la comunicación con Madrid, no demuestra asimilar coherentemente las novedades.

A la expansión del nuevo estilo contribuyó decisivamente Juan de Ursularre y Echevarría, arquitecto llegado a Guipúzcoa desde Madrid hacia 1670 para finalizar

el retablo de Azcoitia, que dejó incompleto Alloydiz⁴¹, principalmente en lo tocante a la custodia. Bautista se encargaría de proveer a la iglesia de un maestro de su confianza, y quién mejor para esta tarea que Ursularre, natural de Gainza y que había trabajado en Madrid bajo su dirección.

Ursularre llevó posiblemente otra traza de Bautista, hecha esta vez en colaboración con Pedro de la Torre, la del retablo mayor de la parroquial de Beasain. Cendoya indica que la traza le fue entregada al contratarlo, por lo que pensó en algún fraile del convento franciscano de Oñate como proyectista. Sin embargo, aunque no se haya señalado hasta ahora, el retablo sigue literalmente el modelo de los colaterales madrileños de San Plácido, hechos sin duda por Pedro y Francisco de la Torre poco antes de 1668, cuando acabó Claudio Coello los lienzos del mayor. En el siglo XVIII debió de añadirse mayor altura con el pequeño cuerpo que se sitúa por encima del altar, sobre el zócalo, según se observa también en la parte baja del tabernáculo. Son iguales el aparatoso remate del cuerpo superior -salvo el sol central, añadido del XVIII- con tarjetas sobre el frontón y en el interior, y los adornos de volutas y bolas con agujas a los lados, el gran cuadro central con sus codillos con pequeños aletones y la tarjeta central superpuesta, las cuatro columnas compuestas, las entrecalles con doble pintura de desigual tamaño y tarjeta encima, unidas entre sí en Beasain por otra tarjeta con cornisilla, un detalle muy peculiar del hermano Bautista desde el Colegio Imperial y visible también en la traza que sirvió para Azcoitia. El tabernáculo es parecido al de Azcoitia, y no existe en los de San Plácido por tratarse de colaterales. Ursularre repetiría el modelo en la década de los setentas en los retablos de Anzuola y Uzarraga o ya, con variantes propias, en los colaterales de Gainza y Zaldivia. Los de Idiazábal se cuajan de roleos al gusto de Bautista. Astiazarain vio un parecido de las obras de Ursularre con las de Pedro de la Torre y su retablo de Tordesillas, bastante anterior, pero no con las de Bautista⁴².

Ursularre continuó cimentando su fama y propagando el estilo de ambos maestros hasta su muerte en 1687. En otro trabajo le identificamos como tracista del retablo mayor y cuatro colaterales de los jesuitas de San Andrés de Bilbao (1683), hoy parroquia de los Santos Juanes⁴³. Se conservan también, realizados en esta década, el retablo de Echarri Aranaz⁴⁴ y una traza custodiada en las Agustinas

(41) CENDOYA ECHÁNIZ, I., *El retablo barroco...*, pág. 235; PLAZAOLA ARTOLA, J., «El arte vasco...», pág. 210.

(42) ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I., «El arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría y sus proyectos retablisticos en Guipúzcoa», *Anales de Historia del Arte* (1995), pág. 81.

(43) CRUZ YÁBAR, J. M., «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. II. Inventario de sus bienes y otros aspectos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIX (2009), pág. 105.

(44) CENDOYA ECHÁNIZ, I., *El retablo barroco...*, pág. 230; ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I., «El arquitecto...», pág. 87. Con más noticias en FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, págs. 356-358.

