

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARTEAREN HISTORIA ETA
MUSIKA SAILA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
DEL ARTE Y MÚSICA

EL SAGRARIO ROMANISTA EN LA DIÓCESIS DE VITORIA (h. 1573-1631)

TESIS DOCTORAL DE:

AINTZANE

ERKIZIA MARTIKORENA

DIRECTOR:

PEDRO LUIS

EHEVERRÍA GOÑI

2017

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARTEAREN HISTORIA ETA
MUSIKA SAILA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
DEL ARTE Y MÚSICA

EL SAGRARIO ROMANISTA EN LA DIÓCESIS DE VITORIA (h. 1573-1631)

TESIS DOCTORAL DE:

**AINTZANE
ERKIZIA MARTIKORENA**

DIRECTOR:

**PEDRO LUIS
ECHEVERRÍA GOÑI**

2017

Índice

Introducción	11
1. El dogma de la eucaristía	25
2. El sagrario: definición y desarrollo histórico	33
2.1. Los inicios de la reserva eucarística. Siglos I-X	35
2.2. Eucaristía y altar en la Edad Media: baldaquinos y suspensorios. Siglos XI-XIII	43
2.3. Las torres sobre el altar y la arquitectura eucarística. Siglos XIV-XV	51
2.4. Reforma y Contrarreforma. Siglos XVI-XVIII	62
2.5. El último capítulo de la historia del sagrario. Siglos XIX-XXI	72
3. Marco histórico y legal	77
3.1. Panorámica histórica de Álava y Treviño	78
3.2. Geografía diocesana en el siglo XVI	82
3.3. El concilio de Trento y las Constituciones Sinodales	86
4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes	97
4.1. Los mandatos de los visitadores	98
4.2. El patronato mixto de las parroquias	112
4.3. Los artífices romanistas	119
5. El sagrario romanista en la diócesis de Vitoria	133
5.1. Tipologías	137
5.1.1. El sagrario-relicario	138
5.1.2. El sagrario-expositor	141
5.2. Arquitectura. Traza, estructura y decoración	144
5.2.1. La traza arquitectónica	144
5.2.2. Los sagrarios y la arquitectura renacentista	155
5.2.3. El léxico arquitectónico de los sagrarios	165
5.2.4. El repertorio decorativo	176
5.3. Escultura. Estilos y modelos	186
5.3.1. El estilo romanista y sus características	187
5.3.2. Modelos y fuentes gráficas	199
5.4. Iconografía	215
5.4.1. La iconografía en las puertas de los sagrarios	219
5.4.2. La iconografía en el microedificio	228
5.4.3. Programas iconográficos	245
5.5. Policromía	252

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas	273
6.1. La periodización del sagrario	274
6.1.1. Los antecedentes y los primeros pasos hacia la manera romana	275
6.1.2. Romanismo pleno (h. 1573-1602)	282
6.1.3. Romanismo tardío (1602-1631)	288
6.2. Los sagrarios en sus talleres	295
6.2.1. El taller de Vitoria-Gasteiz: la ortodoxia contrarreformista	297
6.2.2. El taller de Salvatierra y la belleza de las formas artísticas	304
6.2.3. Los artistas de Miranda de Ebro, puente con la escultura castellana	307
6.2.4. Valpuesta, la mayor riqueza formal e iconográfica	310
6.2.5. El obrador de Orduña. Funcionalismo y sencillez	314
6.2.6. El taller navarro de Viana-Cabredo. El paso hacia el naturalismo barroco	317
6.2.7. Los talleres riojanos: Logroño y Briones. Los pioneros del Romanismo	320
6.2.8. Los artistas de Gipuzkoa: Arrasate-Mondragón	323
6.2.9. Otros talleres de escultura del entorno	326
6.3. Los sagrarios más representativos	329
6.3.1. Ozana. Diego de Marquina. Taller de Miranda de Ebro. 1584	332
6.3.2. Portilla. Pedro de Angulo y Diego de Marquina. Taller de Miranda de Ebro. 1579	339
6.3.3. Bóveda. Bartolomé de Angulo. Taller de Valpuesta. Década de 1580	343
6.3.4. Durana. Esteban de Velasco. Taller de Vitoria-Gasteiz. Antes de 1595	357
6.3.5. Narbaiza. Lope de Larrea. Taller de Salvatierra. 1596-1605	363
6.3.6. Yécora. Pedro González de San Pedro, Diego y Andrés Jiménez (escultores), Juan de Olate (traza). Taller de Viana-Cabredo. 1601	371
6.3.7. Markina. Atribuido a Juan de Ullívarri. Taller de Orduña. Principios del siglo XVII	377
6.3.8. Laguardia. Juan Bazcardo. Taller de Viana-Cabredo. 1615-1616	381
6. Conclusiones	389
7. Bibliografía	403
Siglas	436
Anexo: catálogo de los sagrarios romanistas de la diócesis de Vitoria	437

Introducción

Esta tesis doctoral que proponemos con el título *El sagrario romanista en la diócesis de Vitoria (h. 1573-1631)* versa sobre el mueble litúrgico más importante del ajuar de una iglesia católica, que es el sagrario. La sagrada función que se le asigna, que no es otra que custodiar el sacramento de la eucaristía, hace que sea un punto central de todo el espacio litúrgico, a pesar de que haya habido épocas en la historia en las que se le ha dotado de mayor o menor presencia. Lo que pretende demostrar esta investigación es que los sagrarios son muebles con una entidad suficiente para ser el objeto de un estudio monográfico dentro de la disciplina de la historia del arte, ya que, por su especial función, han disfrutado de un tratamiento artístico también específico. Realizar un estudio que abarque toda la historia del sagrario como tipología es una labor que excede los objetivos de una tesis doctoral, y por esta razón hemos escogido un espacio y una época determinadas. Geográficamente hemos acotado nuestro estudio a la actual diócesis de Vitoria, jurisdicción que comprende todo el territorio histórico de Álava, y añade el condado de Treviño y la ciudad de Orduña, que en la edad moderna compartían el mismo contexto histórico y artístico y pertenecían a la diócesis de Calahorra-La Calzada. En lo referido al marco cronológico, la investigación está limitada a los inicios de la Contrarreforma o las décadas inmediatamente posteriores a la celebración del concilio de Trento, una época en la que la eucaristía y, en consecuencia, los sagrarios, adquirieron un protagonismo sin precedentes que se manifestará posteriormente en la esplendorosa exaltación eucarística barroca. Estas citadas décadas coinciden en Álava con la vigencia del Romanismo, un estilo que en arquitectura se manifiesta con estructuras manieristas reformadas y llenos de rigor clásico, y en escultura con un lenguaje heroico fuertemente determinado por la obra de Miguel Ángel. El margen cronológico que hemos definido pertenece a la periodización que hemos establecido para el sagrario romanista, que no se corresponde exactamente con la presencia de la escultura miguelangelesca en esta geografía, ya que el Romanismo, un estilo escultórico, hizo su aparición una década antes en las tallas de algunos retablos.

Para esclarecer las razones de la elección de este tema debemos remontarnos unos años atrás, cuando desempeñábamos nuestra labor profesional como historiadora del arte en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz. Ejercer este oficio en un museo nos brindó interesantes oportunidades para investigar sobre el patrimonio artístico, en parte desconocido. Cuando en el museo se proponía la exposición de una obra, pretendíamos hacerlo de manera que pudiera establecerse una comunicación interactiva con el visitante. Una obra expuesta en un museo debe sugerir su contexto original y enseñar su función original para que el visitante pueda comprender su valor; y para ello es necesario combinar una museografía didáctica con una rigurosa investigación histórico-artística que permita conocer en profundidad la obra de arte. De la idea de catalogar y exponer unas pequeñas esculturas romanistas que pertenecían a varios sagrarios desaparecidos surgió la necesidad de investigar sobre ellas, y descubrimos que, a pesar de estar catalogadas, tener datos sobre su origen, reconocer su contexto artístico y disponer de

bastante información, no conocíamos realmente cuál era su contexto original y las razones de su existencia. Por ello comenzamos una investigación que se pudo llevar a cabo con éxito porque disfruté de una reveladora tutorización académica, debido a que aquel año estábamos realizando los cursos del programa de doctorado *El Arte en el devenir histórico*, y pudimos integrarlo en la asignatura *Las claves del Romanismo miguelangelesco en el cuadrante norte peninsular*, impartida por Pedro Luis Echeverría Goñi. Aquella pequeña investigación disfruté de una magnífica supervisión que resultó muy significativa, ya que fue la semilla que en los posteriores años crecería lentamente. La idea que brotó de ese embrión tomó un primer cuerpo en 2010 cuando obtuvimos el Diploma de Estudios Avanzados con el trabajo *El sagrario romanista en la diócesis de Vitoria. Tipologías e iconografía. Algunas piezas más representativas*, trabajo que fue el empuje definitivo para seguir creciendo hasta 2017, año en el que finalmente ofrecemos esta tesis doctoral, que es el fruto del trabajo de todos estos años.

A lo largo de esta trayectoria recopilando información sobre estos muebles tan relevantes en el culto católico, nos percatamos de que, en general, faltan estudios que analicen los sagrarios como mueble, particularmente los construidos en el siglo XVI. Es lo que más llama la atención en el momento de realizar el **estado de la cuestión bibliográfica**, en el que es patente la gran escasez de trabajos que tengan al sagrario renacentista como principal objeto de estudio. De hecho, esta tesis doctoral es, al menos que conozcamos, la primera investigación autónoma sobre el sagrario en el ámbito hispano, enfocado desde la Historia del Arte. Hemos tenido noticias de la tesis doctoral de Javier Aizpún Bobadilla, titulada *El Tabernáculo: espacio y tiempo* y defendida en 2016 en el Departamento de teoría, proyectos y urbanismo de la Universidad de Navarra, donde aborda el estudio del sagrario desde el punto de vista del espacio litúrgico y, aunque trate específicamente de este mueble durante la época de vigencia del Romanismo y haga un análisis histórico del mismo, no lo contempla desde el prisma de la Historia del Arte, sino que se centra en la perspectiva espacial y su trasfondo teológico.

El sagrario como tal, como mueble imprescindible de un templo católico, comenzó a captar ligeramente la atención en algunos pioneros estudios histórico-artísticos de mediados del siglo XX realizados por arquitectos como Íñiguez Almech¹ o Smith e Ibarra² y ciertos clérigos historiadores³ que comenzaron a organizar algunas obras intentando clasificar tipologías y establecer cronologías, sin que tuviera una continuidad inmediata. Posteriormente, ya en tiempos recientes, debemos rastrear en trabajos de investigación de la retabística de época moderna para encontrar algunas líneas destinadas a los sagrarios, como la clasificación tipológica propuesta por Echeverría Goñi en 2001⁴ y el breve artículo que Ramírez Martínez dedicó en 2010 a definir el desarrollo formal del sagrario, basándose en los de las primeras décadas del siglo XVII⁵. En paralelo a estos intentos de clasificar unas tipologías y formas, tenemos algunos artículos que versan sobre unos sagrarios concretos, como el dedicado al tabernáculo exento del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares⁶ o a los sagrarios de Cistierna (León)⁷, Castroverde de

1 ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. "El sagrario. Algunas formas españolas iniciales y sus transformaciones". En: XXXV Congreso Eucarístico Internacional. *La Eucaristía y la paz*. Barcelona: [s.n.], 1952, tomo I, pp. 824-825

2 SMITH E IBARRA, Manuel M^a. "Modo de albergar en nuestra Provincia la Sagrada Eucaristía y noticias de las arquillas y ciborios que han existido en Vizcaya". *Zumárraga: Revista de Estudios Vascos*, 1956, pp. 25-34.

3 LIZARRALDE, José de. "Arqueología cristiana local. El Sagrario". *Aránzazu*, junio de 1933, pp. 177-182.

4 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Precisiones conceptuales y tipología del retablo". En: IDEM (dir.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 65-69.

5 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. "El relicario como destacado mueble litúrgico". En: LABARGA GARCÍA, Fermín (ed.). *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 197-214.

6 ESTELLA, Margarita. "Sobre el retablo-baldaquino del convento de Bernardas de Alcalá de Henares y sus esculturas". En: *La Universidad Complutense y las artes: Congreso Nacional, celebrado en la facultad de Geografía e Historia*. Madrid: Universidad Complutense, 1995, pp. 203-214. CÁMARA MUÑOZ, Alicia; CAMACHO VALENCIA, Santiago (coords.). *Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV al XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1995, pp. 181-183 (ficha de A.E. Pérez Sánchez).

7 ORICHETA GARCÍA, Arantzazu. "El sagrario renacentista de la iglesia de Santa María de Cistierna: obra de Pierres de La Fuente". *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, n^o 18, 1996, pp. 371-381.

Campos (Zamora)⁸ y el breve estudio del de Alzuza (Navarra)⁹. Son interesantes trabajos de investigación que analizan una obra concreta desde su carácter arquitectónico, escultórico e iconográfico, y que apuntan una serie de conceptos generales de sumo interés en un campo poco tratado, ya que el mero hecho de considerar un sagrario renacentista como objeto de un estudio monográfico, es algo que debemos valorar muy positivamente.

Junto a estos trabajos tenemos otros que inciden más en la documentación histórica y que arrojan luz sobre la presencia que tenían los sagrarios en la administración eclesiástica, como el artículo que Jimeno Jurío dedicó a los pintores de Asiáin¹⁰ (Navarra) de 1984, donde se ocupa de reseñar los sagrarios producidos en este taller navarro, separándolos del resto de la producción artística, algo que debemos considerar revelador. En este aspecto es de suma importancia la cantidad de documentación de mandatos de visita referidos a los sagrarios que en los dos trabajos de Aizpún Bobadilla se dan a conocer¹¹, así como la interesante valoración que hace de la actuación de los obispos navarros en la implantación de la Contrarreforma en la diócesis de Pamplona, pareja a la difusión del Romanismo y la construcción de sagrarios autónomos en el centro del altar, que es exactamente lo que ocurre en los arciprestazgos alaveses y exponemos en este trabajo.

Por otra parte, en el extenso corpus bibliográfico existente sobre la escultura romanista, en unos pocos trabajos se han dedicado algunas líneas a estos muebles eucarísticos que en todos se anuncian trascendentes, pero en muy pocos se abordan específicamente. Tan pocos, que en realidad no son más que tres. El primero es responsabilidad de los profesores Polo Sánchez y Barrón García¹², quienes significativamente aseguran que el sagrario fue la segunda tipología en importancia que contrataron los escultores y ensambladores de la segunda mitad del siglo XVI. Además, plantean una cuestión terminológica manifestando que en Burgos es relicario el término empleado para denominar estos muebles litúrgicos, y reparan en aquellos epígrafes que en los concilios o sínodos se refieren a la eucaristía, con la finalidad de analizar los sagrarios realizados en Burgos por el escultor García de Arredondo. El segundo estudio es del profesor Criado Mainar¹³, quien dedica un epígrafe a las obras de arte que forman el ajuar para el culto eucarístico que incluye tabernáculos, arquetas o peanas para el Santísimo, separando estas obras del resto de producción artística y dedicándoles una atención especial. El último es de Arias Martínez, que es el autor del estudio del retablo de Astorga que se publicó tras su restauración, donde se menciona la conocida cita documental que justifica la autonomía del sagrario respecto al retablo¹⁴ y que, en consecuencia, se ocupa de analizar particularmente la obra dentro del estudio general de dicho retablo. Siguiendo el hilo de Astorga, el autor consagra un artículo al estudio específico del tabernáculo contrarreformista¹⁵ en el que trata

8 IDEM. "El ciclo de la Pasión en el sagrario de la iglesia de Santa María del Río de Castroverde de Campos, Zamora, antigua diócesis de León". *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, nº 19, 1997, pp. 289-301.

9 BERMEJO BARASOÁIN, África. "Nuevas aportaciones documentales a la historia de la escultura navarra. El sagrario de la iglesia parroquial de Alzuza, obra de un entallador hasta hoy desconocido". *Príncipe de Viana*, anejo 11, 1998, pp. 35-39.

10 JIMENO JURÍO, José María. "Pintores de Asiáin (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos". *Príncipe de Viana*, año 45, nº 171, 1984, pp. 29-32.

11 AIZPÚN BOBADILLA, Javier. "Ubicación de los enterramientos y el sagrario. El caso de Estella (Siglos XV y XVI)". *Príncipe de Viana*, año 64, nº 228, 2003, pp. 91-126; "El retablo mayor romanista y el sagrario. El 'Oriente' del espacio de culto cristiano". En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^o Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 43-50.

12 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.; POLO SÁNCHEZ, Julio José. "Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo". En: RUIZ DE LA CANAL, M^a Dolores; GARCÍA PAZOS, Mercedes (eds.). *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento, 2006, pp. 243-278.

13 CRIADO MAINAR, Jesús. *La escultura romanista en la comarca de la comunidad de Calatayud y su área de influencia, 1589-1639*. Calatayud: Centro de estudios bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 109-126.

14 La más que conocida cita que afirma que el sagrario es "cosa apartada y miembro de por sí". ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (coord.). *El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*. [Valladolid]: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001.

15 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía". En: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 2005, pp. 71-87.

la forma, el simbolismo y la iconografía del mueble eucarístico en su conjunto haciendo hincapié en los romanistas, investigación que por esta razón se convierte en nuestro referente y que queremos continuar en esta tesis doctoral.

En contraposición a la atención prestada a los tabernáculos del Renacimiento, tenemos los estudios dedicados a los tardogóticos y los barrocos, que queremos reseñar aquí brevemente porque la diferencia se nos antoja ilustrativa. Por un lado, los receptáculos eucarísticos de época medieval, conservados o no, han gozado de unos buenos estudios, sobre todo en Francia, desde que en el siglo XIX Viollet-le-Duc rescatara del olvido utensilios como el suspensorio, muy empleado durante los siglos del Gótico¹⁶. Numerosos hombres de iglesia, arqueólogos e historiadores franceses de principios del siglo XX se ocuparon por recopilar las diferentes tipologías que convivían en los siglos medievales, y crearon un interesante conjunto de publicaciones que estudian el sagrario desde sus orígenes hasta el siglo XVI¹⁷ y que tuvo su continuidad en una publicación de referencia que recopila todas las tipologías de sagrarios medievales¹⁸ y en una generación de historiadores del arte de las décadas 1980-1990¹⁹ como Foucart-Borville, por destacar el más prolífico²⁰. Sin embargo, no parece que la historiografía contemporánea haya abordado este tema, a pesar de existir algunos estudios históricos y artísticos de gran relevancia sobre la eucaristía²¹, aunque en los últimos años, los muebles considerados tradicionalmente secundarios como baldaquinos y otros similares están empezando a captar la atención de historiadores del arte, sobre todo los que se ocupan del Románico²², lo que puede favorecer la aparición de nuevas y actualizadas investigaciones sobre la reserva eucarística. Pero en este escaso panorama contemporáneo brillan con luz propia los trabajos del profesor Achim Timmermann, autor del único gran estudio que sistematiza las torres eucarísticas de piedra del norte de Europa realizados desde el siglo XIII hasta 1600²³, y de numerosos estudios que han considerado la microarquitectura eucarística como un género artístico, siendo uno de los referentes imprescindibles en este tema²⁴.

16 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. París: Morel, 1867; *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne a la renaissance*. París: Morel, 1868.

17 BARRAUD, M. "Notice archéologique et liturgique sur les ciboires". *Bulletin Monumental*, n° 24, 1858, pp. 396-442 y 561-637. CORBLET, Jules. "Essai historique et liturgique sur les ciboires et la réserve de l'Eucharistie". *Revue de l'Arte chrétien*, tomo 2, 1858, pp. 56-499; "Des vases et des ustensiles eucharistiques". *Revue de l'Arte chrétien*, tomo 34, 1884, pp. 154-163 y 427-438; *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'eucharistie*. París: Société générale de librairie catholique, 1885. GERMAIN DE MAIDY, Leon. "Repositoires eucharistiques de la Meuse (Réponse à une communication récente)". *Bulletin Mensuel de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-Le-Duc*, 1907, n° 3, pp. 32-37. PHILIPPE, André. "Les Armoires Eucharistiques dans l'Est de la France et particulièrement dans les Vosges". *Bulletin Monumental*, vol. 83, 1924, pp. 101-126.

18 MAFFEY, Edmond. *La réservation eucharistique jusqu'à la Renaissance*. Bruselas: Vromant, 1942.

19 CLAERR, Christiane; JACOBS, Marie-France; PERRIN, Joël. "L'autel et le tabernacle, de la fin du XVIe siècle au milieu du XIXe siècle". *Revue de l'Art*, vol. 71, 1986, pp. 47-70.

20 FOUCART-BORVILLE, Jacques. "Essai sur les suspenses eucharistiques comme mode d'adoration privilégié du Saint Sacrement". *Bulletin Monumental*, tomo 145-III, 1987, pp. 267-289; "Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge". *Bulletin Monumental*, tomo 148, 1990, pp. 349-382; "Les suspenses eucharistiques dans les églises parisiennes du XIIIe au XVIIe siècle". *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995, pp. 3-39; "Les repositoires de custodes eucharistiques du Moyen Âge à la Renaissance". *Bulletin Monumental*, tomo 155, 1997, pp. 273-288; "L'évolution des suspenses eucharistiques en France depuis la fin du Moyen Âge. Paris et Île-de-France". *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1997, pp. 31-61.

21 Reunidos, los más recientes, en el magnífico estudio de BÉRIOU, Nicole; CASEAU, Béatrice; RIGAU, Dominique (eds.). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*. París: Institut d'Études Augustiniennes, 2009, 2 vols.

22 En este aspecto destacan las publicaciones del profesor Kroesen, quien, desde sus estudios sobre los orígenes del retablo, ha tratado estos elementos, destacando, por el interés para este trabajo, la investigación que en tiempos recientes ha realizado sobre los sagrarios góticos de Suecia en colaboración con Tångeberg. KROESEN, Justin; TÅNGEBERG, Peter. *Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden)*. Kunst und Liturgie. Petersberg: Michael Imhof, 2014.

23 TIMMERMANN, Achim. *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout (Bélgica): Brepols Publishers, 2009.

24 Por citar los más relevantes de su extensa e interesante producción, TIMMERMANN, Achim. "Designing a house for the body of Christ. The beginnings of eucharist architecture in western and northern Europe, ca. 1300". *Arte medievale*, año IV, 2005-1, pp. 119-129; "Sacrament Houses and the Vision of God in the Age of 'Renaissance Gothic', c. 1475-1525". En: CHATELET, Monique, et al. (eds.). *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne*. París: Picard, 2011, pp. 313-328.

En lo referente a la historiografía española, debemos advertir de que no se ha detenido en los estudios de muebles eucarísticos góticos salvo los autores anteriormente citados, pero sí lo ha hecho en los tabernáculos barrocos, piezas que, dada su abundancia y espectacularidad, gozan de buenos estudios tanto tipológicos como iconográficos. En este sentido los trabajos de Rivas Carmona²⁵ y de Martín González²⁶ son las publicaciones de referencia que han definido y nombrado los tipos de muebles eucarísticos del barroco hispano, y otras publicaciones han seguido esa estela²⁷, a veces aplicando los tipos descritos a una geografía determinada, como el trabajo de Gila Medina en Granada²⁸. Además de estos estudios de carácter general, los muebles eucarísticos barrocos, con toda su complejidad, son objetos de muchísimos estudios monográficos a lo largo y ancho de la geografía española²⁹ y, debido a su prolijidad, no podemos más que citar aquí los más relevantes.

La eucaristía y su relación con el arte ha despertado mayor interés que los sagrarios y ha generado estudios que tratan tímidamente el mueble que nos ocupa, pero abundantemente las custodias y piezas de platería en general, los retablos eucarísticos, así como las pinturas y esculturas de temas eucarísticos desde el punto de vista iconográfico. Desde las publicaciones pioneras que versan sobre el tema, cuyo principal referente es Trens³⁰, pasando por los trabajos desde la perspectiva más científica de la historia del arte de los años 70-80 del siglo pasado³¹ hasta los realizados en la actualidad que repiten la misma tendencia iconográfica³², hay interesantes publicaciones sobre la presencia de la eucaristía en el arte, mayoritariamente centrados en la iconografía y en las ceremonias que se realizaban en torno al sacramento³³, como el Corpus Christi³⁴, pero que resultan de gran ayuda para nuestro estudio por las analogías que presentan.

Si el sagrario no ha sido objeto de investigaciones de cierta envergadura, no podemos decir lo mismo del Romanismo, un estilo artístico bien estudiado y sistematizado en diferentes marcos geográficos desde que el alemán Weise designara con este nombre al manierismo miguelangelesco, llamara la atención sobre la calidad de sus mejores artífices y comenzara a ordenar las obras y los talleres que las

25 RIVAS CARMONA, Jesús. "Camarines y sagrarios del Barroco cordobés". En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre el Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1983, pp. 297-304; "Los tabernáculos del Barroco andaluz". *Imafronte*, n° 3-4, 1987-1989, pp. 157-186.

26 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Avance de una tipología del retablo barroco". *Imafronte*, n° 3-4-5, 1987-1988-1989, pp. 111-155; "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español". *Imafronte*, n° 12, 1998, pp. 25-50.

27 GONZÁLEZ TORRES, Javier. "El tabernáculo: hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas". En: RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.). *El comportamiento de las catedrales andaluzas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 313-326.

28 GILA MEDINA, Lázaro. "Manifestaciones artísticas en torno a la Eucaristía en la Granada moderna: ciborios, tabernáculos y manifestadores". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 32, 2001, pp. 191-208.

29 Es imposible traer a colación todos los estudios, por lo que citaremos algunos de los más destacados. TAYLOR, René. "El Sagrario de Priego de Córdoba". En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.). *Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre El Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, tomo III, pp. 199-212. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "El sagrario de la cartuja de las Cuevas". *Laboratorio de Arte*, n° 1, 1988, pp. 145-162. GALISTEO MARTÍNEZ, José; LUQUE JIMÉNEZ, Francisco. "El sagrario de la parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado locus Dei para el Barroco cordobés". *Boletín de Arte*, n° 25, 2004, pp. 273-318.

30 TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952. IDEM. "El arte al servicio de la Eucaristía", en *XXXV Congreso Eucarístico Internacional. 1952. La Eucaristía y la Paz*. Barcelona: [s.n.], 1953, tomo I, pp. 825-829.

31 ALEJOS MORÁN, Asunción. *La Eucaristía en el arte valenciano*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977. BERTOS HERRERA, M^a Pilar. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1986. ANGUITA HERRADOR, Rosario. *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 1996.

32 ANDRÉS ORDAX, Salvador. "La Eucaristía en el arte". En: MARTÍN SÁNCHEZ, Julio (dir.). *Corpus. Historia de una presencia* [catálogo]. Toledo: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha y Arzobispado de Toledo, 2003, pp. 35-51.

33 Incluso hay congresos de Historia del Arte dedicados a ello, como este que reúne muy interesantes estudios de índole variada: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-M^a Cristina", 2003.

34 Merecedor también de varios congresos en tiempos recientes. FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo; MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.). *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. LABARGA GARCÍA, Fermín (ed.). *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.

crearon en el territorio comprendido entre el Cantábrico y el Ebro³⁵. Con anterioridad al alemán, Camón Aznar ya había definido el arte de estas últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII como “arte trentino”³⁶, dando las claves para interpretar un estilo ortodoxo que está determinado por el concilio de Trento, y ya había remarcado a uno de sus mejores intérpretes, el guipuzcoano Juan de Anchieta³⁷. Estas primeras publicaciones roturaron un terreno del que pronto comenzarían a brotar nuevos estudios que no han parado de crecer hasta la actualidad en varias áreas geográficas.

Una obra de referencia indiscutible fue la tesis doctoral que la profesora García Gainza dedicó en 1969 a la escultura romanista en Navarra, principalmente centrada en los talleres del obispado de Pamplona³⁸, tema en el que ha seguido haciendo aportaciones y actualizaciones a lo largo de toda su trayectoria profesional, redefiniendo una escultura miguelangelesca que tan buenos ejemplos nos ha dejado en Navarra, siguiendo la huella de Juan de Anchieta³⁹. La labor comenzada por ella ha sido continuada por discípulos suyos como Echeverría Goñi y, más recientemente, Tarifa Castilla⁴⁰. Otros primeros frutos de la historiografía del Romanismo de la década de 1970 fueron las publicaciones en las que Barrio Loza estudió el estilo miguelangelesco en el ámbito riojano, al que dedicó su tesis doctoral, dando a conocer figuras tan relevantes para el estilo como Pedro de Arbulo, denominado el “Miguel Ángel riojano” y Juan Fernández de Vallejo, y estableciendo los talleres y artistas que desarrollarán el estilo en La Rioja⁴¹. En este trabajo tuvo necesariamente que hablar de otros talleres cercanos, como el de Viana-Cabredo, comandado por Pedro González de San Pedro, Juan Bazcardo y Diego Jiménez, así como de artistas de talleres sorianos, dando a conocer los radios de acción naturales de los talleres, más allá de los límites administrativos. A la par, Moya Valgañón sacaba a la luz a otro escultor riojano, Hernando de Murillas⁴². Junto a estos investigadores debemos nombrar a Andrés Ordax, autor de un buen número de estudios que organizaron el Romanismo en la provincia alavesa y dieron a sus principales artífices como Lope de Larrea, que luego detallaremos.

En la historia de esta historiografía, si se me permite la redundancia, es obligatorio señalar dos hitos fundamentales, que fueron dos reuniones que sirvieron para replantear algunas cuestiones sobre el Romanismo y que supusieron una puesta a punto de los estudios referidos a este tema. Una primera se celebró en 1988 en Navarra conmemorando el IV centenario de la muerte del maestro de maestros, Juan de Anchieta, en el que hubo relevantes intervenciones, como la de los profesores Echeverría Goñi y

35 WEISE, Georg. *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band II: Die Romanisten*. Tübingen: Hopfer, 1959.

36 CAMÓN AZNAR, José. “El estilo trentino”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 12, 1945, pp. 429-442; “La iconografía en el Arte Trentino”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 20, 1947, tomo V, pp. 385-394.

37 IDEM. *El escultor Juan de Anchieta*. [Donostia]: Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, Educación, Deportes y Turismo, 1990 (1ª edición Pamplona, 1943).

38 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1969.

39 IDEM. “El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona”. *Scripta Theologica*, vol. 16, 1984, pp. 579-589; “Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte”. *Goya Revista de Arte*, nº 207, 1988, pp. 132-137; “El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988)”. *Príncipe de Viana*, nº 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 443-451; “Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona”. *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 111-124; “La escultura renacentista en Navarra y su área de influencia”. *Ondare Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 17, 1998, pp. 57-72; “El retablo de Astorga y la difusión del romanismo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomos LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 177-206; *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*. Madrid: Gobierno de Navarra, Fundación Arte Hispánico, 2008.

40 TARIFA CASTILLA, M^a Josefa. “Los modelos y figuras de arte de escultor romanista Juan de Anchieta”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 782-790; “Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)”. *Artigrama*, nº 30, 2015, pp. 221-240.

41 BARRIO LOZA, José Ángel. “El ‘Miguel Ángel’ de Logroño”. *Archivo de arte valenciano*, nº 47, 1976, pp. 59-60; “Juan de Alvarado: notas sobre escultores renacentistas montañeses en La Rioja”. *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, nº 40, 1976-1977, pp. 263-271; “Otra obra importante del escultor Pedro de Arbulo”. *Archivo Español de Arte*, tomo 50, nº 200, 1977, pp. 415-416; *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

42 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel. “Hernando de Murillas y la escultura del final del manierismo en La Rioja”. *Príncipe de Viana*, año 29, nº 110-111, 1968, pp. 29-51.

Vélez Chaurri⁴³, en el que se daban a conocer numerosos datos que enriquecieron la información sobre Anchieta y Pedro López de Gámiz, confrontando sus trayectorias y subrayando la condición de empresario del segundo, y se adjetivaba de forma muy pormenorizada este estilo miguelangelesco. El segundo hito destacable se fecha en 1999, momento en el que se publicaron varios trabajos que definieron los cimientos del Romanismo, introducido gracias a Gaspar Becerra y su magna obra, el retablo de Astorga⁴⁴. Realizados por García Gainza, Serrano Marqués y Barrón García, estos estudios arrojaron luz sobre las obras clave que produjeron el arranque del Romanismo en el norte peninsular, que son los retablos de Astorga y Briviesca, afianzándose su papel en el desarrollo y difusión de estilo miguelangelesco en el norte peninsular. Acompañaron magistralmente a esta definición de los inicios del estilo los estudios de Fracchia, aportando un punto de vista italiano sumamente sugerente y enriquecedor⁴⁵, ya que nos daba a conocer la producción italiana de Becerra.

A lo largo de las décadas de 1990 y 2000 se sucedieron diversas publicaciones que fueron sumando aportaciones al Romanismo en general, como el número monográfico dedicado a la escultura miguelangelesca en los Cuadernos de Arte Español que tan buena difusión realizará de la historia del arte del mundo hispano, redactado por Vélez Chaurri⁴⁶. Estas décadas vieron florecer una buena cantidad de estudios limitados a varias demarcaciones geográficas que seguidamente expondremos. Junto a ellos, unos trabajos aparecidos en las dos últimas décadas han removido los cimientos del Romanismo, aportando una gran cantidad de datos documentales que han descubierto el germen de este estilo. En un primer paso, en 2003 la profesora Redondo Cantera dio a conocer la formación vallisoletana de Juan de Anchieta con Antonio Ramírez, imaginero de Medina de Rioseco⁴⁷, algo que había sido objeto de múltiples cavilaciones. Pero el libro más relevante es el que Vasallo Toranzo publicó en 2012⁴⁸, donde con una voluminosa aportación documental, se confirman los trabajos de Anchieta como oficial en su etapa castellana, esclarece su intervención en los retablos de Astorga y Briviesca y nos descifra el papel que ejercieron los artistas de aquella primera generación de la escultura romanista. Ciertamente, este estudio es el último hito de la historiografía romanista.

Mientras tanto, los territorios que forman el espacio del norte peninsular comprendido entre el Cantábrico y el Ebro, considerado el núcleo del Romanismo y donde realmente floreció este estilo, han disfrutado de estudios que los han sistematizado, aunque de manera muy desigual. Uno de los más completos es Aragón, donde la cantidad y calidad de las obras romanistas se corresponde con los estudios que los analiza. Un primer intento de sistematización e identificación de artistas en Aragón lo realizó el profesor Borrás Gualis en su artículo sobre Juan Miguel Orliens⁴⁹. En sus diversos estudios sobre las artes del Renacimiento la profesora Morte García se ha ocupado, entre otros temas, de figuras destacadas de este estilo como Pedro González de San Pedro o Pedro Martínez de Calatayud⁵⁰. También la trayectoria

43 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño". *Príncipe de Viana*, n° 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 477-534.

44 Todas las intervenciones se publicaron en el n° 78-79 del *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. "El retablo de Astorga y la difusión del Romanismo", pp. 177-206. SERRANO MARQUÉS, Mercedes. "Gaspar Becerra y la introducción del Romanismo en España", pp. 207-240. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. "El retablo de santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño", pp. 214-300. CRIADO MAINAR, Jesús Fermín. "La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa", pp. 301-346.

45 FRACCHIA, Carmen. "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 9-10, 1997-1998, pp. 133-152; "El retablo mayor de la catedral de Astorga: un concurso escultórico en la España del Renacimiento". *Archivo Español de Arte*, tomo 71, n° 282, 1998, pp. 157-165.

46 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid: Historia 16, 1992, Cuadernos de Arte Español, n° 76

47 REDONDO CANTERA, M^a José. "El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta". En: FOLGAR DE LA CALLE, M^a Carmen; GOY DIZ, Ana; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (eds.). *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003, pp. 481-498.

48 VASALLO TORANZO, Luis. *Juan de Anchieta, aprendiz y oficial de escultura en Castilla*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

49 BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1980.

50 MORTE GARCÍA, María del Carmen. "Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento: El Retablo del Tránsito de María, en Tulebras (Navarra) y el Retablo de San Jorge de la Diputación de Aragón, en Zaragoza". *Príncipe de Viana*, n° 180, 1987, pp. 80-102; "El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud "el Viejo". *Seminario de Arte Aragonés*, n° 35, 1982, pp. 169-196.

investigadora de Arce Oliva incluye varios trabajos sobre la escultura de fines del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarracín⁵¹. Entre las rigurosas y documentadas publicaciones sobre las artes figurativas del Renacimiento de Criado Mainar, que es la figura principal en cuanto a Romanismo en Aragón se refiere, se encuentran varios artículos sobre la repercusión del concilio de Trento y los inicios del Romanismo en tierras aragonesas, trabajos que han definido con exactitud el estilo miguelangelesco de esta tierra, de gran fuerza por la presencia de Anchieta⁵².

El Romanismo cántabro ha sido estructurado por el profesor Polo García⁵³, quien estableció las fechas de comienzo y de final de un estilo que considera llegó tardíamente por la ausencia de antecedentes relevantes, y que perdura más que en los territorios vecinos ya que, en palabras del autor, enlaza directamente con el Barroco churrigueresco. Su gran aporte documental permite ajustar con precisión fechas, periodos y artistas, situando los talleres (tales como Limpias y Liendo, Siete Villas y Cudeyo en la Trasmiera, Santander y Asturias de Santillana), así como los maestros que lo llevaron a cabo, con García de Arredondo a la cabeza. Además de que considera la columna como hilo conductor de la cronología que establece para los retablos de esta época, llama la atención que no haya olvidado a los pintores-doradores en su estudio. Junto a este profesor debemos mentar a Barrón García, quien ha trabajado el Romanismo suprarregional, tocando territorios como Burgos⁵⁴, País Vasco⁵⁵ o La Rioja⁵⁶ en estudios muy esclarecedores. El Romanismo riojano, conocido a través de los trabajos de Barrio Loza anteriormente citados y los de Barrón García nombrados en las líneas precedentes, cuenta con unas interesantes inyecciones documentales de Ramírez Martínez⁵⁷, y entre todos forman una panorámica bastante completa del romanismo riojano que tendrá su importancia para la escultura vasca, ya que en la época moderna pertenecía en su mayor parte a la diócesis de Calahorra-la Calzada, y los artistas riojanos ejercieron un importante papel en la introducción del Romanismo en la comunidad autónoma vasca.

51 Citamos los más relevantes: ARCE OLIVA, Ernesto C. "Actividad de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII". En: *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 11-36; "Escultura renacentista y manierista en la diócesis de Teruel-Albarracín (1532-1650): retablos e imágenes devocionales". *Artigrama*, nº 6-7, 1989-1990, pp. 431-436; "La escultura del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarracín: estado de la cuestión". *Príncipe de Viana*, nº 12, 1991, pp. 129-138; "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Luco de Jiloca (Teruel), obra de los talleres romanistas de Calatayud y Daroca". En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 113-118.

52 No podemos reseñar toda su producción, por lo que citamos una selección, para añadir al anteriormente citado: CRIADO MAINAR, Jesús. "La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa". *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, nº LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 301-346; "Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI. 1550-1590". En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen (coord.). *Ob. cit.*, 2002, pp. 303-349; "El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema". En: SERRANO, Eliseo; CORTÉS Antonio L.; BETRÁN, José L. (coords.). *Discurso religioso y Contrarreforma*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2005, pp. 273-327; "El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza): noticias sobre su realización 1605-1614". *Artigrama*, nº 21, 2006, pp. 417-452; "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón". *Artigrama*, nº 23, 2008, pp. 499-537.

53 POLO SÁNCHEZ, Julio J. *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. [Santander]: Fundación Marcelino Botín, 1994. Como precedentes a este estudio debemos citar a ARAMBURU ZABALA, Miguel Ángel. "La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 51, 1985, pp. 355-366.

54 BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "Los escultores Rodrigo y Martín de La Haya". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, tomo LXVI, 1996, pp. 5-66.

55 IDEM. "Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécure". *Sancho el Sabio*, año 6, 2^a época, nº 6, 1996, pp. 339-356.

56 IDEM. "La capilla mayor del convento de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada y la obra de García de Arredondo". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, nº 102, 2008; "Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LXXIX, 2013, pp. 35-58.

57 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981; "El pintor Pedro Ruiz de Cenzano". *Berceo*, nº 101, 1981, pp. 3-18; *Retablos mayores de La Rioja*. Logroño: Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993; "Una importante imagen romanista de Pedro de Arbulo en una colección privada". *Graccurris: Revista de estudios alfareños*, nº 13, 2002, pp. 211-218; *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009.

Junto con los artistas riojanos, son los burgaleses los autores de las primeras obras romanistas del País Vasco, sobre todo los que ejercen su arte cerca de los límites provinciales, pero dentro de la misma diócesis burgalesa a la que pertenecían algunos valles alaveses o en localidades burgalesas de la diócesis de Calahorra-La Calzada, que es el caso de Miranda de Ebro. El potente taller asentado en esta villa, comandado por Pedro López de Gámiz, que ha protagonizado importantes estudios anteriormente citados⁵⁸ y del que ahora se conoce su faceta de empresario más que de escultor gracias al revelador aporte del mentado Vasallo Toranzo⁵⁹. El principal investigador dedicado a vaciar documentalmente la producción artística de Miranda de Ebro y darlo a conocer es Díez Javiz, con una amplia producción sobre este taller y su entorno⁶⁰, además de los escultores López de Gámiz⁶¹, los Angulo⁶² y Diego de Marquina⁶³, figura que también trabajó Andrés Ordax en una temprana época⁶⁴. Todos estos estudios revelan una gran cantidad de datos documentales que esclarecen la producción artística de la toda la comarca, incluyendo el suroeste alavés.

En lo referente al País Vasco, la atención prestada al Romanismo en los tres territorios de la comunidad autónoma ha sido desigual. Aunque la escultura romanista de Gipuzkoa fue tempranamente caracterizada en 1968 por la madre Arrazola Echeverría⁶⁵, apuntando a sus principales protagonistas y retablos y que, con antelación a ese año son numerosos los artículos documentales sobre artistas y obras⁶⁶, todavía no cuenta con una panorámica actualizada. Este vacío está siendo subsanado por los trabajos académicos de Calvo García⁶⁷, que se halla elaborando su tesis doctoral sobre la escultura romanista en este territorio histórico. El romanismo vizcaíno es el más desconocido al no contar ni con estudios pioneros ni con ninguna investigación principal en curso. Tan solo se pueden destacar algunos artículos monográficos sobre uno de los maestros principales, Martín Ruiz de Zubiate y obras, alguna de ellas significativas, como el retablo mayor de Santa María de Uribarri de Durango⁶⁸. No obstante, el único texto que, escrito por Zorrozuía Santisteban, reflexiona sobre la incidencia de este estilo en Bizkaia, enumera los artistas y describe las características del retablo tipo y la escultura es el dedicado al retablo mayor de la parroquia de Zeberio⁶⁹.

58 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. Ob. cit., 1988.

59 VASALLO TORANZO, Luis. Ob. cit., 2012.

60 DÍEZ JAVIZ, Carlos. "La organización profesional de los talleres de escultura de Miranda de Ebro y Briones durante el siglo XVI". *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, n° 30, 1996, pp. 29-42; "El taller: instrumental, materiales y técnicas de la escultura del siglo XVI en los focos de Miranda de Ebro y Briones". *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, n° 29, 1995, pp. 7-18.

61 IDEM. "Pedro López de Gámiz en el IV centenario de su muerte". *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, n° 19, 1988, pp. 5-36.

62 IDEM. "Los Angulo: entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI". *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, n° 27, 1993, pp. 23-51.

63 IDEM. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, n° 32, 1998, pp. 15-60.

64 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. Valladolid: [Fundación Cultura Profesor Cantera Burgos], 1984.

65 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián: Departamento de Cultura, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988; "Un escultor desconocido en Guipúzcoa (historia y arte). *Revista Internacional de Estudios Vascos*, vol. 34, n° 2, 1989, pp. 285-300.

66 INSAUSTI, S. "Artistas en Tolosa: Jerónimo de Larrea y Goizueta". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, n° 11, 1955, pp. 41-46; "El retablo mayor de Santa María de Tolosa". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, n° 12, 1956, pp. 397-407; "El escultor Joanes de Anchieta en Asteasu". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, n° 13, 1957, pp. 415-428.

67 CALVO GARCÍA, Laura. "Aportaciones a la escultura romanista en Gipuzkoa. Pedro de Goicoechea y el retablo mayor de San Miguel de Irura". *Ars Bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad de País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria*, n° 1, 2012, pp. 62-73; *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa* [en línea]. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2013. Disponible en <http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas07.pdf> [consultado 28/04/2017].

68 PAYO HERNANZ, René Jesús. "El escultor romanista Martín Ruiz de Zubiate". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 107, 2011, pp. 205-248. MONTE FERNÁNDEZ, Dolores del. "Martín Ruiz de Zubiate y el retablo mayor de Santa María Uribarri. Durango (1578-90)". *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n° 17, 1998, pp. 321-334. Disponible en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/17/17321334.pdf> (consultado 16/05/2017).

69 ZORROZÚA SANTISTEBAN, Julen. "Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya. Martín Ruiz de Zubiate en Ceberio". *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n° 17, 1998, pp. 365-373. Disponible en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/17/17365373.pdf> (consultado 16/05/2017).