Recoletas de Pamplona, que no llegó a materializar⁴⁵. Se trata de un proyecto que pudo servirle anteriormente para un retablo de una parroquial dedicada a Santa María, situada en un ámbito guipuzcoano o navarro, porque, aunque el cuadro central de la *Concepción* responde a la advocación del convento, la ausencia de santos agustinos en un lugar preeminente -los *Padres de la Iglesia* ocupan el cuerpo principal y el ático *dos Apóstoles*, quizá san Pedro y san Pablo y el *Calvario*-, nos hace pensar que el dibujo no se hizo para las agustinas pamplonesas, sino que se iba a reutilizar. Tanto en Bilbao como en Pamplona y Echarri Aranaz vemos roleos superpuestos con profusión, tarjetas entre codillos, modillones con florones en los frisos, festones y cartelas de gran desarrollo, columnas salomónicas y otros rasgos asimilados en Madrid.

José de Ursularre y Echevarría prosiguió tras la muerte de su hermano Juan en 1687 el retablo de Echarri Aranaz y desde 1694 hizo el de San Pedro de Puente la Reina⁴⁶. Este muestra similitudes con los retablos de su hermano en las tarjetas centrales divididas en dos o en los roleos del pedestal.

La parroquia de Echarri Aranaz escogió para tasar su retablo a José de Munárriz⁴⁷, un arquitecto navarro al cual también nos hemos referido en otra publicación⁴⁸. En aquella ocasión dimos como muy probable que fuera el responsable de la llegada a Bilbao de dos esculturas de Pedro Alonso de los Ríos⁴⁹ y pensamos en alguna conexión aún desconocida con Juan de Ursularre, presente desde 1683 en Bilbao. La tasación confirma nuestra hipótesis, sobre todo si tenemos en cuenta que fue favorable a José de Echevarría. Sin embargo, este no llamó a Munárriz, lo que podría invalidar en parte nuestra suposición. Tal vez Munárriz tuvo relación con Pedro de la Torre por mediación de Huici y conocía a Pedro Alonso de los Ríos, quien trabajó para de la Torre en el retablo de la parroquial de Vallecas⁵⁰. La otra obra conocida de Munárriz, además de los dos retablos para la cofradía del Cristo de los Santos Juanes, que siguen los

(45) CATÁLOGO *monumental de Navarra*, vol. V-3, Pamplona, 1997, págs. 317-318.

(46) FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, pág. 359.

(47) FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, pág. 356.

(48) CRUZ YÁBAR, J. M., «El escultor...», págs. 103-105.