Frente a Gipuzkoa y Bizkaia, Álava es el territorio histórico más estudiado, a pesar de que aún no esté del todo sistematizado. Gracias a la pionera labor de la investigadora Portilla Vitoria para la redacción del Catálogo Monumental en los que plantea unas interesantes panorámicas artísticas y la catalogación certera de muchas obras, se fueron realizando investigaciones en historia del arte que vieron la luz en los años 70 del siglo XX de la mano de Andrés Ordax. A él debemos la primera organización de los talleres de escultura romanista alavesa⁷⁰ y los primeros estudios sobre el escultor alavés más grande de todos los tiempos, el salvaterrano Lope de Larrea⁷¹. Con posterioridad, el conocimiento del Romanismo en Álava se debe a los trabajos de Echeverría Goñi, autor de los mejores juicios de valor que sobre este estilo se han emitido, abordados de forma general⁷², por comarcas⁷³ y por artistas⁷⁴. La presente tesis doctoral que ahora ofrecemos pretende sumarse a los estudios precedentes con la finalidad de aportar nuevos conocimientos sobre el Romanismo en Álava.

Finalmente, para terminar con el repaso bibliográfico, debemos mentar aquí los estudios dedicados al Romanismo castellano, territorio que, a pesar de ser el punto de partida del Romanismo por la presencia de Juan de Juni, escultor bien estudiado gracias a la gran cantidad de bibliografía existente sobre su figura⁷⁵, y de Gaspar Becerra, verdadero acicate para la introducción del estilo miguelangelesco en España, no disfrutó de una potente escuela romanista. Los estudios dedicados a Becerra, muy abundantes y existentes desde Palomino, han sido reunidos y puestos al día por Arias Martínez, a quien debemos citar ineludiblemente⁷⁶. Por otro lado, los artistas que han sido los mejores representantes de este estilo tridentino en cada provincia, también son conocidos y cuentan con un corpus de obras que permite definir su estilo y producción. Es el ejemplo de Esteban Jordán, la figura que más descuella en el último tercio del siglo XVI en Valladolid, considerado uno de los mejores intérpretes del Romanismo, y que llamó la atención del profesor Martín González en la década de 1950⁷⁷. Otros artistas como Bautista Vázquez⁷⁸ y Juan de

70 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *La escultura romanista en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973.

71 IDEM. "Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava". En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad de Granada, 1973, tomo II, pp. 211-213; *El escultor Lope de Larrea*. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976.

72 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. *Álava en sus manos*. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, pp. 105-136.

73 IDEM. "Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI". En: PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto (ed.). *Sortaldeko Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu = La Llanada oriental a través de la Historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 93-111; "Renacimiento y Romanismo en la retablica de la Rioja alavesa". En: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, pp. 231-263; "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura". En: *Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurrena kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 256-326.

74 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 1996; "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Á.; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, pp. 111-120; "Nuevos aportes sobre el Romanismo. El escultor de Orduña Juan de Ullivarri y el retablo de Astúlez". *Letras de Deusto*, n° 73, 1996, pp. 117-124.

75 El estudio clásico del francés es MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Juan de Juni*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, y el trabajo de investigación más actual y completo, con una puesta al día de toda su obra y bibliografía es FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a Antonia. *Juan de Juni, escultor*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012.

76 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "Revisando a un artista esencial: Gaspar Becerra. Una puesta al día de su bibliografía". *Catedral. Revista de los Amigos de la catedral de Astorga*, n° 20, 2014, pp. 16-21.

77 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Esteban Jordán*. Valladolid: [s.n.], 1952; "Nueva obra de Esteban Jordán". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 21-22, 1954-1956, pp. 139-140

78 CARRIZO SAINERO, Gloria. "Las fuentes de información para el estudio del escultor Bautista Vázquez el leonés". *Boletín Millares Carlo*, n° 12, 1993, pp. 169-183. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. "Una revisión de obras del círculo de Juni". *Imafronte*, n° 16, 2004, pp. 149-166.

Angés el mozo⁷⁹ en el caso de la provincia de León, Juan de Montejo, escultor principal del foco zamorano junto con Juan Falcote⁸⁰, de los cuales ya hacía alusión Weise, o Pedro de Bolduque para Segovia⁸¹, también cuentan con estudios monográficos realizados por especialistas en el arte de renacentista como Urrea Fernández o Collar de Cáceres, entre otros muchos. Junto a estos estudios sobre escultores concretos tenemos el trabajo de recopilación de Arranz Arranz⁸² para el romanismo soriano, quien reúne en varios volúmenes obras, nombres y noticias documentales de los escultores romanistas en su provincia. Finalmente, situándonos geográficamente un poco más lejos y llegando al extremo de la península, la profesora Vila Jato que es la que ha estudiado la escultura manierista en Galicia⁸³ en un estudio pionero en aquellos años cruciales en la investigación de este tema, además de varios trabajos sobre obras puntuales⁸⁴.

En lo que se refiere a la metodología empleada y los trabajos realizados en esta tesis doctoral, debemos exponer que hemos aplicado una **metodología histórico-artística**, con el objetivo de interpretar las obras de arte ubicándolas en su contexto espacio-temporal, percibiendo sus antecedentes y las posteriores consecuencias que tuvieron, para de esta manera comprender su sentido en la historia y explicar tanto su forma como su contenido. En el momento de afrontar una investigación de índole histórico-artística, se fija el objetivo de comprender el contexto histórico, religioso, económico, social y artístico que determina la existencia, función y forma de una obra de arte, y eso debe hacerse partiendo de los datos conocidos. Por ello, podemos asegurar que la **búsqueda bibliográfica** ha sido una de las labores más importantes de esta tesis doctoral que, como es natural, ha consistido en recabar publicaciones e investigaciones que han tratado el tema que nos ocupa u otros temas relacionados, de los cuales acabamos de dar cuenta en el estado de la cuestión.

Sin embargo, es imprescindible aportar nuevos datos al campo científico, y con este objetivo ha estado encaminada la **búsqueda de información en los archivos históricos**. Uno de los centros de documentación principales en los que se han buscado los datos es el Archivo Histórico Diocesano de Vitoria-Gasteiz, que custodia la documentación histórica generada por las parroquias de la diócesis, donde hemos consultado una buena cantidad de libros de fábrica rastreando datos en las cuentas anuales de las parroquias, así como en los registros que han dejado las visitas pastorales. La información rescatada de los registros de gastos e ingresos de las parroquias nos ha permitido datar con precisión muchos sagrarios y retablos, identificar a los artistas, determinar los precios de las obras y los sistemas de pago, reconocer las tasaciones y los tasadores, así como obtener información sobre los recursos económicos de las parroquias que, visto desde una perspectiva sociológica, permite comprender la existencia de un sagrario u otro en ese lugar en función de su contexto particular. Al mismo tiempo, en esos libros de fábrica se han hallado los registros de las visitas pastorales realizadas por el obispo o por un visitador que actúa en su nombre, y gracias a ellos podemos comprender el proceso de ejecución de los sagrarios que tiene su comienzo precisamente en estas visitas, vislumbrar la importancia religiosa que tienen los sagrarios, la función que ejercen en la liturgia y definir el estado en el que se encontraban en diversos puntos de la geografía diocesana. Además, en esta documentación también hemos podido advertir aspectos sociales y de la vida cotidiana de las parroquias, datos éstos que enriquecen y completan el punto de vista de las obras de arte.

79 BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. "Actividad artística de Juan de Angés en la antigua diócesis de León, previa a su desplazamiento con su taller a Orense". En: FOLGAR DE LA CALLE, M^a Carmen; GOY DIZ, Ana; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (eds.). *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003, pp. 201-209.

80 SAMANIEGO ZAMORA, Santiago. "El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo 46, 1980, pp. 329-350.

81 VELASCO, Balbino. "Retablo de Pedro de Bolduque, en Cuéllar". *Estudios Segovianos*, n^o 64, 1970, pp. 95-119. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "Precisiones y nuevas obras de Pedro Bolduque". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 40-41, 1975, pp. 663-668. COLLAR DE CÁCERES, Fernando. "Sobre Pedro de Bolduque". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n^o 11, 1999, pp. 101-128. PÉREZ DE CASTRO, Ramón. "El escultor Pedro de Bolduque: orígenes y primeras obras". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n^o 78, 2012, pp. 69-98.

82 ARRANZ ARRANZ, José. *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria. El Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma-Soria*. Burgo de Osma (Soria): Obispado de Osma-Soria, 1979-1986.

83 VILA JATO, M^a Dolores. *Escultura manierista*. Santiago de Compostela: Caixa de Aforros de Ourense, 1983.

84 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Juan de Juni y Juan de Angés el mozo en Orense". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo 17, n^o 51, 1962, pp. 68-82. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "Tras la estela de Juni. Una nueva atribución a Angés el Mozo y una reflexión sobre sus fuentes en el retablo orensano de las Nieves". *Diversarum rerum. Revista de los Archivos Catedralicio y Diocesano de Ourense*, n^o 4, 2009, pp. 23-34.

Otro de los archivos a los que hemos acudido en busca de información objetiva ha sido el Archivo Histórico Provincial de Álava que custodia la documentación producida por los notarios y la administración del Estado en la provincia de Álava. En este archivo hemos barrido tan minuciosamente como se ha podido los protocolos correspondientes a las notarías de Vitoria-Gasteiz, Salvatierra y otros núcleos importantes de Álava en la cronología que nos ocupa, buscando contratos de sagrarios y retablos, tasaciones, cartas de pago, licencias de obras, pleitos y cualquier documentación referente a las obras de arte que estudiamos y a los artistas que los realizaron. La información obtenida ha sido importante por cuanto que permite establecer fechas precisas y autores de las obras, y la interpretación de estos documentos -labor más importante para la Historia del Arte-, nos ha permitido divisar la concepción artística de estos muebles, ya que en muchos contratos y tasaciones se hacen precisiones estéticas y estilísticas de gran riqueza.

La obtención de datos y su interpretación para estudiar el contexto no son suficientes para abarcar la complejidad de los sagrarios romanistas. Como obras de arte que son, necesitan un estudio de sus formas con su evolución, y por ello los hemos sometido a un análisis formalista. Poniendo el acento en las formas artísticas se ha podido establecer cronologías y autorías, apoyándonos en los datos objetivos. En la historia del arte cada movimiento se explica con el anterior y al mismo tiempo es el inicio de lo que vendrá posteriormente, y esta idea es visible en las formas artísticas empleadas en los sagrarios. En consecuencia, observar las obras una por una directamente y observar su estructura, los elementos que lo componen, su tamaño y su relación con el entorno espacial, su ubicación, su planta, su policromía o sus proporciones, ha sido otro de los trabajos imprescindibles en esta investigación. La necesidad de la observación directa nos ha llevado a realizar un exhaustivo **trabajo de campo** a lo largo y ancho de Álava y otras provincias limítrofes, y fruto de ello es una base de datos que recoge toda la información de las piezas en fichas individuales y que componen el anexo de esta investigación a la manera de catálogo. Acudir al encuentro de cada una de las obras que se estudian aquí también ha permitido conocer de primera mano el estado en el que se encuentra el patrimonio religioso de la diócesis, del que se puede hacer una valoración general. De ello se hablará en las conclusiones y en la introducción al anexo, pero es importante adelantar que, aunque muchos sagrarios estén en condiciones óptimas gracias a que han mantenido cierto uso, la mayoría se encuentran mutilados, repintados, reubicados o reaprovechados, amén de otros que están afectados por insectos xilófagos, saqueados y abandonados. También este trabajo ha sido humanamente enriquecedor, ya que hemos podido disfrutar de la relación directa de las personas que cuidan esas iglesias, en su inmensa mayoría cerradas salvo que se celebren actos religiosos, y en muchos otros casos, sin culto desde hace muchos años, e incluso en semirruina.

Finalmente, debemos reiterarnos en que la forma que tiene el sagrario está determinada por un contexto, pero además se integra en él gracias a unos contenidos que transmite a través de un programa establecido. Los muebles litúrgicos han sido empleados para adoctrinar a sus espectadores y usuarios, son difusores de unos contenidos diseñados y este hecho no puede ser desdeñado cuando queremos investigarlos. Por esta razón es evidente que no pueden faltar los recursos que ofrece el análisis iconográfico, que centra su atención en los contenidos de una obra de arte y su sentido en una época determinada. Para ponerlo en práctica ha sido necesario recurrir a la gran cantidad de bibliografía que versa sobre el tema y combinarla con una visión directa de las obras, para así poder descifrar el mensaje sacramental que nos transmiten estas obras que, sin lugar a dudas, y como se demostrará en este trabajo, está totalmente determinado por una época en la que la eucaristía se torna en el centro de la liturgia, y por ello, el sagrario se ubica en el eje principal.

Como resultado de esta metodología con diversos acercamientos, hemos elaborado el presente trabajo y lo hemos estructurado en varios epígrafes que conforman un índice, y que analizan diversos aspectos del sagrario, tratados de lo general a lo particular. Hemos considerado imprescindible comenzar con un breve capítulo referente a la definición del dogma de la eucaristía, la causa de la existencia de tantas obras de arte. La eucaristía es un sacramento de la Iglesia y ha sido un tema de grandes y largas disputas entre los teólogos de todas las épocas, discusiones que tienen un fiel reflejo en los objetos artísticos relacionados con el sacramento. Exponer los hitos del desarrollo teológico del dogma permite comprender las etapas del desarrollo tipológico y formal del sagrario, ya que estamos ante obras de arte al servicio de la liturgia. Por esta razón, paralelamente hemos desarrollado un segundo capítulo dedicado a hacer un recorrido histórico del sagrario desde los tiempos apostólicos hasta la actualidad, ahora desde el punto de vista artístico, marcando los jalones tipológicos del mueble. Realizar este recorrido general permite, además, ubicar en él nuestros sagrarios y comprender qué papel desempeñan en la historia.

A partir del tercer capítulo es cuando entramos ya en nuestro tema concreto. Para ello, lo primero es definir el marco histórico y legal en el que se crearon los sagrarios romanistas, visto desde tres frentes. Primero realizaremos una panorámica histórica general del límite geográfico que hemos elegido, estudiando aspectos físicos y administrativos; después entraremos a analizar el entorno diocesano, ya que en la época que nos ocupa el ámbito profesional de los artistas solía ser el diocesano, y por último, debido a que los objetos que estudiamos son muebles litúrgicos, expondremos el contexto eclesiástico general de esta cronología, haciendo hincapié en la legislación referente a la eucaristía y los sagrarios, hecho este de vital importancia en los inicios de la Contrarreforma con gran afán regulador.

Una vez expuesto el entorno que permitió la realización de tales sagrarios, pasaremos a tratar el proceso de ejecución de los mismos en un cuarto capítulo, adoptando los mismos pasos que debía superar el mueble durante su construcción, y esclareciendo los agentes que tomaban parte en ello. Así, primero hablaremos de los mandatos de los visitadores, ya que el germen de la construcción de un sagrario siempre es el mandato de un provisor, encargado de regular en nombre del obispo todos los aspectos relacionados con el culto divino, de lo que tenemos numerosos aportes documentales. Los responsables de llevar a la práctica ese mandato eran los patronos de las parroquias. Como la mayoría de los templos alaveses son de patronato mixto, aclararemos que sus patronos son eclesiásticos y laicos, y son quienes ponen en marcha el encargo contratando al artista, definiendo las condiciones y pagando la obra. El artista es el último eslabón de esta cadena de producción. El epígrafe que les dedicamos analizará su proceso creativo, comenzando por la concepción arquitectónica del sagrario e incidiendo en la idea de que el artista lo es gracias a su concepción de la obra, integrándose con ello en la teoría artística del Renacimiento, algo que es muy patente en la cronología que estudiamos.

En los capítulos 5 y 6 abordaremos el estudio analítico de los sagrarios romanistas. Son los epígrafes específicos de esta tesis doctoral, donde realizamos las principales aportaciones, y por ello son los que más extensión ocupan. Comenzaremos por desmenuzar los diversos aspectos de los sagrarios para analizarlos con detenimiento, a lo que dedicaremos el quinto epígrafe. Tras una clasificación de las tipologías, hablaremos de la estructura arquitectónica que tienen estos microedificios, integrados plenamente en la arquitectura renacentista. Le seguirá una definición de la escultura romanista que se integra en este edificio en miniatura, en la que identificaremos las características del estilo romanista y las fuentes gráficas que emplean los artistas y determinan el estilo miguelangelesco, siempre centrado en la escultura de estos muebles. Los sagrarios son muebles de arte sacro de especial relevancia simbólica, y por esta razón no podemos eludir el análisis específico de su iconografía, organizada por la ubicación que toma cada tema, que es importante para configurar el mensaje que transmiten. Cerraremos este análisis específico hablando sobre la policromía, el acabado de color que permitía que estos muebles se incorporaran al culto divino.

El sexto encabezamiento versará nuevamente sobre el conjunto de los sagrarios estudiados, pero en esta ocasión propondremos una periodización del sagrario basándonos en cuestiones formales, tipológicas, iconográficas y documentales, estableciendo dos fases. Le seguirá una panorámica general de los talleres de escultura que produjeron los sagrarios donde hablaremos de los artistas que los componían, las peculiaridades de cada uno, la cronología en la que trabajan y su mercado artístico. Daremos fin a este análisis estudiando monográficamente una selección de sagrarios, para ofrecer una lectura completa de algunas piezas en función de toda la información tratada durante el trabajo, ya que abordaremos su análisis desde todos los puntos de vista, para dar una visión completa de estos muebles tan relevantes para la historia del arte. Como no puede ser de otra manera, cerraremos esta tesis doctoral exponiendo las conclusiones que hemos entresacado en todo este proceso, así como las fuentes que hemos empleado en su realización.

Hemos creído conveniente añadir al final, a modo de anexo, un catálogo con todos los sagrarios que hemos recopilado para la elaboración de esta tesis doctoral. De todos se hablará a lo largo de la tesis, pero nos parece interesante mostrar el conjunto completo de obras con las que hemos contado para hacer este estudio, para que se puedan hacer las comprobaciones pertinentes. Lo que ofrece el anexo son fichas individuales en las que consta la información más básica para localizar e identificar las piezas como una imagen, la autoría, cronología, medidas, materiales, estado de conservación y situación en la que se encuentra, así como las referencias bibliográficas y documentales. Las fichas se completan con algunas fotos de detalle que se han considerado interesantes para la apreciación del sagrario.

Introducción

Por último, para concluir con esta introducción, deseo mostrar mi **agradecimiento** a las personas que durante todos estos años han contribuido positivamente en el desarrollo de este trabajo, que no son pocas.

A todas aquellas personas que trabajan gratuitamente por la conservación del patrimonio común, mi más sentido agradecimiento y sobre todo mi reconocimiento a esa labor silenciosa. En el trabajo de campo me he encontrado con muchas personas, siempre mujeres, que durante generaciones han mantenido en condiciones óptimas estos sagrarios sin que sus horas y esfuerzos tengan reconocimiento de ninguna clase. Espero haber contribuido a que ellas aprecien artísticamente lo que han cuidado religiosamente y con tanto esmero y devoción. Siempre han estado dispuestas a abrir esos templos de poco uso que por seguridad se encuentran cerrados, y siempre han atendido con atención y curiosidad la información sobre la calidad artística e importancia histórica que tienen esas obras que han limpiado y cuidado durante generaciones. La sociedad les debe una gran parte de su cultura y su identidad colectiva, porque son ellas las que han contribuido día a día a la conservación de todo un patrimonio. No hay espacio aquí para nombrar a todas, pero que los nombres de algunas sirvan como recuerdo y reconocimiento para todas: Nati de Opakua, Raimunda de Arluzea, Carmen de Pobes, Adela de Castillo, Socorro de Barajuen, Ignacia de Zalduondo, María Luisa de Arexola, Pili de Villabuena, Juana de Samaniego, Lourdes de Pangua, Resu de Guereñu, Maritxu y Pili de Larrea, Presen de Villamanca, Maite de Ezkerekotxa, Carmen de Zuhatzu-Kuartango, Tere de Margarita, Maite de Jokano, Germana de Inoso, Maite de Larrinbe...A todas, gracias.

Gracias a Pedro Luis Echeverría Goñi, director de esta tesis que le debe hasta su misma existencia. En primer lugar, porque su perseverancia ha hecho que la investigación haya podido llegar a este punto y, en segundo lugar, porque con su intachable profesionalidad nos ha enseñado a andar por el camino de la historia del arte. Este trabajo de investigación ha disfrutado de una dirección impecable que ha ido más allá de lo estrictamente académico, ocupando mucho tiempo y esfuerzo que excede la función asignada a una tutorización. Por ello estoy inmensamente agradecida por esa impagable implicación personal en este largo proyecto y por todo el tiempo invertido. Gracias por enseñarme este oficio.

Gracias a los sacerdotes de la diócesis de Vitoria por facilitarme el acceso a los templos e interesarse por mi trabajo. Muy especialmente a Zoilo Calleja, ex delegado de patrimonio artístico, por haberme procurado todos los contactos y accesos a las parroquias, y al resto de sacerdotes gracias por abrirme las iglesias para que pudiera trabajar.

Gracias también a todos/as aquellos/as archiveros/as y personas que me han facilitado la búsqueda de documentación histórica en los centros de documentación, en ocasiones fuera de horario. Por ello, muestro mi agradecimiento a Lola Lekuona, Itziar Lafuente y Vanessa Jiménez del Archivo Histórico Diocesano por su disposición y generosidad, y por dejarme trabajar en horas extraordinarias. También debo agradecer a Marimar Masedo del Archivo del Territorio Histórico de Álava por estar siempre presta a buscar rápidamente la información e interesarse por la marcha de mi trabajo. Incluyo a José Antonio Sáinz, a Juan José Arnal (D.E.P) y Luis Carlos Carrillo (D.E.P) del Archivo Histórico Provincial, y a Micaela Pérez del Archivo Histórico Provincial de La Rioja, por facilitarme el acceso a los archivos en los que trabajan.

Debo mostrar mi agradecimiento a Rosalía Holgueras e Ildfonso Santos por los ánimos y las correcciones de los textos, que han sido de suma relevancia, a Ander Guillegui por la asesoría teológica y litúrgica, a Juan Quintas por cederme algunas de sus fotografías profesionales, a Aloña Intxaurreandieta por la maquetación de este trabajo en unas condiciones tan apretadas, a Anuska Arbildi por diseñar la portada.

Y finalmente, gracias a mi familia, amigas, amigos y personas de mi círculo que han comprendido y soportado las horas de trabajo interminables, los viajes y la desatención que les he procurado. Les debo mucho agradecimiento y también muchas disculpas. Gracias, por tanto, a Xabi, a mis padres Nati y Miguel, y a mis suegros Carmen y Javier, por estar siempre ahí. A Karol, a José Félix y a mis amigos y amigas, por apoyarme siempre.

I. El dogma de la eucaristía

Es de rigor que un trabajo de investigación sobre los sagrarios en las diócesis de Vitoria durante el último tercio del siglo XVI y primeras décadas del XVII comience por definir su objeto de estudio y exponer la razón de su existencia. Es por ello, precisamente, por lo que los dos primeros capítulos de esta tesis doctoral están dedicados a la definición del dogma de la eucaristía y a mostrar los muebles litúrgicos que se han empleado a lo largo de los tiempos para custodiar el sacramento. Como cualquier dogma de la Iglesia, la eucaristía ha tenido un desarrollo a lo largo de la historia, creándose y afianzándose, en algunos casos, gracias a las reflexiones de los grandes teólogos y los concilios, y en otros, por la devoción popular. En este sentido, cabe destacar dos grandes momentos de la evolución del dogma, ambos surgidos a raíz de una controversia sobre el misterio eucarístico. Por una parte, se encuentra la disputa berengariana, tras lo cual se definió la transubstanciación en el IV concilio de Letrán en 1215 y, por otra, tenemos la ocasionada por la reforma protestante, que provocó una redefinición y reafirmación del dogma en el concilio de Trento. Ambos momentos son cruciales para el dogma y, en consecuencia, también lo son para los muebles y utensilios relacionados con el altar y la reserva eucarística, que es lo que nos interesa en esta investigación histórico-artística. Es por ello que trataremos de resumir brevemente la historia dogmática de la eucaristía, siempre centrándonos en su resultado artístico.

La eucaristía es un sacramento, inefable misterio de fe, en el que se expresa el designio de Dios de salvar a la humanidad a través del sacrificio de su Hijo. Es uno de los siete sacramentos de la Iglesia y, como tal, es un signo sensible instituido por Cristo y llevada a cabo por sus ministros, para dar gracia y virtudes a quien la recibe. Es el sacramento más importante porque *“contiene todo el bien espiritual de la Iglesia, es decir, Cristo en persona, nuestra Pascua y pan vivo, que por su carne vivificada y que vivifica por el Espíritu Santo, da vida a los hombres”*¹, y todos los demás sacramentos se dirigen a ella: el bautismo, completado en la confirmación, hace idóneos a los fieles para recibir la eucaristía, lo mismo que la penitencia y la unción de los enfermos, cancelando los pecados; el matrimonio, como unión, simbólicamente se relaciona con la eucaristía que representa la unión de Cristo con la Iglesia, y el orden sacerdotal habilita a los hombres a consagrar la eucaristía². Es, por tanto, el sacramento central para los fieles católicos.

Este sacramento fue instituido por Cristo en la Última Cena, como aparece narrado en los evangelios sinópticos (Mt 26:20-29; Mc 14:17-25; Lc 22:14-20) y en la primera carta de san Pablo a los corintios (1 Co 11, 23-25), y lo hizo en la celebración de la pascua hebrea, fiesta que conmemora la liberación de la esclavitud del pueblo israelita de Egipto gracias a la intervención divina y que celebran los

1 Concilio Vaticano II. Decreto *Presbyterorum Ordinis*. Sobre el ministerio y la vida de los presbíteros. Capítulo II, 5.

2 GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *La Eucaristía, don y misterio. Tratado histórico-teológico sobre el misterio eucarístico*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2009, p. 32.

I. El dogma de la Eucaristía

judíos por orden divina, según aparece en el Éxodo (Ex 12:1-14 y 21-27). Por lo tanto, la institución de la eucaristía en la cena pascual hebrea adquiere un significado relevante porque se convierte en una señal de la intervención de Dios en la historia de la humanidad como salvador, renovada gracias a la muerte de Jesús en la cruz. Si en la pascua hebrea el elemento central es el cordero sacrificado en honor a Dios en el templo y posteriormente consumido en el banquete familiar, en la pascua cristiana es Cristo el que es sacrificado como un cordero, y el elemento central se hace presente en el pan y el vino que son su carne y su sangre, y son consumidas en la celebración litúrgica. Con este acto, Cristo cancela las antiguas alianzas y sella una nueva alianza con su sangre derramada en la cruz, de ahí que la eucaristía sea el punto central de la fe cristiana y su principal sacramento.

Las palabras empleadas por Jesús en la Última Cena son las que se pronuncian en las celebraciones eucarísticas para la consagración del pan y el vino, que es el punto culminante de la liturgia: “*Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, o partió y, dándoselo a los discípulos, dijo: Tomad y comed, éste es mi cuerpo. Y tomando un cáliz y dando gracias, se lo dio, diciendo: bebed de él todos, que ésta es mi sangre de la alianza, que será derramada por muchos para remisión de los pecados*” (Mt 26:20-28), a lo que añade el evangelista san Lucas “*haced esto en memoria mía*” (Lc 22:19). Con estas palabras se confirma que la misa, función religiosa dedicada al recuerdo de Cristo siguiendo lo instituido por Él, es un misterio en el que Cristo en persona y el sacrificio se hacen presentes, para participar de la obra divina.

Esta ceremonia eucarística está presente desde la *Didaché* o *Doctrina de los Doce Apóstoles*, donde se describe el rito de la fracción del pan y una plegaria eucarística, con un claro sentido de sacrificio³, y se continúa en los primeros testimonios litúrgicos cristianos como los de san Justino, Tertuliano, san Hipólito y otros⁴. En todos ellos se repiten las palabras de la consagración pronunciadas por Jesús en la última cena y se incide en el carácter de memorial de la pasión de Cristo, estrechamente unido a las Escrituras, lo que indica que la ceremonia eucarística se celebraba en los tiempos de las persecuciones⁵.

Los **padres de la Iglesia** son los teólogos que van a exponer la doctrina de la eucaristía, basándose en las Sagradas Escrituras y en los textos litúrgicos de la iglesia antigua, de tal manera que a partir del siglo IV podemos encontrar ya una formulación de la doctrina eucarística. Los grandes teólogos de la patrística centraron su atención en explicar el carácter sacrificial de la eucaristía en tanto que es el memorial de la Pasión, instituida por Él mismo, de tal manera que en ese memorial que celebra la Iglesia por orden suya, Cristo está presente como sacerdote y como víctima. Asimismo, se preocuparon por explicar el carácter de las especies eucarísticas, para arrojar luz sobre varias controversias referentes a la presencia real de Cristo en la eucaristía. En este sentido, los textos de san Juan Crisóstomo (347-407) o san Cirilo de Alejandría (370-444), por ejemplo, afirman que el pan y el vino consagrados por el sacerdote se transforman en carne y sangre de Cristo por una acción inefable de Dios⁶ y que es necesario verlos “*con los ojos espirituales*” y no con los corporales⁷. En cualquier caso, ya desde la patrística queda claro que el cambio de la substancia del pan y el vino es un hecho real, empleando para ello varios términos que irán evolucionando⁸.

San Ambrosio (h. 340-397), por ejemplo, recalca que la sola palabra de Cristo es capaz de convertir el pan en carne y el vino en sangre⁹, y que “*en cuanto llega el momento de realizar el sacramento venerable, el sacerdote ya no habla con sus palabras, sino que emplea las de Cristo. Luego es la palabra de Cris-*

3 RORDOF, Willy. “La Didaché”. En: RORDOF, Willy, et al. *L'Eucharistie des Premiers Chrétiens*. París: Beauchesne, colección Le Point Théologique n° 17, 1976, pp. 7-28.

4 Textos recopilados en SOLANO, Jesús. *Textos eucarísticos primitivos. Tomo I: hasta fines del siglo IV*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

5 GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *Ob. cit.*, pp. 112-113.

6 CIRILO DE ALEJANDRÍA. Comentario a san Mateo. SOLANO, Jesús. *Textos eucarísticos primitivos. Tomo II: Hasta el fin de la época patrística (s. VII-VIII)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, p. 376.

7 JUAN CRISÓSTOMO. Homilías sobre san Mateo. Homilía 82, 4. SOLANO, Jesús. *Ob. cit.*, 1996, p. 557.

8 Emplearán términos como eucaristizar, hacerse, cambiar, transformar o transelementar. GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *Ob. cit.*, p. 171.

9 “*Ved, pues, de cuántas maneras la palabra de Cristo es capaz de convertir todas las cosas. El mismo Cristo Jesús nos asegura que recibimos su cuerpo y su sangre. ¿Acaso podemos dudar de su fidelidad y de su testimonio?*”. AMBROSIO, *De sacramentis*, 4, 5, 23.

to la que hace este sacramento”¹⁰, de manera que “la palabra de Cristo actúa de forma que puede cambiar y convertir las especies constituidas por su naturaleza”¹¹. Por su parte, san Agustín (354-430), fue más allá en las reflexiones eucarísticas y dejó complejos textos que posteriormente fueron empleados a lo largo de la historia tanto por los partidarios de la presencia real de Cristo en la eucaristía como por los que interpretan el sacramento como una alegoría. El obispo de Hipona afirma que, en la comunión, los fieles no comen la carne de Cristo histórico, sino el cuerpo invisible, el cuerpo resucitado y portado de la vida divina, reconocible mediante la percepción espiritual de la fe¹², confirmando con ello, lo que explican los textos litúrgicos primitivos.

Entrando en la Edad Media, los esfuerzos de los teólogos se concentraron en definir y explicar el modo de la presencia de Cristo en las especies eucarísticas, lo que llevó a los escolásticos a la definitiva formulación del dogma de la transustanciación en el siglo XIII. La necesidad había surgido nuevamente a raíz de la controversia entre la presencia real y presencia simbólica de la divinidad en las especies del pan y el vino, algo que se llevaba tratando durante los siglos precedentes con diferentes teorías y soluciones, para finalmente quedar resuelta con la teología argumentativa de la escolástica.

El principal defensor de la idea que la eucaristía era solo un signo fue **Berengario de Tours** (1000-1088), quien desde su postura de que la razón dialéctica era la norma para percibir la realidad, aseguraba que la eucaristía era un sacramento y, por lo tanto, un signo, ya que el sacramento es una figura visible de la gracia de Dios, que es invisible. Su pensamiento empírico le llevó a afirmar que un cambio de esencia conlleva necesariamente un cambio de apariencia, por lo que la conversión del pan y el vino en carne y sangre de Cristo se entendía imposible. Asimismo, consideraba que la presencia real de Cristo en tantas especies eucarísticas al mismo tiempo comprometía su unidad, además de que la conversión real de las especies eucarísticas implica necesariamente la creación de un nuevo cuerpo que antes no existía, y no se puede negar la existencia anterior del cuerpo de Cristo. Numerosos teólogos respondieron a Berengario apoyándose en la tradición patristica y en las propias palabras de Cristo que había instituido el sacramento, especialmente Lanfranco de Bec (11089), con quien protagonizaría una fuerte discusión que tendrá importantes consecuencias para la posterior formulación del dogma en el siglo XIII.

La **escolástica** del siglo XII, con uso de la metafísica aristotélica, preparó el terreno y los argumentos para la proclamación del dogma eucarístico en el **IV concilio de Letrán en 1215**, verdadero hito de la teología eucarística, ya que es la culminación de un largo proceso de razonamiento desde varios frentes para aclarar definitivamente que el cuerpo y sangre de Cristo “se contienen verdaderamente en el sacramento del altar bajo las especies de pan y vino, después de transustanciados por virtud divina, el pan en el cuerpo y el vino en la sangre (...) y este sacramento nadie ciertamente puede realizarlo sino el sacerdote que hubiere sido debidamente ordenado, según las llaves de la Iglesia, que el mismo Jesucristo concedió a los Apóstoles y a sus sucesores”¹³. El término transustanciación es el que a partir de ahora va a definir la naturaleza de la conversión de las especies eucarísticas en verdadero cuerpo y sangre de Cristo, que cambia en sustancia, pero mantiene la apariencia física o los accidentes, ya que la conversión es ontológica. Con la proclamación de este dogma se cierran y se condenan las polémicas eucarísticas que aún existían entre los teólogos y creyentes y que consideraban la eucaristía como un signo, como las sostenidas por los albigenses y los cátaros, declarados herejes y duramente condenados por estas mismas fechas.

De la misma forma que se condenaban las teorías que negaban la presencia real, la Iglesia reforzó su recién proclamado dogma con una serie de **rituales** destinados a mostrar su verdad a la feligresía. De esta manera se impusieron a lo largo de este siglo XIII acciones como la elevación de la hostia, el tañido de campanillas y las campanas exteriores tras la consagración, el cirio sobre el altar, la incensación de la eucaristía, las genuflexiones o el beso del sacerdote a la Forma¹⁴. Estas acciones tuvieron una consecuencia directa en el mobiliario litúrgico porque en este momento surgen nuevas tipologías como custodias y expositores, se obliga que los sagrarios se cierren con seguridad para evitar profanaciones, y aparecen

10 AMBROSIO, *De sacramentis*, 4, 4, 14-15.

11 *Ibidem*, 6, 1, 2.

12 GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *Ob. cit.*, p. 164.

13 Actas del IV Concilio Lateranense, constitución I “De fide catholica”.

14 JUNGSMANN, José A. *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid: Herder, 1963, pp. 765-770.

I. El dogma de la Eucaristía

los *sakramenthausen* góticos, tabernáculos exentos abiertos a la vista e iluminados que se mostrarán en el próximo capítulo, que fueron creados para servir a esos rituales.

También en esta época de fervor surgieron los relatos de los **milagros eucarísticos** que encendieron la piedad popular y enriquecieron la iconografía de las artes plásticas con nuevos temas. Nacidos muchos de la duda de un sacerdote o un fiel, los milagros narran cómo de la hostia comienza a brotar sangre, confirmándose con ello que las especies eucarísticas son cuerpo y sangre real de Cristo, en definitiva, haciendo visible y comprensible el dogma eucarístico. Así ocurre en los milagros de los corporales de Daroca (1239), de Santarem (1247), de O Cebreiro (1300), o el más famoso de todos, el milagro de Bolsena (fig. 1), acaecido en 1263 cuando un sacerdote que dudaba de la transubstanciación fraccionó la hostia durante la consagración y de ella manó sangre. Otros milagros refieren historias que tienen como protagonistas a judíos que pretenden violar el Sacramento, así como pecadores que hacen mal uso de la eucaristía¹⁵. Estos milagros provocaron el nacimiento de numerosas cofradías dedicadas al Sacramento que tuvieron una gran época fundacional entre finales del siglo XIII y principios del XIV, como la Cofradía del Santísimo Sacramento de la colegiata de Tudela (Navarra)¹⁶ o la cofradía del Corpus fundada en la catedral de Pamplona en 1317 por el obispo Arnalt de Barbazán, por citar dos conocidos ejemplos cercanos a nuestro entorno.



Fig. 1. Catedral de Orvieto (Italia), capilla del corporal, con los frescos de Ugolino di Prete Ilario, realizados entre 1357-1364 que narran varios episodios del milagro eucarístico de Bolsena.

15 TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952, pp. 197-218.

16 SILVA VERÁSTEGUI, Soledad. *La miniatura medieval en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1988, pp. 79-83. IDEM. "Estatutos de Cofradías medievales con miniaturas en el Archivo General de Navarra". *Príncipe de Viana*, n° 184, 1988, pp. 215-224.

Uno de los hechos más importantes ocurridos en este contexto de fervor eucarístico fue la creación de la **procesión del Corpus Christi**, celebrada por primera vez en Lieja en 1246. La fiesta fue impulsada por **santa Juliana de Cornillon** (h. 1192-1258), una religiosa francesa que tenía visiones sobre la eucaristía. Esta monja, huérfana desde pequeña y criada en el convento de Mont-Cornillon cerca de Lieja, al que le debe el nombre¹⁷, fue la líder indiscutible en la implantación de la fiesta del Corpus Christi en la cristiandad¹⁸. La santa, conocida desde muy joven por su inteligencia, ascetismo, piedad y otras virtudes habituales en la hagiografía, tenía visiones regularmente. La más conocida fue la que tuvo en 1210 (fig. 2), cuando apenas contaba con 18 años, en el que, mientras se encontraba rezando, vio una luna blanca y brillante, pero con una parte oscurecida. Sin saber cómo interpretarlo, Cristo le reveló que la luna era la Iglesia y que la parte oscura significaba la ausencia de una fiesta que celebrara el sacramento de la eucaristía y que deseaba que los fieles festejaran en todo el mundo, encargándole esa misión¹⁹. Desde ese momento la joven monja se dedicó a promocionar la fiesta del Corpus contando su visión a su círculo de amigos, entre los cuales se encontraba Hugo de Saint-Cher, prior provincial de los dominicos, cardenal legado apostólico de varios papas -entre ellos Urbano IV- y teólogo amigo de san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino. La influencia de este clérigo fue determinante para que la misión de santa Juliana llegara a las altas instancias eclesiásticas. A pesar de haber encontrado una seria oposición a su labor, santa Juliana redactó los primeros textos litúrgicos y compuso la música para el día del Corpus Domini en base a más visiones eucarísticas que tuvo²⁰, y finalmente, fue tal el fervor levantado por los milagros, las procesiones del Corpus locales y los sagrarios iluminados que proliferaban por estas fechas, que Urbano IV instituyó oficialmente la fiesta del Corpus Christi en 1264 con la bula *Transiturus de hoc mundo*²¹.



Fig. 2. Visión de santa Julienne de Mont Cornillon. Philippe de Champaigne, 1645-1650. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

17 Se conoce su vida gracias a la *Vita*, una biografía escrita al morir la santa en 1258 por otra monja de su congregación, Eva de Saint-Martin, que tuvo una nueva versión de hacia 1280 de autor anónimo. La edición crítica de esa biografía se encuentra en DELVILLE, Jean-Pierre. *Vie de Sainte Julienne de Cornillon*. En: *Fête-Dieu (1246-1996)*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1999, vol. 2. El principal estudio sobre la santa es COTTIAUX, Jean. *Sainte Julienne de Cornillon. Promotrice de la Fête-Dieu. Son pays, son temps, son message*. Lieja: Carmen de Cornillon, 1991.

18 WALTERS, Barbara R. "The feast and its founder". En: WALTERS, Barbara; CORRIGAN, Vincent; RICKETTS, Peter T. *The Feast of Corpus Christi*. University Park: The Pennsylvania State University Press. 2006, p. 20.

19 DELVILLE, Jean-Pierre. *Ob. cit.*, p. 122.

20 MULDER-BAKKER, Anneke B. *Lives of the Anchoresses: The Rise of the Urban Recluse in Medieval Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p. 91.

21 A pesar de haber sido instituida en 1264, la fiesta del Corpus Christi tardó en implantarse hasta que fue obligatoria para toda la cristiandad en 1317 con Juan XXII. RUBIN, Miri. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 181-182. Por ejemplo, en España se introdujo primero en el reino de Aragón a comienzos del siglo XIV. DURÁN Y SANPERE, A. "Corpus Christi". En: ALDEA VAQUERO, Quintín; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás; VIVES GATELL, José. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid: Instituto Enrique Flórez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, tomo I, pp. 631-633.

I. El dogma de la Eucaristía

Entre los pensadores escolásticos de esta época de fervor eucarístico del siglo XIII, uno de los principales fue sin duda **santo Tomás de Aquino**, quien también expuso la doctrina eucarística y fue además uno de sus principales defensores e impulsores. No en vano es el santo italiano a quien tradicionalmente se le atribuye el oficio litúrgico para la fiesta del Corpus Christi de 1264 que incluye el conocido himno *Pange Lingua* que aún hoy se canta, encargado parece ser por Urbano IV para la ocasión de la institución de la fiesta²². Sus esfuerzos teológicos se dirigieron sobre todo a razonar la transubstanciación, para lo que arguye que las especies sacramentales mantienen su ser y apariencia como pan y vino, pero en el momento de la consagración cambia su sustancia de pan y vino a la sustancia del cuerpo de Cristo. Esa sustancia permanece inalterable en los accidentes del pan y del vino, y por ello ese pan y ese vino se convierten en objetos de fe. Porque según el Aquinate, a través de la fe es como se reconoce esa sustancia divina de la eucaristía, de la misma manera que en la Encarnación o la Pasión se reconoce la divinidad de Cristo bajo la apariencia de humanidad²³. Además, siguiendo a los padres y basándose en las escrituras, afirma que la eucaristía es un sacrificio porque con ella -como en todos los sacramentos- se representa la Pasión de Cristo, se ofrece una víctima (la Hostia) que realmente es Cristo, y porque gracias a ella los fieles participan de los efectos salvíficos de dicho sacrificio²⁴.

Otros teólogos medievales como Juan Duns Escoto (1266-1308) o Guillermo de Ockham (1280-1349) fueron aportando matices a la doctrina eucarística sin cambiar en esencia el cuerpo teológico precedente, aunque tuvieron que lidiar con diversos sistemas filosóficos que negaban el dogma, como el británico John Wyclif (c. 1320-1384), que consideró la transubstanciación como un absurdo. Con sus juicios, declarados heréticos, no hacía más que preparar el terreno para la reforma protestante, que es otro punto de inflexión para la eucaristía y, por lo tanto, también para el arte eucarístico.

Realmente, la **reforma protestante**, auspiciada por algunos teólogos que cuestionaron varios dogmas y propusieron nuevas interpretaciones a los escritos bíblicos y patrísticos, es el otro hito fundamental en la historia de la eucaristía. El agustino Martín Lutero (1483-1546), iniciador de la reforma protestante, se preocupó por la eucaristía y le dedicó no pocas líneas exponiendo su negativa a aceptar la transubstanciación como forma de explicación teológica del hecho misterioso. Junto a ello también rechazada contundentemente la escolástica como sistema teológico-filosófico. Sin embargo, no negaba la presencia de Cristo en la eucaristía porque no dudaba de las palabras de Jesús en la Última Cena cuando afirmó que “*éste es mi cuerpo*” y “*ésta es mi sangre*”. Para justificar esta teoría, que era diametralmente opuesta al resto de teólogos de la reforma protestante, empleó la doctrina de la ubicuidad, junto con la teoría de la consustanciación y la impanación. Para Lutero, Cristo está presente allá donde se extiende la omnipotencia divina, por lo tanto, está en todas partes, pero por su voluntad divina está presente para los humanos en el pan y el vino, tal y como Él lo afirmó. Por ello, Cristo está presente en las especies eucarísticas cuando, obedeciendo su mandato, los fieles se reúnen para celebrar el sacramento, que es desde el momento de la consagración hasta su consumo. Esto conlleva necesariamente la negación de la reserva eucarística, del culto eucarístico fuera de la misa, de la fiesta del Corpus Christi y de la existencia de los sagrarios. Teniendo en cuenta otros teólogos protestantes como Philippe Melancton (1497-1560), Ulrich Zwingli (1484-1531) o Johannes Ecolampadio (1482-1531) negaron rotundamente la presencia de Cristo en el pan y el vino con todo su argumentario, y consideraron la eucaristía como un signo, el mobiliario eucarístico sufrió un duro revés en los territorios que se fueron adhiriendo a la reforma protestante, ya que los sagrarios fueron desapareciendo.