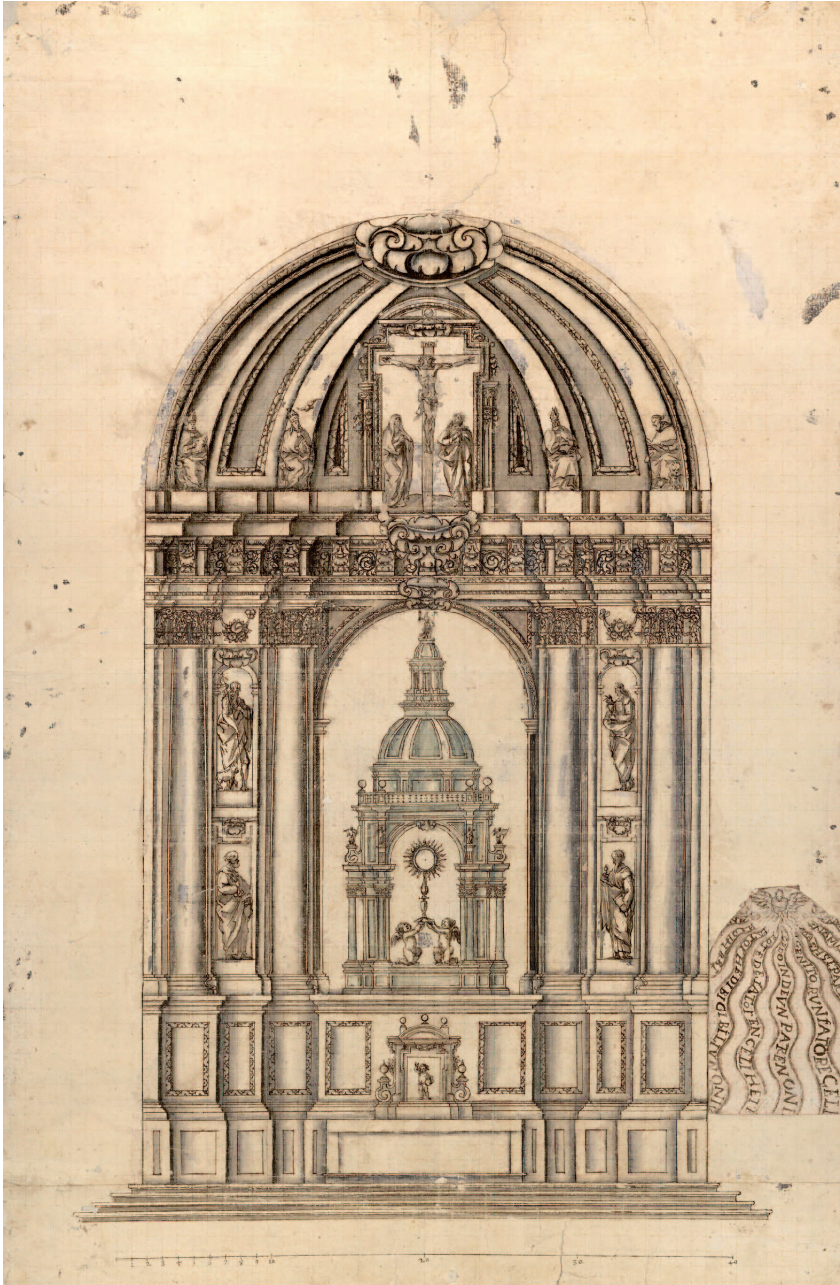
(49) Otra obra inédita que hizo Pedro Alonso de los Ríos para Bilbao fue una cabeza y manos de *San Juan Evangelista*, que también vinieron de Madrid junto con las de la *Virgen de la Soledad* en 1693, que ya le atribuimos, por encargo de su cofradía de la iglesia de los Santos Juanes. Se pensaba que eran de Juan Pascual de Mena (YBARRA Y BERGÉ, J. de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, págs. 117 y 286), aunque lo descartaba la documentación exhumada por GARCÍA DE MENDOZA, J. M. *El Templo de los Santos Juanes, Bilbao*, 1980, pág. 32. El San Juan se había trasladado ya antes de 1958 a un oratorio particular. Se pidieron las dos cabezas y cuatro manos a Alonso de los Ríos para imágenes vestideras que salieran en procesión con el Cristo de la Villa.

(50) DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José, «El retablo mayor de la parroquial de Vallecas (Madrid): Una arquitectura desaparecida de Pedro y Francisco de la Torre (1672)», *Espacio, Tiempo y Forma*, 17 (2004), págs. 102-103.

roleos, codillos, tarjetas, marcos y arbotantes en el estilo de Bautista y de la Torre, y el desaparecido del Consulado en San Antón (1698), es el retablo de Santa Catalina de la catedral de Pamplona, que trazó en 1686⁵¹, lo que da idea de la categoría que alcanzó en su tierra natal. Destacan las orejetas mixtilíneas en las calles laterales, las hojas arpadas de los marcos, de mayor riqueza en los perfiles, y en el ornamento crespado de las tarjetas.

Estas obras y artífices del norte español, relacionados de forma más o menos directa con dos maestros de retablos activos en la Corte y de tanta importancia como Pedro de la Torre y Francisco Bautista, nos ayuda a conocer su estilo y el del retablo madrileño del siglo XVII, tan mermado por los desgraciados acontecimientos históricos.

(51) FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, pág. 216.



Francisco Bautista: Traza utilizada para el retablo mayor de la parroquial de Santa María de Azcoitia y el de Santa María la Antigua de Orduña. Anterior a 1660. Real Chancillería de Valladolid.