Otro de los aspectos que atacó Lutero fue el carácter sacrificial de la eucaristía, en esta ocasión de forma más contundente, ya que lo consideraba un abuso. Desde su punto de vista, la muerte de Cristo en la cruz fue el verdadero sacrificio expiatorio, perfecto y eterno, y celebrar nuevos sacrificios en la misa con la eucaristía sería poner en duda su perfección. Para los reformadores -no solo para Lutero, también para Calvino o Zwingli-, la sangre de Cristo fue ofrecida una sola vez, y Cristo resucitado no puede volver a derramar su sangre en la misa. Esta idea comporta considerar la eucaristía como un signo, y el pan y el vino unos elementos que significan el cuerpo y la sangre de Cristo. Juan Calvino (1509-1564) también

22 El oficio se atribuye tradicionalmente al Aquinate, pero hay diversidad de opiniones al respecto. LAMBOT, Cyrille. “L’Office de la Fête-Dieu. Aperçus nouveaux sur ses origines”. *Revue Bénédictine*, n° 54, 1942, pp. 61-123. WEISHEIPL, James A. *Tomás de Aquino: vida, obras y doctrina*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1994, pp. 214-222.

23 GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *Ob. cit.*, pp. 209-210.

24 *Ibidem*, pp. 213-216.

rechazó rotundamente que la misa fuera un sacrificio y que, como lo defendía la Iglesia romana, expiaba los pecados de los fieles. En resumen, para los teólogos protestantes la misa significa el sacrificio de Cristo en la cruz, pero en ningún caso es el sacrificio.

Con la finalidad de aclarar todas estas cuestiones planteadas por los teólogos protestantes, la Iglesia se vio en la necesidad de convocar un concilio ecuménico, y será el de **Trento** un momento clave para la doctrina eucarística y, en consecuencia, también para el mobiliario asociado a su culto. Defendiendo enérgicamente los textos de los concilios y decretos papales anteriores, y apoyándose en la patrística y la tradición como criterios de autoridad, el concilio formuló las doctrinas necesarias para explicar correctamente la fe católica, y en resultado, proclamó los decretos que la harían cumplir. Dedicaron numerosas sesiones a debatir sobre la eucaristía, para finalmente aprobar los decretos en tres sesiones decisivas: el 11 de octubre de 1551, que correspondía con la sesión XIII, se aprobó el decreto sobre el Santísimo Sacramento de la eucaristía; en la sesión XXI celebrada el 16 de julio de 1562 hicieron lo mismo con la doctrina y los cánones sobre la comunión bajo las dos especies y sobre la comunión de los niños; y finalmente, en la sesión XXII del 17 de septiembre de 1562 fue aprobada la doctrina y los cánones sobre el Santísimo sacrificio de la Misa.

En la primera sesión sobre la eucaristía, la Iglesia tomó partido en lo referente a la presencia real de Cristo en la eucaristía que tantas lecturas diferentes había generado entre los protestantes, siendo, como se ha indicado, uno de los puntos clave de la teología reformista. En este sentido, la Iglesia se reafirma en su dogma manifestado rotundamente que “*en primer lugar enseña el santo concilio, y clara y sencillamente confiesa, que después de la consagración del pan y del vino, se contiene en el saludable sacramento de la santa eucaristía verdadera, real y sustancialmente nuestro señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre, bajo las especies de aquellas cosas sensibles*”²⁵, que ocurre en virtud de las palabras de Cristo pronunciadas nuevamente por el sacerdote. Esta definición dogmática, basada en la tradición de la Iglesia y en los escritos de los padres, ratifica la transubstanciación definida en el concilio de Letrán de 1215 y con ello, zanja definitivamente la cuestión. Además, dictará que la nueva liturgia, manifestada en el nuevo misal editado en 1570, debe estar orientada al culto de la eucaristía, tanto en el sentido de sacrificio expiatorio, como en el de presencia real.

Estas reafirmaciones tuvieron un eco inmediato en el mobiliario artístico. Mientras los protestantes retiraban y, en algunos casos, destruían sagrarios, los católicos construían nuevos más vistosos y llamativos. De la misma manera, mientras los protestantes centraban su atención en las escrituras y en la vivencia comunitaria, los católicos consideraron la consagración como el momento culminante de la misa, como dispone el Misal romano publicado en 1570 por el papa Pío V. De hecho, la liturgia católica se orienta al culto de la eucaristía, reforzando su papel como sacrificio expiatorio. Esto llevó a la reorientación del templo hacia la mesa de altar y el sagrario, que necesariamente tuvieron que unirse en un mismo punto, como ya se venía haciendo unas décadas antes. Los templos tuvieron que construir nuevos sagrarios colocados encima del altar, y como estos muebles vuelven a ser el punto de fuga de todo el espacio litúrgico, tuvieron que hacerse más visibles, aumentando de tamaño y ganando en fastuosidad. El genio artístico barroco se puso al servicio de esta necesidad y se crearon espectaculares muebles eucarísticos, incrementaron las tipologías en el ajuar para el culto eucarístico, y las artes plásticas se llenaron de nuevos temas iconográficos que aludían a la eucaristía.

La incidencia directa de estos decretos no solo se dejaría notar en los muebles. También las costumbres religiosas y la devoción popular se vieron envueltas en un florecimiento eucarístico comandado por la Iglesia. Por ejemplo, en 1592 Clemente VIII institucionalizaba la devoción de las 40 horas, en las que los fieles adoraban la eucaristía durante las 40 horas en las que Cristo estuvo en el sepulcro, difundándose con rapidez por toda Europa. También proliferaron las “*minervas*”, procesiones del Corpus que se celebraban los terceros domingos de cada mes abanderadas por las numerosísimas cofradías del Santísimo Sacramento que nacieron durante los siglos XVI y XVII. El dominico Tomás Stella fue quien en 1538 fundó una cofradía dedicada a la eucaristía en la iglesia romana de Santa Maria sopra Minerva, de ahí el nombre que adquirieron otras hermandades surgidas a posteriori con el mismo objetivo devocional²⁶.

²⁵ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento [traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564].* Madrid: Imprenta real, 1785, Sesión XIII, cap. I, p. 113. AROCENA, Félix María. *Contemplar la Eucaristía. Antología de textos para celebrar los dos mil años de presencia.* Madrid: Rialp, 2000, p. 128.

²⁶ LINAGE CONDE, Antonio. “Corpus Domini, Minerva: en las dos dimensiones de la confraternitas”. En: LABARGA

A pesar de todo este apogeo eucarístico y las aclaraciones conciliares, los teólogos de los siglos posteriores siguieron desarrollando algunas cuestiones que Trento había dejado algo abiertas, sobre todo referentes al sacrificio de la misa, preocupándose por definir con exactitud en qué consistía ese sacrificio, desarrollando las teorías inmolacionistas y las oblacionistas²⁷. Lo cierto es que los decretos aprobados en Trento y el Misal Romano publicado en 1570 se mantuvieron plenamente vigentes y sin ningún cambio esencial hasta la celebración de otro concilio ecuménico clave para la historia de los sagrarios, que es el **Vaticano II** (1962 y 1965). Sin embargo, con anterioridad a esa fecha, entre finales del siglo XIX y principios del XX hubo un importante movimiento de reforma litúrgica que buscaba una mayor comprensión de los ritos por parte de los fieles, para que fueran más conscientes de su fe y más partícipes en la liturgia²⁸. Este movimiento enriqueció la reflexión dogmática de la eucaristía, centrada ahora en comprender mejor el carácter sacrificial de la misa. Dejando de lado las disquisiciones sobre la presencia de Cristo en la eucaristía -aunque también se reflexionó mucho sobre este asunto en los siglos posteriores a Trento-, los teólogos católicos han hablado sobre el sacrificio de la misa, hasta llegar a una comprensión sacramental del sacrificio eucarístico en el siglo XX, gracias al cual se puede afirmar que en cada celebración eucarística se re-presenta el sacrificio único de la redención que incluye una participación de la obra divina que se hace presente²⁹. La Iglesia fue tomando posiciones en todas las reflexiones teológicas orientadas a ofrecer matizaciones sobre la dimensión sacrificial de la misa que fueron desarrollándose durante la época moderna hasta alcanzar el siglo XX. Entre los diversos textos generados al respecto destacan las encíclicas *Mediator Dei* y *Humani generi*, promulgadas por Pío XII en 1947 y 1950 respectivamente³⁰, entre otras.

Sin embargo, el concilio Vaticano II no explicó de forma sistemática la doctrina sobre el sacrificio eucarístico que tantas reflexiones estaba generando, ya que el concilio fue convocado para establecer una reforma litúrgica en el que los fieles tuvieran una mayor participación y, en consecuencia, unos mayores beneficios espirituales³¹. A pesar de ello, en sus decretos y magisterios se confirma una vez más que la celebración eucarística es un sacrificio verdadero porque en ella se hace presente el sacrificio redentor de la cruz. Lo que queda claro es que en la teología y la liturgia del siglo XX se incide constantemente en carácter sacrificial de la eucaristía, y por esta razón la atención se centra en el altar, y no tanto en el sagrario, lo que determinará nuevamente la disposición de ambos muebles. Una de las decisiones del concilio fue que el altar debía ser el centro de la asamblea de fieles y, por lo tanto, estar exento y separado de la pared, así como libre de objetos sobre ella. Es en este momento cuando altar y sagrario se vuelven a separar.

Paralelamente, el culto eucarístico fuera de la misa también tuvo unos cambios, orientados por la instrucción *Eucharisticum Mysterium* del 27/05/1967 y por el *Ritual de la comunión y del culto eucarístico fuera de la misa* promulgado en 1974, en los que se insiste en que se debe fomentar la adoración eucarística fuera de la misa, tanto en las procesiones, en exposiciones, como en sagrarios, para que “*los fieles, cuando veneran a Cristo presente en el Sacramento, recuerden que esta presencia proviene del Sacrificio y tiende a la comunión sacramental y espiritual*”, y ello les lleve a participar más plenamente en el misterio pascual³². Para que la adoración eucarística se haga de forma correcta y el fiel centre su atención en ella, es necesario acomodar un espacio adecuado, que no es otro que una capilla aislada dedicada a tal finalidad. Por todas estas razones, en las últimas décadas sagrario y altar se han ubicado en espacios diferentes, porque a pesar de que ambos cumplan una función eucarística, el carácter sacrificial del altar y el sacramental del sagrario ha hecho que cada acto se realice en lugares separados, volviendo a los tiempos apostólicos.

GARCÍA, Fermín (ed.). *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 24-27.

27 SCHMAUS, Michael. *Teología dogmática. Tomo VI: los sacramentos*. Madrid: Rialp, 1963, pp. 357-360. GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *Ob. cit.*, pp. 301-311.

28 *Ibidem*, pp. 295-296.

29 *Ibidem*, p. 283.

30 SAYÉS, José Antonio. *La presencia real de Cristo en la Eucaristía*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1976, pp. 176-178.

31 GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *Ob. cit.*, p. 339.

32 *Ritual de la comunión y del culto eucarístico fuera de la misa*. Decreto del 19/06/1974, cap. III, 79-80.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Tras explicar brevemente el dogma de la eucaristía, debemos analizar ahora la materialización de esas creencias en el arte y su desarrollo histórico. Una reliquia tan apreciada como es la eucaristía debe, necesariamente, tener un espacio propio para su conservación y para ello se han empleado numerosos muebles que pasaremos a analizar en este capítulo. El sagrario ha sido y es un elemento central en el cristianismo y su liturgia, porque cumple una función nuclear y específica, como es reservar, guardar y custodiar el cuerpo de Cristo consagrado para poder administrar el sacramento *extra missam*, sobre todo como viático para enfermos y moribundos. Al ser una pieza primordial en la liturgia ha tenido un uso constante desde los inicios del cristianismo hasta la actualidad, y también ha merecido un lugar preeminente en el arte cristiano. El devenir histórico de estos muebles ha generado numerosas tipologías para diversas funciones, que han ido cambiando, evolucionando o desapareciendo según las necesidades litúrgicas y en concordancia también con los estilos artísticos que estaban a su servicio.

La historia de los receptáculos para la eucaristía ha generado una **copiosa bibliografía** entre los historiadores de la liturgia cristiana, que se han ocupado de denominar los objetos que se emplearon a lo largo del tiempo y precisar, en la medida de lo posible, su uso exacto, y es en los que tenemos que apoyarnos para dar una visión histórica de estos muebles¹. Queremos destacar que es muy amplia la bibliografía que versa sobre este tema, sobre todo la referente a la primera fase de la historia del sagrario, donde las fuentes literarias y documentales son mucho más abundantes que las obras conservadas. Se ha hecho especial hincapié en lo tocante a la parte arqueológica del sagrario, ahondando en las múltiples huellas documentales, sin que apenas tengamos vestigios de los receptáculos de la eucaristía hasta bien entrado el medievo. El otoño de la Edad Media, en el que asistimos a una gran floración de sagrarios, ha suscitado una mayor atención de los historiadores que se ocupan de estos temas. Sin embargo, no abundan los estudios que analizan la historia del sagrario en su totalidad, desde los inicios del cristianismo hasta nuestros días, por lo que este capítulo es el resultado de una extensa recopilación de todos los materiales que hemos podido encontrar para dar una visión secuencial que abarque toda la historia del cristianismo.

¹ Entre la amplísima bibliografía existente referida al sagrario queremos nombrar los más relevantes que han tratado el tema general de la historia del sagrario como mueble. Unos referentes ineludibles sobre este tema son los siguientes autores: RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956. CABROL, F.; LECLERCQ, H. (ed.). *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*. París, 1907-1953. CORBLET, Jules. *Histoire dogmatique, liturgique et archeologique du sacrement de l'eucharistie*. París: Société Générale de Librairie Catholique, 1885. MAFFEY, Edmond. *La réservation eucharistique jusqu'à la Renaissance*. Bruselas: Vromant, 1942.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

A lo largo de la historiografía de los sagrarios hemos comprobado falta de precisión y cierta **ambigüedad en el léxico** empleado para denominarlos, usando varios términos diferentes que, bajo la apariencia de sinónimos, presentan ciertos matices específicos. A esto hay que añadir las variantes locales, las diferencias lingüísticas de los territorios cristianos, los distintos usos litúrgicos de la cristiandad, la evolución histórica natural de los términos, los usos secundarios de estos muebles y una serie de circunstancias que dificultan un conocimiento exacto de los objetos y su terminología. Denominaciones como propiciatorio, tabernáculo, arca, ciborio, secretario, custodia, relicario, sagrario y otros, son constantes en los diferentes tratados litúrgicos, escritos eclesiásticos, documentación histórica y bibliografía, aunque cada una de ellas aporta peculiaridades que justifican su distinta designación. La ausencia de una terminología unificada dificulta la objetividad científica que requiere cualquier investigación, pero no impide que se determine el empleo de un término u otro².

En este trabajo nos hemos decidido por emplear el **término genérico de sagrario**, respetando la nomenclatura otorgada a estos muebles litúrgicos por la jerarquía eclesiástica a finales del siglo XVI y retomando el antiguo nombre de los espacios de las basílicas cristianas de Occidente, los *sacraria*, que por primera vez fueron empleadas para conservar allí la reserva de la eucaristía. Aunque los *sacraria* eran dependencias que se debían utilizar a modo de sacristías y, por tanto, para un uso más variado, era la sagrada presencia de la eucaristía la que definía el espacio, lo convertía en sagrado y le daba su nombre. Dado que los sagrarios son, y han sido, depósitos del objeto más sagrado para el cristianismo como es Cristo Sacramentado, es por lo que entendemos que la palabra que mejor lo designa es la de sagrario, término empleado actualmente.

Otra de las denominaciones usadas es la de relicario ("*reliquiario*" o "*reliquario*"), con la que se referían en toda la cronología estudiada al sagrario en la documentación histórica y que se transcribe asimismo en una parte de la bibliografía consultada sobre este tema³. Sin embargo, ha sido relegado a un segundo plano porque puede dar lugar a equívoco al ser un término muy genérico, ya que alude a la Sagrada Forma, sin duda la reliquia más preciada, pero también sirve para denominar a las urnas que contienen los restos materiales de santos y santas o elementos que les pertenecieron, por lo que creemos que ambas reliquias no son equiparables. La eucaristía es sagrada y merece la adoración de los fieles, en tanto que las reliquias son santas como objetos de veneración. El mueble del sagrario también ha servido como receptáculo de reliquias de santos, pero como las *sacraria* paleocristianas, su función de conservar la eucaristía es el hecho que lo sacraliza y lo convierte en obra de arte sacro de una categoría superior a los relicarios que contienen restos de los santos y santas. El principal uso de los sagrarios, y el fin para el que fueron creados, es la reserva eucarística, y por ello, hemos primado esta denominación. Además, el nombre de sagrario está presente en la documentación emitida por la autoridad eclesiástica y su uso se generaliza precisamente a partir de la segunda mitad del siglo XVI, a pesar de que convive con el de relicario, un término que se halla más presente en la documentación notarial y en la de carácter más popular⁴.

Siempre desde la perspectiva de la Historia del Arte, abordaremos en este capítulo la evolución de los sagrarios, recogiendo las distintas denominaciones que han tenido a lo largo de la historia según sus diversas tipologías. La historia de este mueble litúrgico es larga y compleja, pero hemos intentado resumirlo aquí a través de sus principales hitos, establecidos por cambios doctrinales que lógicamente han ocasionado variaciones en las tipologías de los sagrarios. Haciendo un brevísimo resumen de lo que versará este capítulo, podemos afirmar que el primer jalón importante en lo que concierne a esta custodia es

2 El profesor Martín González abordó esta problemática terminológica en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español". *Imafronte*, nº 12, 1998, pp. 25-27.

3 En Burgos parece ser que durante el siglo XVI se emplea sistemática el término relicario. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.; POLO SÁNCHEZ, Julio J. "Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo". En: RUIZ DE LA CANAL, M^a Dolores; GARCÍA PAZOS, Mercedes (eds.). *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento, 2006, p. 243.

4 A pesar de ello queremos destacar que, en la documentación histórica consultada para este trabajo de investigación, el término sagrario es ligeramente más numeroso que el de relicario. Éste último tiene más presencia en la documentación civil (contratos, cartas de pago o similares), mientras que, en los registros de la institución eclesiástica, ya sean las constituciones sinodales, libros de fábrica o visitas, se generaliza de manera palpable la denominación sagrario.

el Edicto de Milán, momento en el que termina la época de las persecuciones y comienza la construcción de los templos cristianos, que reservarán un espacio separado para el resguardo de la eucaristía. A partir de ese momento, y hasta el siglo XIII, asistimos a una larga época en la que existen numerosos utensilios eucarísticos, muy variados en formas y usos, sometidos a la legislación eclesiástica con importantes variantes locales. Durante estos siglos la doctrina de la eucaristía también sufrirá ciertos vaivenes que se darán por zanjados en el IV Concilio de Letrán celebrado en 1215, cuando se define la transubstanciación y la eucaristía se convierte en dogma de fe. Las consecuencias de esta contundente afirmación dogmática serán también una cierta unificación en la reserva de la eucaristía y un gran cambio en la devoción popular, que verá cómo el arte sacro despliega su talento para que la eucaristía llegue a los feligreses a través de los sentidos, sobre todo la vista. Es en estos momentos cuando los sagrarios se convierten en obras de arquitectura de gran entidad artística, algo que no abandonarán hasta el siglo XX.

La época moderna, etapa de la historia que trajo consigo importantes cambios de mentalidad, necesariamente tuvo que aportar también modificaciones en los sagrarios. En el siglo XVI la reforma protestante puso en tela de juicio el valor de la eucaristía y la formulación del dogma, poniendo sobre la mesa otra vez asuntos planteados por los teólogos en los siglos precedentes y que habían quedado aparentemente resueltos en Letrán IV. La reacción de la iglesia romana no se hizo esperar y las cuestiones eucarísticas que habían sido afirmadas en Letrán fueron reafirmadas en Trento. Su manifestación más clara fueron las nuevas tipologías que nacieron al amparo del concilio, que fueron evolucionando y terminaron desarrollándose en el fastuoso estilo barroco, la época dorada de la devoción eucarística y la última en cuanto a creación de nuevos muebles eucarísticos. Posteriormente, tras un siglo XIX que adecúa los sagrarios a sus gustos estéticos, llegaremos al siglo XX en el que otro concilio replanteará la liturgia tridentina y la ajustará a su tiempo. El Concilio Vaticano II es el último hito de este devenir histórico, un momento en el que la devoción eucarística se adapta a una nueva sensibilidad que acude a los orígenes buscando renovarse. De la misma manera, también los sagrarios se inspirarán en los de los primitivos tiempos del cristianismo buscando su restauración, resultando finalmente un desarrollo histórico que gira constantemente sobre un mismo eje: la devoción eucarística. Con todo ello, estos son los principales jalones que pasaremos a profundizar a continuación.

2.1. Los inicios de la reserva eucarística. Siglos I-X

La costumbre o necesidad de conservar las especies consagradas existe desde los inicios del cristianismo. En un principio, los testimonios de Tertuliano, san Hipólito y san Cipriano, anteriores al siglo III y en la época de las persecuciones, nos indican que los fieles las guardaban en sus casas⁵. Las formas consagradas eran transportadas en pequeños sacos de lino llamados *oraria*, en una referencia simbólica al Santo Sudario. Posteriormente utilizaron pequeños receptáculos transportables de diversas formas y materiales llamadas *arcula* y *capsa* y que se emplearon hasta el siglo VII, según textos antiguos⁶. Incluso se utilizaron cestas de mimbre y canastillas (denominados *canistrum* y *cista*), como podemos ver en algunas imágenes de las catacumbas de San Calixto de Roma, del siglo II y en otros lugares⁷.

Una vez terminada la época de las persecuciones y tras el Edicto de Milán (313) las costumbres litúrgicas cambiaron sustancialmente, y con ello la manera de conservar las especies eucarísticas. A partir del siglo IV los citados *arcula* son guardados en las iglesias, en un lugar especialmente marcado y protegido, anexo a la iglesia y cerca del altar, llamado en oriente *pastophorium*, *diakonikon*, *prothesis*, *vestia-*

5 CORBLET, Jules. *Essai historique et liturgique sur les ciboires et la réserve de l'Eucharistie*. Paris: Librairie Archéologique d'Alphonse Pringuet, 1858, pp. 57-58.

6 HAZELDEN WALKER, Joan. "Nouveaux aperçus sur la pratique de la réserve eucharistique et la dévotion à l'eucharistie: l'apport de l'église romaine ancienne". *La Maison-Dieu, Revue de pastorale liturgique*, n° 154, 1983, p. 180.

7 VAN DIJK, S.J.P.; HAZELDEN WALKER, Joan. *The Myth of the Aumbry. Notes on medieval reservation practice and eucharistic devotion*. London: Burns & Oates, 1957, p. 27.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

rum, y en occidente, *secretarium* o *sacrarium*⁸, ubicadas generalmente en los ábsides laterales de las primeras basílicas, preferentemente en el lado del Evangelio. En dicho espacio se vestía el oficiante, se guardaban los ornamentos y los libros, y también existía un armario denominado *conditorium*, dentro del cual los diáconos, que eran los encargados de la administración de la eucaristía, dejaban la *arca* o *capsa*⁹ (fig. 1). Estos lugares, antecedentes de las sacristías, eran espacio sacralizados por la presencia de la eucaristía y estaban reservados para los sacerdotes y diáconos y por tanto cerrados para los laicos y especialmente para las mujeres¹⁰.



Fig. 1. Imagen de un conditorio. Mausoleo de Gala Placidia, Rávena (Italia). 425-430

En España apenas existen algunos testimonios documentales de estos *sacraria* y las fuentes escritas de las que disponemos hasta el siglo X aproximadamente, incluyendo las fuentes litúrgicas, no citan el *sacrarium*, salvo una excepción que no es otro que Isidoro de Sevilla, quien en sus *Etimologías* cuenta que el *sacrarium* es el espacio donde se depositan los objetos sagrados, frente al *donarium* que es donde se guardan las ofrendas¹¹. Debido a la confusión de términos empleados para denominar los espacios litúrgicos de la época y a la falta de vestigios claros, las investigaciones no aclaran si efectivamente esos *sacraria*

8 MAFFEY, Edmond. *Ob. cit.*, p. 11. En las actas del II Concilio de Vaison, celebrado en 529, se habla del "*secretarium, quod Graeci diaconicon appellant*", lugar donde se guardan los vasos sagrados, traducido al español por Tejada como sacristía. TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia española*. Madrid: Imprenta de Pedro Romero, 1859, tomo I, p. 66. Exactamente lo mismo se repite en el XVII Concilio de Toledo de 694 y en otros más. Un mandato del Concilio de Braga de 572 prohíbe a las mujeres entrar en el "*secretarium*", como vemos en IDEM, tomo II, pp. 591 y 642. Sobre los nombres adoptados por los espacios laterales de las cabeceras tripartitas de las iglesias hispanas, véase la interesante reflexión de GODOY FERNÁNDEZ, Cristina. *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1995, pp. 88-103.

9 RIGHETTI, Mario. *Ob. cit.*, tomo II, pp. 499-504.

10 Así lo estipula el II Concilio de Braga en el año 573 y el XVII Concilio de Toledo de 694, entre otros. TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Ob. cit.*, tomo II, pp. 591 y 644.

11 ISIDORO, Santo, Arzobispo de Sevilla. *Etimologías*, libro XV, título 5.

se empleaban para la eucaristía o cuál era exactamente el espacio destinado a la reserva eucarística¹², aunque la arqueología se decanta por ubicar las *sacraria* en una de esas cabeceras tripartitas de las iglesias visigodas¹³.



Fig. 2. Cueva 3 de Las Gobas, en Laño (Treviño). Siglos VIII-X

En el caso del territorio alavés, en algunos templos conservados se pueden observar pequeños nichos en el presbiterio, pero la ausencia de referencias documentales, testimonios y ejemplares conservados impide interpretarlos con certeza como sagrarios. En Álava, por ejemplo, en los templos rupestres de la zona de Treviño, fechadas en los siglos VIII al X podemos observar unos pequeños nichos practicados en el presbiterio, que está separado del cuerpo de la iglesia (fig. 2). Sin tener ninguna certeza, podríamos pensar que se trata de un posible sagrario, aunque los arqueólogos que han trabajado en ellos no se aventuran a lanzar ninguna hipótesis al respecto¹⁴.

También las iglesias **prerrománicas asturianas** cuentan con un pequeño nicho en el presbiterio, detrás del altar, que podía haber sido utilizado con esta finalidad, si bien se ha aceptado comúnmente que estas concavidades estaban destinadas a custodiar reliquias de santos¹⁵. Teniendo en cuenta que en buena parte de la Edad Media las reliquias de los santos y la eucaristía se guardaban en el mismo lugar, podría deducirse que existe una posibilidad de que estos nichos fueran sagrarios.

12 BANGO TORVISO, Isidro G. "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico". En: DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.), *VII Semana de Estudios Medievales. Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 105-112.

13 GODOY FERNÁNDEZ, Cristina. *Ob. cit.*, p. 103.

14 Para el caso alavés, destacan los siguientes estudios: BARANDIARÁN, José Miguel. "El arte rupestre en Álava". Boletín de la Sociedad Ibérica de Ciencias Naturales de Zaragoza, marzo-abril, 1920. Reeditado en *Obras Completas*, tomo VII, 1975, pp. 343-381; ARANZADI, Telesforo; BARANDIARÁN, José Miguel; EGUREN, Enrique. *Grutas artificiales de Álava*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1923. Reeditado en *Obras completas*, tomo VII, pp. 239-287; LATXAGA. *Iglesias rupestres visigóticas en Álava. La Capadocia del País Vasco y el complejo rupestre más importante de Europa*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976; SÁENZ DE URTURI, Francisca. *Cuevas artificiales de Álava. Guía para su visita*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1985; LLANOS, Armando. *Haizulo Artifizialak: erlijiotasunezko guneak Araban = Cuevas artificiales: espacios de religiosidad en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurklaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004.

15 BANGO TORVISO, Isidro G. *Ob. cit.*, p. 89. También así lo afirma KROESEN, Justin. "El altar y su mobiliario durante la época románica. La prehistoria del retablo". En: *Art i Litúrgia a l'Occident medieval: VIII col·loqui i I col·loqui internacional*. Barcelona: Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, 2008, pp. 41-43.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Cuando nos adentramos en la Baja Edad Media es cuando empezamos a conocer con más datos el sistema de reserva eucarística que se empleaba en las iglesias europeas, por lo que los estudios también abundan más. Esas alacenas practicadas en los muros del presbiterio tienen una clara continuidad en la cronología que se corresponde con el Románico, pero empiezan a ser mayores en tamaño. Generalmente ubicadas en el lado de la Epístola, muchas veces son pareadas y se acompañan con un nicho similar en el lado del Evangelio, dispuestos en paralelo, como se encuentran en la ermita de San Juan de Markinez (fig. 3). Se ha afirmado que el nicho del lado de la epístola cumplía la función de sagrario y en el del lado contrario se guardaban los libros litúrgicos y otros objetos de culto¹⁶, pero comúnmente la historiografía acepta casi unánimemente que se trata de credencias, es decir, pequeñas repisas donde se colocan los elementos de la celebración de la misa hasta el ofertorio y donde una vez terminada la misa se purifican los vasos sagrados. Sin embargo, últimamente estos nichos románicos están recibiendo nuevas interpretaciones, como la aventurada por el profesor Castiñeiras para los nichos de la ermita de la Inmaculada de San Vicentejo (Treviño) para el que propone que puedan ser altares laterales con reconditorios para reliquias¹⁷. A pesar de la diversidad de opiniones, en algunos casos sí se puede afirmar que han sido sagrarios gracias a la presencia de piscinas eucarísticas, como ha demostrado Javier Aizpún en varias iglesias de Estella y alrededores, como en el monasterio de Irantzu¹⁸ (fig. 4).



Fig. 3. Presbiterio de la ermita de San Juan de Markinez, donde se advierten un nicho a cada lado del presbiterio
Fig. 4. Sagrario mural con piscina eucarística. Monasterio de Irantzu (Navarra)

Sea como fuere, a partir del siglo XII existe copiosa documentación y vestigios suficientes como para asegurar con rotundidad que el Santísimo Sacramento se guardaba en un nicho practicado en el muro del presbiterio, que estaba protegido por una puerta de madera o, más habitualmente, de rejería artística, enmarcado exteriormente por algún elemento arquitectónico, ya sea un arco y un marco en relieve, y decorado con emblemas eucarísticos, generalmente la Crucifixión u otros temas pasionarios, además de los motivos heráldicos de sus mecenas. Se trata de los llamados **tabernáculos murales**. La más antigua referencia documental en Europa de un tabernáculo mural es la de la abadía de San Heriberto de Deutz (Alemania), que en 1128 sufrió un pavoroso incendio en el que milagrosamente quedó a salvo la píxide de madera con las formas consagradas, que se custodiaba en un tabernáculo mural a un lado del altar, según lo describe la narración del Abad Ruperto¹⁹.

16 AIZPÚN BOBADILLA, Javier. "Ubicación de los enterramientos y el sagrario. El caso de Estella (Siglos XV y XVI)". *Príncipe de Viana*, año 64, n° 228, 2003, p. 92.

17 CASTIÑEIRAS, Manuel. "San Vicentejo de Treviño, un edificio excepcional en la encrucijada del tradorrománico hispánico". En: GONZÁLEZ DE VIÑASPRES GONZALO, Roberto; GARAY OSMA, Ricardo (eds.). *Viaje a Íbita. Estudios Históricos del Condado de Treviño = Ibitaranzko bidaia: Trebiñuko Konderriko ikasketa historikoak*. Treviño: Ayuntamiento del Condado de Treviño, 2011, pp. 249-256

18 AIZPÚN BOBADILLA, Javier. Ob. cit., 2003, p. 109.

19 MAFFEY, Edmond. Ob. cit., p. 75.

Estos tabernáculos recibieron su gran impulso en el siglo XIII, a partir del IV concilio de Letrán (1215-1216), considerado el cónclave más importante de la Edad Media en cuanto a los aspectos disciplinares se refiere. En él se confirma la transustanciación²⁰ y es donde encontramos la primera regulación oficial conocida sobre la manera de conservar la eucaristía: en los decretos promulgados por Inocencio III en 1215 se instituye que ha de guardarse en sitio cerrado y bajo llave para evitar profanaciones, aunque no especifique la forma de hacerlo²¹. Lo cierto es que estos decretos reforzaban la forma italiana de guardar la eucaristía, que era el tabernáculo mural, y expandieron su uso por la cristiandad²². Como consecuencia de esta orden papal proliferaron por Europa estos nichos murales que ya existían y que recibían el nombre de *armariola*, *sacraria*, *fenestrellae*, *armarium sacramenti*²³, *armoires eucharistiques*, *ambry*, lo que aquí llamamos sagrarios o tabernáculos murales. Se ha afirmado que era el modo preferente de reserva de la eucaristía en Portugal, Italia y Escocia²⁴, pero lo cierto es que el sistema es habitual por todo el continente europeo y durante toda la Edad Media, sobre todo al sur²⁵, conviviendo con otras formas de reserva más en relación con el altar y más habituales en el norte de Europa, como más adelante se dirá.

La ilustración de pontificales y otros libros ha sido una fuente importante para saber qué aspecto tenían estos nichos en los siglos medievales. Uno de los más claros es una miniatura del pontifical romano de la Biblioteca municipal de Lyon, de finales del siglo XV, en el que el obispo consagra un tabernáculo mural (fig. 5). En la miniatura que ilustra el pontifical se advierte la ubicación del tabernáculo, al lado del altar y en su lado derecho o lado del Evangelio, en el mismo presbiterio, y se puede observar también la forma que tenía: es un nicho sencillo cerrado con reja y adornado con un remate arquitectónico.



Fig. 5. Bendición de un tabernáculo mural. Pontifical romain à l'usage de Vienne. Bibliothèque Municipale de Lyon. Ms 565, fol. 168

20 Actas del IV Concilio Lateranense, constitución I “De fide catholica”.

21 Actas del IV Concilio Lateranense, constitución XX, título “De chrismate et eucharistia sub ser conservanda”: “Statuimus ut in cunctis ecclesiis chrisma et eucharistia sub fideli custodia clavibus adhibitis conserventur ne possit ad illa temeraria manus extendi ad aliqua horribilia vel nefaria exercenda. Si vero is ad quem spectat custodia ea incaute reliquerit tribus mensibus ab officio suspendatur et si per eius incuriam aliquid nefandum inde contigerit graviori subiaceat ultioni”.

22 VAN DIJK, S.J.P.; HAZELDEN WALKER, Joan. *Ob. cit.*, p. 19.

23 TIMMERMANN, Achim. *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout (Bélgica): Brepols Publishers, 2009, p. 29.

24 KING, Archdale Arthur. “Eucharistic Reservation in Cistercian Churches”. *Collectanea Ordinis Cisterciensium Reformatorum*, nº 20, 1958, pp. 125-126.

25 Sobre todo en Italia, donde aún se conservan bellos tabernáculos murales renacentistas. CASPARY, Hans. “Tabernacoli quattrocenteschi meno noti”. *Antichità Viva*, nº 2, 1963, pp. 39-47. IDEM. “Anchora sui tabernacolo eucaristici del Quattrocento”. *Antichità Viva*, nº 5, pp. 26-35.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

También en la diócesis de Vitoria podemos hallar ejemplos de estos nichos, aunque sean ya del otoño de la Edad Media o incluso entrado el siglo XVI²⁶. El bonito sagrario de Grandíval (Treviño) (fig. 6), del siglo XV y, desde 2014 recolocado y reutilizado en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, es uno de los más bellos por tener un Calvario, estar flanqueado por dos ángeles y decoración vegetal y conservar la puerta original. El más espectacular es el tabernáculo mural de la basílica de San Prudencio de Armentia (fig. 7), de tamaño considerable y con un marco arquitectónico único rematado por una Piedad tardogótica. Parecido en estructura, pero más sencillo es el de Etxabarri Ibiña, reubicado en un pilar, mutilado y repintado recientemente. También podríamos citar la pieza de Villanueva de Valdegovía (fig. 8), parroquia que estaba bajo la mitra burgalesa durante la Edad Moderna, obra del primer tercio del siglo XVI, hoy en día recolocado en la sacristía y que es una pieza inmersa totalmente en el lenguaje “del romano” del primer Renacimiento, lo que hace que sea una obra única en el País Vasco. Más sencillos en su ejecución son los tabernáculos murales de Gardelegi y Caicedo-Yuso. Además de los citados, existen otros ejemplos que se hallarían en el muro central del presbiterio, encima del altar, y que fueron abandonados y condenados al olvido con la construcción de los retablos que cubrían el muro de la cabecera a partir del siglo XVI, unos retablos que ya incorporaban sagrarios realizados en madera colocados sobre el altar siguiendo las nuevas órdenes de la Iglesia. Tal es el caso de los tabernáculos murales de Aletxa (fig. 9) o Azilu, que se encuentran en la actualidad escondidos detrás del retablo mayor.



Fig. 6. Sagrario mural procedente de Grandíval. Siglo XV.

Fig. 8. Tabernáculo mural de Villanueva de Valdegovía. Principios del siglo XVI.

Una variante minoritaria de esta tipología de tabernáculo mural la encontramos en la región de Lorena, en Francia, donde se pueden encontrar unos nichos practicados en el muro lateral del presbiterio, pero con una característica propia: **tienen un óculo que da al exterior del templo** (fig. 10). Desconocemos si este tragaluz está presente en otras partes de Europa, pero algunos historiadores franceses aseguran que solo existen en dicha región de Lorena, concretamente en los valles de los ríos

²⁶ En Bizkaia se ha conservado algún ejemplar más antiguo y artísticamente más destacable, como el de Zaldibar, con un marco arquitectónico gótico muy rico y varios relieves. YBARRAY BERGÉ, Javier. *Catálogo de monumentos de Vizcaya*. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya, 1958, tomo I, pp. 418-419, tomo II, lám. 836.

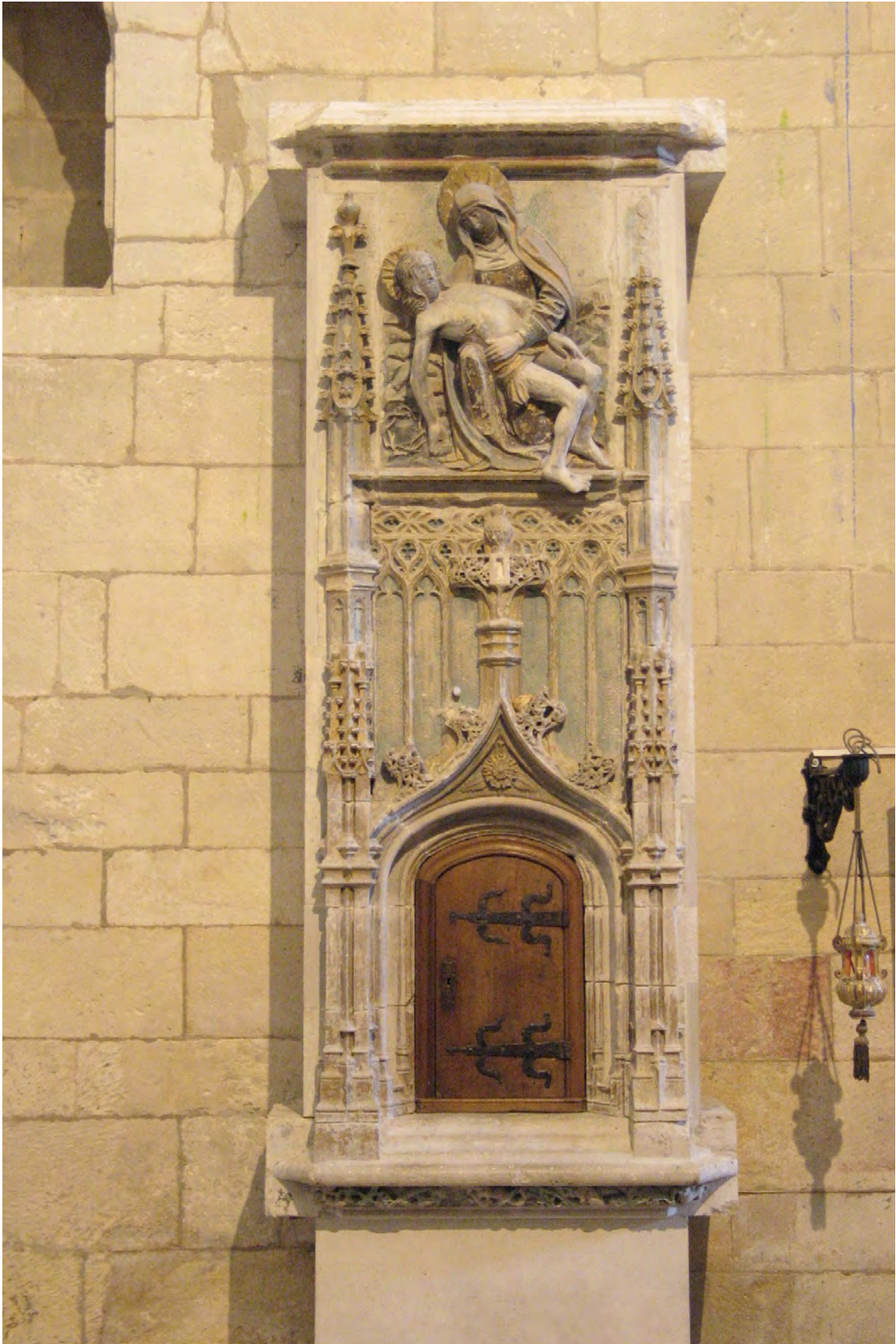


Fig. 7. Sagrario mural de la basilica de San Prudencio de Armentia. Finales del siglo XV.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico



Fig. 9. Tabernáculo de Aletxa, detrás del retablo.

Fig. 10. Priorato de Blanzey, en Bouxières-aux-Chênes (Francia).

Mosa, Meurthe, Mosela, Ornain y Sarre, aunque también localizan algunos en Champagne y Borgoña²⁷. Estos óculos, fechados todos entre los siglos XIV, XV y XVI, son pequeñas aberturas en el muro del fondo del sagrario, y puede que sirvieran para hacer visible el tabernáculo desde el exterior de la iglesia, para incitar a la adoración de la eucaristía a los viandantes recordándoles su presencia al pasar por la calle, o para que los leprosos o marginados pudieran adorar el Santísimo desde el exterior sin acercarse al resto de los fieles. También podrían existir para ser una especie de linterna de los muertos, ya que estos óculos iluminaban muy levemente el cementerio que rodeaba la iglesia y en la mentalidad de la época existe una conexión entre eucaristía y sepultura²⁸, y además esta tipología de lámpara de difuntos ya existía en Francia²⁹. En cualquier caso, en la diócesis de Vitoria ni en el entorno más cercano no tenemos constancia de ningún óculo en los tabernáculos murales, salvo los casos nombrados por Íñiguez Almech y que no hemos podido confirmar³⁰.

27 Todos los ejemplos se han localizado y catalogado en sucesivas investigaciones francesas: WALBOCK, G. "Oculi et Armoires eucharistiques en Lorraine". *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie Lorraine*, año 18, 1906, pp. 317-370. GERMAIN DE MAIDY, Leon. "Repositoires eucharistiques de la Meuse (Réponse à une communication récente)". *Bulletin Mensuel de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-Le-Duc*, n° 3, 1907, n° 3, pp. 32-37. IDEM. "Repositoires eucharistiques de la Meuse (Suite)". *Bulletin Mensuel de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-Le-Duc*, 1908, n° 1, pp. 6-10 y 1909, n° 3, pp. 27-30. PHILIPPE, André. "Les Armoires Eucharistiques dans l'Est de la France et particulièrement dans les Vosges". *Annales de la Société d'émulation du Département des Vosges*, vol. 100-101, 1924-1926, pp. 1-56. MOURGUES, Monique. "Les armoires eucharistiques à oculus dans le diocèse de Verdun". *Annales de l'Est*, n° 4, 1953, pp. 363-387.

28 AIZPÚN BOBADILLA, Javier. Ob. cit., 2003, p. 96. También se habla de la concordancia formal entre los sagrarios y los sepulcros en Italia: HIRN, Yrjö. *The sacred shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. Boston: Beacon Press, 1957 (1909), p. 162.

29 Se describe una linterna de muertos, que es una torre tipo faro, con luz, ubicado en medio del cementerio, en *De miraculis libri duo* de Pedro el Venerable (h. 1092-1156), abad de Cluny. YARZA LUACES, Joaquín; et al. (eds). *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II. Románico y Gótico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 137-138.

30 ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. "El sagrario. Algunas formas españolas iniciales y sus transformaciones". En: XXXV Congreso Eucarístico Internacional. *La Eucaristía y la paz*. Barcelona: [s.n.], 1952, tomo I, p. 825. Dice textualmente que "en algunas iglesias navarras la puerta del sagrario da a la calle", si bien no cita las localizaciones y por ello no hemos podido estudiar esta tipología.

2.2. Eucaristía y altar en la Edad Media: baldaquinos y suspensorios. Siglos XI-XIII

Los tabernáculos murales constituyen uno de los sistemas para reservar la eucaristía bajo llave, tal y como lo decretaba Inocencio III en el IV concilio de Letrán, pero no era la única manera de hacerlo a lo largo de la Edad Media, ya que esa tipología convive con otros sistemas que ponen de manifiesto la clara relación teológica de la eucaristía con el altar, como son los baldaquinos y suspensorios que sujetaban píxides y palomas eucarísticas, así como las torres colocadas directamente sobre el altar mayor de la iglesia.

La eucaristía, materialización de la víctima del supremo sacrificio, desde sus orígenes ha estado **ligada al altar**, al ara del sacrificio redentor que Dios ofrece a través de su Hijo, razón por la cual acabará siendo preceptiva esta ubicación para el edículo que lo reserva, como ocurrirá en el siglo XVI. Las noticias documentales más antiguas de la disposición de la eucaristía sobre el altar mayor se remontan a los siglos VIII y IX, cuando encontramos en Francia la primera referencia a esta ubicación. Según algunos autores está relacionado con el antiguo rito de la *conmixtio-inmixtio*, en el cual el obispo oficiante, durante las misas solemnes, colocaba en el cáliz una hostia anteriormente consagrada que estaba ya sobre el altar, mostrando así la unicidad del sacrificio de la misa³¹. Esta relación se ve especialmente constatada en la ceremonia de consagración de los altares durante el siglo VIII, en la cual se colocaban reliquias de los mártires en el tenante y debajo del ara, pero junto a ellos también se disponían tres partículas de pan consagrado, además de tres granos de incienso³². Un ejemplo más cercano en la cronología lo constituye la ceremonia de consagración del altar mayor de la catedral de Palma de Mallorca, realizada en 1346 por el obispo Berenguer Balle, y que consistió en la colocación sobre el altar de una hostia consagrada junto con unas reliquias³³. Un buen ejemplo de la relación eucaristía-altar, y que constituye una tipología poco habitual de sagrario, es el que estuvo vigente en la península itálica entre los siglos VIII y IX, con un edículo cerrado presente en el mismo altar, como puede verse en el tenante de altar de la iglesia de San Pietro y Silvis de Bagnacavallo (Italia), en el de la basílica de San Apollinare in Classe de Ravenna y otros conservados en este mismo entorno³⁴.

Pero el modo de reservar la eucaristía más habitual en relación al altar es el de los pequeños receptáculos sagrados colocados sencillamente sobre el mismo o, como veremos más adelante, suspendidos desde el baldaquino o de un suspensorio. Utensilios como la *capsa*, la paloma eucarística, una pequeña torre de plata, la píxide o los llamados ciborios, además de las conocidas arquetas eucarísticas³⁵ y cofres de

31 FOUART-BORVILLE, Jacques. "Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge". *Bulletin Monumental*, tomo 148, 1990, p. 377.

32 SNOEK, Godefridus J.C. *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A Process of Mutual*. Leiden: E. J. Brill, 1995, pp. 186-187. Parece que todos los *Ordines Romani* prescribían por estas fechas la colocación de reliquias junto con tres partículas eucarísticas en la consagración de los altares, y así aparece prescrito también en una rúbrica del Sacramentario de Drogon de Metz.

33 JUAN, Jerónimo; LLOMPART, Gabriel. "Las vírgenes-sagrario de Mallorca". *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, vol. 32, 1963, p. 180.

34 BRAUN, Joseph. *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Munich: Alte Meister Guenther Koch & Co, 1924, tomo II, pp. 582-583.

35 Hay magníficas arquetas románicas de cobre dorado y esmaltado, como por ejemplo la de la parroquia de Santa María de Fitero (Navarra), conocida desde la historiografía de principios del siglo XX. Los estudios más actuales, en MELERO MONEO, M^a Luisa. "Arqueta eucarística". En: *De Limoges a Silos* [catálogo]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001, pp. 176-178. ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza. "Arqueta de Fitero". En: MUÑOZ PÁRRAGA, M^a Carmen; BANGO GARCÍA, Illana (coords.). *La edad de un Reyno. Sancho el Mayor y sus herederos: el linaje que europeizó los reinos hispanos* [catálogo]. Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 383-385. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo; ANDUEZA UNANUA, Pilar (coords.). *Fitero, el legado de un monasterio* [catálogo]. Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 191-192. GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel; PÉREZ GONZÁLEZ, José M^a (dirs.). *Enciclopedia del Románico en Navarra*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2007, vol. I, pp. 563-564 (texto: Asunción de Orbe Sivatte).

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Flandes³⁶, fueron demandados por las iglesias para albergar a Cristo Sacramentado de una manera digna, segura y vistosa, ya que solían estar realizados en materiales nobles y ricamente adornados con esmaltes y piedras preciosas.

Parece ser que el objeto más usual fue la **paloma eucarística**³⁷ (fig. 11), un recipiente de madera o más comúnmente de metal, que por su fuerte simbolismo se consagra como receptáculo idóneo para tan sagrada finalidad³⁸. La paloma ha estado siempre asociada a la bondad, la paz, la pureza y la candidez, y además para el cristianismo adquiere un valor especialmente sagrado porque personifica al Espíritu Santo. Estas palomas eucarísticas pendían de un baldaquino que cubría y protegía el altar, de tal manera que la presencia de la eucaristía se hacía patente a través de la imagen de esta ave. Asimismo, existe la constancia de que las palomas eucarísticas se custodiaban en unos pequeños armarios, denominados *peristerios*, o en unas torres eucarísticas, llamadas *columbarios*, que, realizadas en materiales nobles, comienzan a tener un sentido y un desarrollo arquitectónico. En Álava no tenemos noticia documental de su existencia ni han llegado piezas, pero sí en la cercana Burgos, como la paloma eucarística del monasterio de Silos, del siglo XIII³⁹.

También la **píxide** (fig. 12) fue un objeto muy empleado para guardar la eucaristía. Se trata de un recipiente generalmente realizado en materiales nobles, del que conservamos en nuestra diócesis numerosos ejemplares que datan de los siglos XIV, XV y XVI⁴⁰, aunque en provincias cercanas encontremos piezas más antiguas, como la de Esparza de Galar en Navarra, del siglo XIII⁴¹. Las píxides son unas cajas cilíndricas sin apoyo o con un pie –las llamadas píxides pediculares–, que se cierran con una tapa piramidal o cónica rematada en una cruz, haciendo alusión a su contenido sagrado. Durante el siglo XVI las píxides evolucionaron tipológicamente, y con la adopción de un pie notoriamente más alto y esbelto y con una tapa más reducida, se convirtieron en copones, cuyo uso continuo ha llegado hasta la actualidad. Las píxides, en ocasiones, han recibido la denominación de **ciborios**, aunque este término alude también a los baldaquinos que se colocaban sobre el altar con la finalidad de destacar su presencia y protegerlo, así como a los sagrarios exentos construidos en piedra que se generalizan en el siglo XV.

Tanto las palomas eucarísticas como las píxides podían estar en el altar de varias maneras: colocadas sobre la misma, -con el peligro de profanación o robo que eso suponía-, o suspendidas sobre el altar, bien desde un baldaquino o bien desde un suspensorio. Los **baldaquinos**, herencia de la Antigüedad clásica, debieron ser habituales en el Mediterráneo oriental desde el siglo V, y luego se popularizaron en Italia, donde actualmente subsisten magníficos ejemplares del siglo XIII. Sin embargo, debían ser más co-

36 Los cofres de Flandes fueron el receptáculo más usado en las Islas Canarias en las décadas posteriores a su conquista y se guardaban en tabernáculos murales. PÉREZ MORERA, Jesús; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008, pp. 188-189. En Álava hay constancia de “un cofrezito de fusta dorado” donde se guardaba la cajita de plata con el Corpus Christi en 1511 en Santa Cruz de Campezo. AHDV-GEAH. Sign. 2556-2. Santa Cruz de Campezo. Libro de Fábrica (1511-1595), s/f. También puede pensarse que el “cofreco de estos que vienen de Alemania de yerro” citado en los mandatos del obispo Pedro Pacheco en su visita a la parroquia de San Vicente de San Sebastián (Gipuzkoa) en 1540, y que se guardaba en el tabernáculo mural, sea un ejemplar desaparecido de cofre flamenco en el País Vasco. TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio. *La reforma tridentina en San Sebastián. El libro de “Mandatos de visita” de la parroquia de San Vicente (1540-1670)*. Donostia-San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1970 (2ª edición 1972), p. 340.

37 CABELLO DÍAZ, M^a Encarnación. “Las palomas eucarísticas”. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario “Escorial-M^a Cristina”, 2003, tomo II, pp. 565-586.

38 Sobre la simbología de la paloma, véase GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael. “La paloma y su simbolismo en la Patrología latina”. *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, n^o XVI, 1999, pp. 189-201.

39 GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel; PÉREZ GONZÁLEZ, José M^a (dirs.). *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, vol. IV, p. 2597 (texto: Ángela Franco Mata).

40 Los numerosos recipientes eucarísticos de Álava han sido estudiados en MARTÍN VAQUERO, Rosa. *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1997.

41 ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza. “Píxide de Esparza de Galar”. En: MUÑOZ PÁRRAGA, M^a Carmen; BANGO GARCÍA, Illana (coords.). *Ob. cit.*, 2006, pp. 379-381. GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel; PÉREZ GONZÁLEZ, José M^a (dirs.). *Ob. cit.*, 2007, vol. II, pp. 1124-1125 (texto: Asunción de Orbe Sivatte).



Fig. 11. Paloma eucarística. Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Siglo XIII.

munes de lo que se han pensado en otros países europeos, y como ejemplo podemos destacar Noruega, el país que ha conservado un buen número de baldaquinos de madera del siglo XIII junto con otros elementos litúrgicos como los frontales⁴². Tenían la función de destacar la presencia de la eucaristía y focalizar la atención de los fieles en ella, dignificándola con una estructura arquitectónica que la cubría. Por ello, los más antiguos están realizados en materiales nobles, como el ciborio del rey Arnulf, el más antiguo que se ha conservado, realizado en oro, piedras preciosas, esmalte y filigrana, de hacia 860-870.

En el ámbito hispano se han conservado numerosos baldaquinos medievales⁴³, aunque su importancia a lo largo de la Edad Media tuvo que ser muy superior a las obras conservadas. Uno de los más conocidos, aunque no nos haya llegado nada, es el baldaquino de la catedral de Santiago de Compostela, patrocinado por el obispo Gelmírez en el siglo XII⁴⁴, que tuvo que ser una obra de referencia para otras piezas similares de Galicia. Se ha dicho que los baldaquinos son obras de inspiración italiana, y por ello su

42 KROESEN, Justin. Ob. cit., 2008, p. 52.

43 KROESEN, Justin. "Ciborios y baldaquinos en iglesias medievales. Un panorama europeo". *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 29, 2013, pp. 196-204.

44 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel. "El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos". En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.). *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 27-32.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico



Fig. 12. Píxide de Esparza de Galar. Pamplona, Museo catedralicio y diocesano.

presencia es más notoria en las zonas mediterráneas, como Catalunya⁴⁵. En nuestro entorno más cercano no existe ningún ejemplar de baldaquino ni ninguna noticia de su existencia, al menos de momento⁴⁶. Podemos pensar que la desaparición del baldaquino está estrechamente relacionada con la aparición de los primeros retablos y sobre todo con el desarrollo de los retablos góticos, género mobiliario especialmente popularizado en la Península Ibérica, razón por la cual los baldaquinos fueron desapareciendo a medida que los retablos cobraban más importancia⁴⁷.

En cualquier caso, estos baldaquinos no solo tenían la función de proteger y destacar el altar, sino que además servían como soporte del cual pendía la píxide o paloma eucarística. Algunas imágenes de Beatos y manuscritos altomedievales muestran elementos colgantes encima del altar que se han

45 PONSICH, Pierre. "Le problème du ciborium d'Oliba (1040)". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 24, 1993, pp. 21-27.

46 Gracias a la información aportada verbalmente por Javier Aizpún -a quien agradezco enormemente la aportación-, sabemos que en varias excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Navarra estos últimos años se están encontrando evidencias de lo que podrían ser las bases de baldaquinos medievales protegiendo el altar. Los restos están en proceso de investigación.

47 KROESEN, Justin. Ob. cit., 2008, p. 47.

identificado como lámparas y/o coronas votivas⁴⁸, pero no se ha hablado sobre la posibilidad de que sean cajas eucarísticas. Una lámpara puede ser lo que cuelga del baldaquino que protege el altar que vemos en una miniatura del Sacramental de Drogon realizado en 845-855⁴⁹ (fig. 13). Sin embargo, en manuscritos de cronologías algo más avanzadas y con ilustraciones más naturalistas sí se muestran con claridad píxides colgantes sobre los altares. Tal es el caso del Códice Bodleiano de Oxford que muestra claramente una píxide cubierta por un rico y amplio conopeo suspendido sobre el altar mayor (fig. 14). También se observa una píxide pedicular en varias ilustraciones de un misal francés de 1457 llamado *Missel à l'usage de l'abbaye de la Trinité de Vendôme*, que nos lo muestra suspendido sobre el altar mayor cubierto asimismo por un conopeo de diferentes colores (figs. 15-16), así como en la ilustración de las Vidas de san Edmundo y san Fremundo, realizado entre 1434 y 1439 (fig. 17).

El segundo sistema de disponer las píxides sobre el altar es el **suspensorio eucarístico**, un utensilio metálico exento o sujeto a la pared terminado en forma de voluta y rematado por un Calvario. De ella pendía la píxide o paloma desde una cadena, que permitía subirlo y bajarlo según necesidades del culto. Una de las imágenes más precisas y bellas de un suspensorio eucarístico es la que se encuentra en un ala lateral del Tríptico del Milagro de la Santa Candela, conservado en el Musée des Beaux Arts de Arras (fig. 18). Se trata de una magnífica pintura realizada en el siglo XVI y atribuida a Nicolo dell'Abate, pintor de la escuela de Fontainebleau⁵⁰. En una de las tablas laterales del tríptico se reproduce el altar mayor de la catedral de Arras -donde acaeció el milagro de la Santa Candela narrado en la pintura⁵¹- y en ella podemos observar la mesa de altar protegida por unas cortinas colgando de una estructura de madera chapeada en plata adornada con ángeles, unos cuantos relicarios sobre el altar y un suspensorio eucarístico, elementos todos que constan en inventarios de la catedral y que posteriormente desaparecieron. Como se puede observar, el suspensorio consiste en una especie de torre rematada por un Calvario de plata, del que sale una voluta que sostiene una píxide y, sin duda, se encuentra relacionado con el altar, de la misma manera que están los relicarios.

Algunos investigadores opinan que el suspensorio eucarístico se generalizó ampliamente sobre todo en Francia y Reino Unido con posterioridad al siglo XI, no fue habitual en Italia salvo en algunos monasterios cluniacenses que se consideran sus introductores, y era un sistema desconocido en España⁵². A pesar de que se no se considera un esquema muy difundido, en el misal de Roberto Visconti, redactado y magistralmente ilustrado hacia 1312, se puede apreciar al arzobispo mecenas del misal orando ante el altar, encima del cual pende una píxide cubierta por un conopeo. Fue precisamente este arzobispo milanés, Roberto Visconti, quien impulsó la celebración de la fiesta del Corpus Domini en su archidiócesis y su misal constituye el primer documento litúrgico que atestigua tanto esta fiesta eucarística en Milán, como el uso del suspensorio eucarístico en Italia⁵³.

48 MEZOUZGH, Noureddine. "Le fragment de Beatus illustré conservé à Silos (1ère partie)". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 13, 1982, pp. 125-151. CARBONELL I ESTELLER, Eduard. "Considérations sur l'autel et son environnement dans les représentations miniaturées des Beatus, et plus concrètement celui de Girona". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 13, 1982, pp. 99-110. MENTRÉ, Mireille. "Les représentations d'autel dans les manuscrits hispaniques du Haut Moyen Âge". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 13, 1982, pp. 111-124.

49 BOUSQUET, Jacques. "Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 13, 1982, pp. 201-232. El autor del estudio no se atreve a afirmar qué es el elemento colgante del baldaquino, al que llama ciborio.

50 "Miracle de la sainte chandelle". En: *Le trésor de la cathédrale d'Arras* [catálogo]. Arras: Commission départementale d'histoire et d'archéologie du Pas-de-Calais, 1986, pp. 22-24.

51 El tríptico narra el milagro acaecido en la ciudad de Arras asolada por la epidemia, en el que la Virgen se apareció a varios menestres y les entregó un cirio milagroso que permitía la curación. Como el milagro ocurrió en Arras, el pintor representa su catedral tanto en el exterior (narrando la aparición de la Virgen) como el interior, en el que reproduce con detalle el altar de las reliquias y el altar mayor, ambos desaparecidos en 1740.

52 DIX, Gregory. *A Detection of Aumbries with other notes on the History of Reservation*. Westminster: Dacre Press, 1944, p. 28.

53 TAMBORINI, Alessandro. *Il Corpus Domini a Milano*. Roma: Casa editrice mediterranea, 1935, pp. 23-25.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico



Fig. 13. Sacramental de Drogon. Bibliothèque Nationale de France, Ms 9428, fol. 87v.



Fig. 14. Códice Bodleiano. University of Oxford, Bodleian Library, Rawlinson Manuscripts, A417, fol. 37v.



Fig. 15. Missel à l'usage de l'abbaye de la Trinité de Vendôme. Vendôme, Bibliothèque municipale (Bibliothèque du Parc Ronsard), Ms.0016, fol. 161.



Fig. 16. Missel à l'usage de l'abbaye de la Trinité de Vendôme. 1457. Vendôme, Bibliothèque municipale (Bibliothèque du Parc Ronsard), Ms.0016, fol. 167.



Fig. 17. Vidas de San Edmundo y San Fremundo. John Lydgate. Entre 1434 y 1439. British Museum, Ms Harley 2278, fol. 55v.

En cualquier caso, se ha afirmado que la presencia de suspensorios eucarísticos se relaciona con las áreas de difusión de la orden de Cluny y que su origen se remonta a finales del siglo X⁵⁴. Su presencia es mucho más intensa en el país galo, donde el sistema estuvo generalizado hasta la segunda mitad del siglo XV como lo atestiguan numerosas visitas pastorales de los siglos medievales⁵⁵. A pesar de que no han llegado suspensorios originales hasta nuestros días, algunos viajeros del siglo XVIII, como el religioso Lebrun-Desmarettes en su *Voyage liturgique*, describe un buen número de suspensorios que vio en su viaje por Francia, de gran variedad de formas y tamaños⁵⁶, y contamos con numerosas descripciones e ilustraciones en otros tratados, como los dos que escribió e ilustró Eugène Viollet-le-Duc en su afán por recuperar los muebles y los objetos del pasado medieval⁵⁷. Incluso en la misma época se publicó en España un breve tratado histórico que también recoge testimonios de los suspensorios, aunque no cite ninguno en territorio hispano⁵⁸.

54 FOUcart-BORVILLE, Jacques. "Essai sur les suspenses eucharistiques comme mode d'adoration privilégié du Saint Sacrement". *Bulletin Monumental*, n° 145-III, 1987, pp. 269-270. La noticia documental más antigua data de 1004 y es del entorno de Cluny. Se trata de una donación que hizo el rey francés Enrique II el Santo, muy relacionado con la orden de Cluny, a la abadía benedictina de Saint-Vanne de Verdun, al que regaló una "pixidem de onichino in qua servaretur corpus dominicus dependens super altare".

55 Sirvan como ejemplo las visitas de la diócesis de Grenoble. TRÉPIER, M. "Notice sur le ciborium de la cathédrale de Grenoble". *Bulletin Monumental*, tomo 4, n° 24, 1858, pp. 64-65.

56 LEBRUN-DESMARETTES, Jean-Baptiste. *Voyages liturgiques de France ou Recherches faites en diverses villes du royaume*. París: Florentin Delaulne, 1718.

57 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*. París: Morel, 1868, tomo 2, pp. 251-252; IDEM. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. París: Morel, 1867, tomo 2, pp. 27-29 y 41-43.

58 Se trata de la obra *Nociones de Arqueología Cristiana*, escrita por José Manjarrés y publicada en 1867. AGÜERA ROS, José Carlos. "Orfebrería y ajuar sacros en *Nociones de Arqueología Cristiana* de José de Manjarrés (1867)". *Estudios de Platería San Eloy*, 2003, pp. 25-60. MANJARRÉS, José. *Nociones de arqueología cristiana para uso seminarios conciliares. Guía de párrocos y juntas de obra y fábrica de las iglesias*. Barcelona: Heredero de don Pablo Riera, 1867, pp. 147-148.



Fig. 18. Tabla lateral del tríptico del Milagro de la Santa Candela. Nicola dell'Abate, siglo XVI. Musée des Beaux Arts, Arras (Francia).

2.3. Las torres sobre el altar y la arquitectura eucarística. Siglos XIV-XV

Además de la píxide, la paloma y la caja, otro de los receptáculos eucarísticos colocados sobre el altar o colgados del suspensorio es la **torre eucarística**, generalmente realizada en materiales nobles como oro, plata y marfil, ricamente adornada, y que cuenta con un claro simbolismo tanto por la forma como por los materiales. Mientras que la píxide y la paloma fueron tipologías que cayeron en desuso, la torre ha perdurado a lo largo de la historia y es la tipología que más desarrollo posterior tendrá, ya que con su nacimiento asistimos a un hecho que se mantendrá hasta el siglo XX y que va a condicionar la forma y el contenido simbólico de las cajas eucarísticas: **la asociación del sagrario con la arquitectura**.

La existencia de la torre eucarística es tan antigua como la misma conservación de la eucaristía, pero en los primeros siglos del cristianismo su uso debió ser reducido. La primera torre eucarística de la que tenemos noticia es la que el emperador Constantino regaló a una de las basílicas romanas para guardar la eucaristía, hecha de oro y adornada con piedras preciosas, pero posteriormente, a partir del siglo V, son muchas las referencias documentales que existen sobre regalos de torres eucarísticas de materiales nobles de los pontífices y obispos a iglesias. Aunque no sabemos si en estos siglos la torre servía de sagrario directamente o de soporte de la caja eucarística, ya fuera píxide o paloma, lo cierto es que formaba parte de los recipientes sagrados del servicio del altar, ya que su presencia es constante en las fórmulas de consagración de los mismos⁵⁹.



Fig. 19. Rotonda de la Anástasis. Jerusalén.

La torre es universalmente conocida como símbolo de fortaleza, seguridad y, como tal, aparece nombrada en los salmos⁶⁰, así como en los Proverbios⁶¹, de tal manera que la eucaristía queda asociada directamente con la torre como refugio del cristiano. Pero, además, la torre es una imagen relacionada desde los inicios del cristianismo con el **Santo Sepulcro**. Los sagrarios son contenedores del Santísimo Sacramento, y su sagrada función los obliga a manifestar esa finalidad, convirtiéndolos en elementos metafóricos y de alto valor simbólico, lo que es determinante para su estructura. El invariable empleo de la planta central para estas cajas, y después su forma de microedificios, es un hecho que debemos relacionarlo con el relicario y el sagrario por excelencia, el Santo Sepulcro de Jerusalén, contenedor durante tres días

59 RAIBLE, Félix. *Der Tabernakel einst und Jetzt: eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie*. Freiburg: Herder, 1908, pp. 154-156.

60 "Pues tú eres mi refugio, la torre fortificada frente al enemigo". Ps 60:4.

61 "El nombre del Señor es una torre poderosa a la que acuden los justos en busca de protección". Proverbios 18:10.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

de la reliquia más preciada, el cuerpo de Cristo, y lo que es más importante, testigo de su Resurrección. Incluso otros objetos sagrados relacionados con la eucaristía se asocian con el sepulcro, como puede ser el corporal, llamado “*sindone*” en varios rituales o la fórmula de consagración del cáliz y la patena en los pontificales hasta hoy en día, que los nombra como “*Jesu Christi novum sepulcrum*”⁶².

El Santo Sepulcro es un espacio sagrado venerado por toda la cristiandad, ubicado en el monte Gólgota de Jerusalén, monte en el que fue crucificado y enterrado Cristo (fig. 19). El espacio que acoge el sepulcro es una pequeña construcción rectangular que a su vez está acogida en otra mayor de planta circular, razón por la que también se la conoce como rotonda de la Anástasis. Destruída y reconstruida numerosas veces, fue a lo largo de la Edad Media cuando este edificio se difundió y popularizó en Europa a través de las órdenes militares de los Templarios y Hospitalarios, responsables de su custodia. Pero las primeras imágenes cristianas del Santo Sepulcro son más antiguas y derivan directamente de las del templo de Jerusalén del arte judío, según ha asegurado la profesora Bianca Kühnel⁶³. Las imágenes más antiguas del templo de Jerusalén datan del siglo II en adelante, y siempre tienen forma de maquetas arquitectónicas de estructura grecorromana, siendo las que posteriormente emplearán los cristianos en su iconografía, sobre todo a la hora de representar el Santo Sepulcro. De hecho, hay imágenes en monedas y otras piezas que, siendo idénticas, para los judíos representan el templo y para los cristianos el Sepulcro y, posteriormente, también la Jerusalén Celeste⁶⁴. Por esta clara asociación simbólica, los objetos destinados a custodiar el Santísimo, tales como píxides y pequeñas torres eucarísticas, queriendo emular el Santo Sepulcro, adoptaron la forma de torre circular o edificio central⁶⁵, y de la misma forma los sagrarios, situados en el altar o piedra de sacrificio, son una memoria clara del sepulcro de Cristo. Precisamente, así queda reflejado en las actas del Concilio Provincial de México publicadas en 1585, en las que se toman acuerdos sobre el “*tabernáculo donde está espuesto el Sacramento de la Santísima Eucaristía, en memoria del sepulcro del Señor*”⁶⁶.

La forma circular y turriforme ya era empleada desde la Antigüedad grecorromana para numerosos templos y monumentos funerarios, por ser el círculo la forma geométrica más perfecta, asociado a la eternidad ya que no tiene ni principio ni fin y, por tanto, a la divinidad. Durante la época romana eran habituales los mausoleos y urnas cinerarias circulares, que después heredarían los cristianos. Parece que incluso en el siglo II se construyeron en Roma una *memoria* o *trophæion* en las tumbas de san Pedro y san Pablo, que tenían forma circular, de tal manera que esta forma geométrica está relacionada con el mundo funerario desde los inicios del cristianismo, que heredó la tradición anterior. En los relieves de temática cristiana de los siglos IV-V, en concreto en escenas que representan la Resurrección de Cristo, es patente el empleo de la planta central para figurar el sepulcro de Cristo, como podemos ver en la placa Reidersche (fig. 20), fechada en el año 400, en la que el sepulcro de Jesús tiene una estructura que en los siglos posteriores adoptarán los sagrarios: un cuerpo cerrado con una puerta central flanqueada por dos nichos que albergan imágenes, y un segundo cuerpo abierto, como si de un expositor se tratara, rematado en una cúpula semiesférica.



Fig. 20. Placa Reidersche, Siglo V. Bayerisches Nationalmuseum.

62 RAIBLE, Félix. *Ob. cit.*, pp. 153-154.

63 KÜHNEL, Bianca. “Jewish Symbolism of the Temple and the Tabernacle and Christian Symbolism of the Holy Sepulchre and the Heavenly Tabernacle”. *Jewish Art*, vol. 12/13, 1986/1987, pp. 149-150.

64 *Ibidem*, pp. 151-152.

65 SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Encuentro, 1994, pp. 226-228.

66 TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Ob. cit.* Tomo V, p. 612.



Fig. 21. Fragmento del retablo de la colegiata de Santa María de Borja. Nicolás y Martín Zahortiga, hacia 1460. Museo Diocesano de Borja.



Fig. 22. Domingo Ram. Retablo de san Juan Bautista. 1464-1507. The Metropolitan Museum.

Las píxides con forma de torre colocadas sobre el altar que se han conservado son de cronología bastante avanzada, entrando ya en el siglo XV, y son generalmente de plata sobredorada, por lo que se han estudiado dentro del arte de la platería. Lo que aquí nos interesa es su uso como sagrarios y su ubicación sobre el altar, como se puede apreciar en muchas obras de la pintura tardogótica de la Corona de Aragón y de Castilla que representan altares contemporáneos. Por ejemplo, en el Museo Diocesano de Borja se conserva una pintura que formaba parte del retablo de la Virgen de la colegiata de Santa María (fig. 21), fechado hacia 1460 y realizado por Nicolás y Martín Zahortiga, en el que se representa la expulsión de san Joaquín y santa Ana del templo. La pintura, sin duda una reproducción de los altares contemporáneos, nos muestra un sagrario en forma de torre eucarística de plata semicubierto por un conopeo y colocado encima del altar. Lo mismo podemos encontrar en el retablo de Barillas (Navarra)⁶⁷, en la tabla que representa la presentación en el templo, y también en la escena de la Anunciación a Zacarías del retablo de san Juan Bautista procedente de Aragón que conserva el Metropolitan Museum (fig. 22), realizado por Domingo Ram en la segunda mitad del siglo XV⁶⁸. También en este caso se representa un altar tardogótico aragonés que tiene un sagrario de plata sobre el altar.

67 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción (dir.). *Catálogo Monumental de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Dirección General de Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1980, tomo I, pp. 23-25. LACARRA DUCAY, M^a Carmen; MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos J. "Artes del color". En: FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (dir.). *El arte gótico en Navarra*. Pamplona: Nafarroako Gobernua, Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentua, Viana Printzea Erakundea-Kultura Zuzendaritza Nagusia = Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015, pp. 596-598.

68 Panel with the Angel Appearing to Zacharias (from a Retable depicting Saint John the Baptist and scenes from his life). The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Accession Number: 25.120.929

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Por razones evidentes, estos sagrarios de materiales preciosos tienen una **relación directa con los relicarios y las custodias** de la misma época, ya que las tres tipologías presentan claras similitudes de forma y, en ocasiones, también de uso. La historiografía está de acuerdo en afirmar que primero se crearon los relicarios de plata con expositores que dejaran ver la reliquia, al mismo tiempo que existían sagrarios cerrados con forma de torre. A partir del siglo XIII se acrecentó el fervor eucarístico y la devoción popular demandaba ver la Hostia consagrada, por lo que, espontáneamente, los expositores de reliquias empezaron a usarse para mostrar la eucaristía, y de ellas, para evitar el doble uso de los relicarios, nacieron las custodias⁶⁹, que serían una combinación de ambos objetos: un sagrario con forma de torre al que se le añade un expositor como un relicario y que, por su importancia litúrgica, tendrá un desarrollo propio. De hecho, que relicario y sagrario estén unidos no resulta nada extraño teniendo en cuenta que ambos términos han sido sinónimos durante siglos.

A pesar de tener en común parte de su historia y de que uno naciera del otro, los relicarios, las custodias y los sagrarios comenzaron cada uno su andadura por separado en el siglo XIII y tendrán un desarrollo propio. Lo que realmente diferencia a estos tres tipos de objetos es su relación con la arquitectura. Los tres dependieron de la arquitectura para sus diseños, pero las tipologías se separan porque solo el sagrario va a tener una concepción verdaderamente arquitectónica, entendiendo la arquitectura como creación de un espacio, en este caso sagrado. Estas torres eucarísticas colocadas sobre el altar que empiezan a necesitar ser vistas por los fieles, a partir de la segunda mitad del siglo XIII van a vivir un verdadero cambio tipológico para la reserva de la eucaristía, porque en este momento nace una nueva liturgia más visual que demandará nuevos objetos litúrgicos y un nuevo mobiliario para las iglesias. Es cuando nacen los tabernáculos exentos, verdaderas arquitecturas eucarísticas.

Una imagen que nos aporta importante información sobre esta tipología de sagrario y la asociación de símbolos que se produce en él es una imagen del *Speculum Humanae Salvationis* que ilustra el Arca de la Alianza en el templo de Jerusalén, concebido a finales del siglo XV como una maqueta arquitectónica sobre el altar dentro de una iglesia (fig. 23). No solo interesa porque tiene forma de edificio gótico, -al contrario de la descripción que se hace de ella en las Escrituras-, que lo relaciona formalmente con los sagrarios tardogóticos que estamos describiendo, sino que además se asocia a la Virgen María con la frase “*Archa testamenti significat Mariam*”, algo que aparecerá mucho en la literatura religiosa medieval y tendrá sus consecuencias en las artes plásticas y los sagrarios, como más adelante veremos.

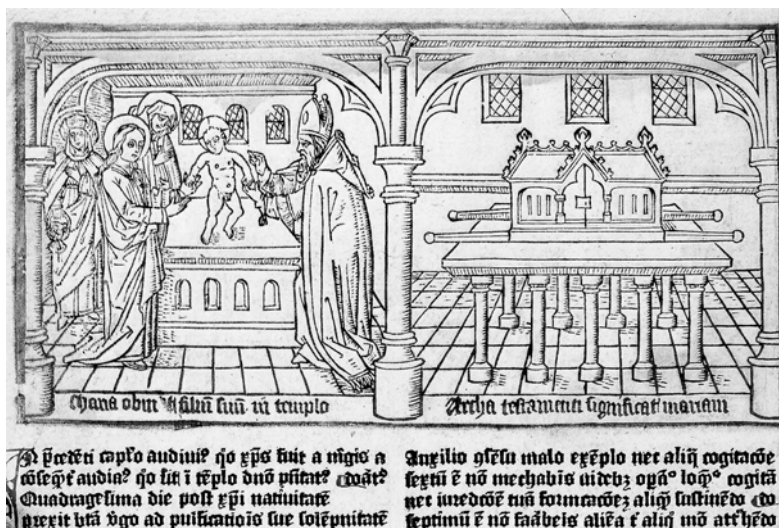


Fig. 23. *Speculum Humanae Salvationis*. Utrecht, 1471-1473. Museum of Fine Arts of Boston, 56.876.

69 ANDRIEU, Michel. “Aux origines du culte du Saint-Sacrement. Reliquaires et monstrances eucharistiques”. *Analecta Bollandiana*, tomo LXVIII, 1950, pp. 398-399. TRENS, Manuel. *Las custodias españolas*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1952, p. 24. IDEM. “El arte al servicio de la Eucaristía”. En: *XXXV Congreso Eucarístico Internacional. 1952. La Eucaristía y la Paz*. Barcelona: [s.n.], 1953, tomo I, p. 825. HENMARCK, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 35. TIXIER, Frédéric. *La monstrance eucharistique. XIIIe-XVIe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 58-59.

Nacidos de las torres eucarísticas sobre el altar tenemos los **tabernáculos exentos**, también llamados **Sakramentshausen**, que son unas estructuras realizadas generalmente en piedra que se colocaban a un lado del altar y fueron especialmente prolíficos en los países del centro y del norte de Europa, como los Países Bajos, Alemania o Austria. Tuvieron un desarrollo espectacular en los siglos XIV y XV, tanto que han sido definidos como un género propio en el arte de la construcción, que es la arquitectura eucarística. El mayor especialista en este género arquitectónico, el profesor Achim Timmermann, ha establecido una periodización de estas piezas definiendo varias generaciones de *Sakramentshausen* en Europa, desde su nacimiento en las últimas décadas del siglo XIII hasta la Contrarreforma, cuando se impone en toda Europa un tipo de sagrarios romano, más reducido en tamaño, muy diferente en lenguaje artístico y ubicado sobre el altar mayor⁷⁰.

El origen de las *sakramentshausen* se sitúa en el siglo XIII, en el momento de la codificación del sacramento de la eucaristía en el IV concilio de Letrán (1215), un verdadero hito en la historia de los sagrarios. Como se ha dicho en el capítulo precedente, en este concilio se define el dogma de la transubstanciación con el que se da un empuje importante a la devoción eucarística. Junto a ello se decretó que la eucaristía se guardara bajo llave para evitar su profanación, algo que se debía temer mucho con las palomas y píxides suspendidas sobre el altar, al alcance de manos ajenas. A la definición y afianzamiento del dogma le siguió un florecimiento de la devoción eucarística, y de ahí surgieron nuevas iniciativas como los tabernáculos exentos, más seguros y más a la vista que los nichos murales y las píxides sobre el altar, que tienen un tamaño limitado y que no son visibles desde la nave.

El aspecto verdaderamente innovador de estos tabernáculos exentos es que, además de guardar el sacramento, lo exponen a la manera de custodias permanentes a través de unos cristales iluminados desde el interior; lo que engrandece su valor espiritual, le da brillo retórico a su significado, acrecentando el carácter sensitivo de la experiencia divina y realizando la visualidad de la liturgia, algo que cobra especial apogeo en esta época. Esta capacidad de atraer la mirada del fiel, procura la *manducatio per visum* o la comunión visual, una tendencia que prospera en el siglo XIII y que se hizo posible gracias a la teoría óptica de la intromisión ocular, ya desarrollada por Aristóteles, y retomada en occidente por teólogos escolásticos como Robert Grosseteste y Roger Bacon⁷¹. Esta teoría postula que los objetos emiten una especie de átomos llamados imágenes o *simulacra* que entran a través de los ojos, mueven el nervio óptico y completan el proceso de asimilación del objeto, de tal manera que la visión del Corpus, aunque sea en su forma accidental y no en la sustancia -solo perceptible por el alma-, es igual de válida que la comunión física⁷². La elaboración de esta teoría trajo una atracción mística por ver la Hostia y provocó que estuviera expuesto ante los ojos de los fieles, y con ello, que los sagrarios se abrieran y mostraran su contenido, que naciera la procesión del Corpus Christi en 1264, que se desarrollaran las custodias portátiles y que se introdujera la elevación de la hostia en la consagración de las misas⁷³. En este mismo ambiente debemos ubicar también conocidos milagros eucarísticos, como el de Bolsena (1264) o los prodigios protagonizados por judíos, brujas y ladrones, destinados a fomentar la devoción del sacramento entre las clases populares⁷⁴. En resumen, la definición del dogma en Letrán tuvo una influencia vital en el arte, porque nacieron un nuevo mobiliario, unos nuevos objetos litúrgicos y una nueva iconografía.

Desde sus orígenes a partir de la década de 1280, las torres eucarísticas tuvieron una concepción arquitectónica que fue enriqueciéndose con los años. Si los *sakramentshausen* de la primera generación (hacia 1280-1350) fueron obras estructuralmente sencillas y réplicas en miniatura de la macroarquitectura, en la segunda mitad del siglo XIV empezaron a poner en práctica en ellas soluciones arquitectónicas novedosas, con la gran ventaja de que no necesitaban que fueran tectónicamente eficaces, por lo que primaba el diseño. Los arquitectos del siglo XIV podían experimentar nuevas soluciones en

70 TIMMERMANN, Achim. *Ob. cit.*, 2009

71 LINDBERG, David. C. *Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450)*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 145 y 394-395.

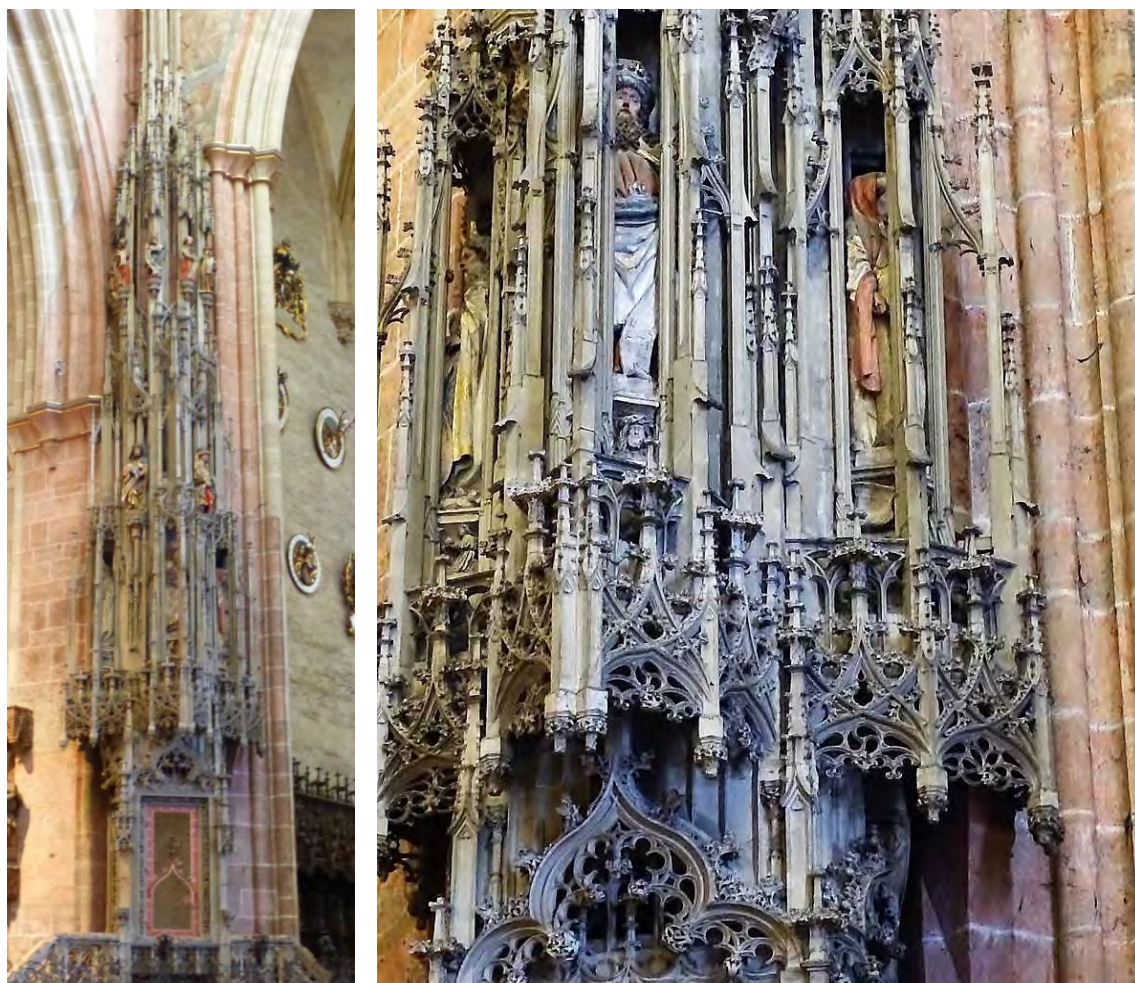
72 TIMMERMANN, Achim. "Sacrament Houses and the Vision of God in the Age of 'Renaissance Gothic', c. 1475-1525". En: CHATELET, Monique; et al. (eds.). *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne*. París: Picard, 2011, pp. 314-315.

73 Y otras medidas similares. JUNGSMANN, José A. *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid: Herder, 1963, pp. 765-770.

74 RUBIN, Miri. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 108-129.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

géneros de menor tamaño⁷⁵, y fue en los sagrarios donde pudieron materializar esta ambición artística con mayor libertad, ya que eran obras que requerían un tratamiento especial⁷⁶. La experimentación arquitectónica llegó a tener una complejidad extraordinaria en la segunda mitad del siglo XV y es cuando se comprueba que los sagrarios eran fructíferos campos de ensayo para soluciones arquitectónicas de la macroarquitectura⁷⁷, como ocurre en la catedral de Ulm, en Alemania (figs. 24 y 25). Realizado en 1460-1465, su sagrario es una pieza que se eleva hasta 26 metros en un desarrollo arquitectónico con claras analogías con la torre de la catedral, realizada unos pocos años más tarde, algo que se puede apreciar comparando las trazas originales de ambas obras, que afortunadamente se han conservado⁷⁸.



Figs. 24 y 25. Sakramentshaus de la catedral de Ulm (Alemania). 1460-1465. Vista general y detalle del diseño arquitectónico.

75 En la llamada microarquitectura también podemos incluir Calvarios y Santos Sepulcros del norte y centro de Europa, los ciborios bautismales e incluso las “cruces de pecadores” y las picotas levantadas en estas fechas. TIMMERMANN, Achim. “Late Gothic microarchitecture and topographies of criminal justice”. En: KRATZKE, Christine; ALBRECHT, Uwe (eds.). *Mikroarchitektur im Mittelalter: ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*. Leipzig: Kratzke, 2008, pp. 297-313. IDEM. “The Poor Sinner’s Cross and the Pillory: Late Medieval Microarchitecture and Liturgies of Criminal Punishment”. *Uměni*, LV, 2007, pp. 362-373.

76 TIMMERMANN, Achim. “Two parlenian Sacrament Houses and their michoarchitectural context”. *Uměni*, XLVII, 1999, pp. 400-412.

77 Con esta misma función se ha podido emplear cualquier otro elemento arquitectónico miniaturizado, como pueden los doseles de esculturas u otras microarquitecturas, como ha quedado demostrado en ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempo del Compromiso de Caspe (1410-1412)”. *Artigrama*, nº 26, 2011, p. 39.

78 TIMMERMANN, Achim. *Ob. cit.*, 2009, pp. 80-89.

A finales del siglo XV y principios del XVI es cuando los diseños de los tabernáculos llegan a un nivel de sofisticación realmente extraordinario, con la combinación de figuras geométricas a diferentes escalas y con múltiples acoplamientos, complejísimo diseños vegetales y geométricos entrelazados, remates flamígeros que ascienden al cielo y actúan de guía visual dentro del espacio litúrgico. Además, todo ello está dotado de una gran carga simbólica, bien a través de las propias formas o bien a través de las esculturas que lo completan, que representan el Pecado Original, la Virgen María o los pasajes de la Pasión, entre otros temas con relación directa con la eucaristía. El ejemplo más sobresaliente de esta generación de sagrarios exentos es el de la iglesia de San Lorenzo de Núremberg (Alemania), construido por Adam Kraft entre 1493 y 1496⁷⁹ (fig. 26), en cuya base se encuentra el archiconocido autorretrato de su ejecutor, orgulloso de su oficio y de su obra⁸⁰.



Fig. 26. Sagrario de la iglesia de San Lorenzo de Núremberg (Alemania). Adam Kraft, 1493-1496

Acercándonos a nuestro entorno geográfico, no hay ninguna obra que se asemeje a estas espectaculares y utópicas “alquimias artísticas” góticas, un fenómeno que se desarrolla en el centro y norte de Europa. Sin embargo, aquí podemos hablar de la presencia de tabernáculos exentos de piedra mucho más reducidos en tamaño, de sencillos diseños arquitectónicos y cerrados. En Álava conocemos el ejemplo de Virgala Mayor (fig. 27), un ciborio exento que procede de la desaparecida abadía de Santa Pía, que es la pieza más grande que conocemos en el País Vasco y que podemos fechar a principios del siglo XVI. En Bizkaia hay también unas piezas bastante destacadas, que son el ciborio de Soscaño, hoy en el Museo de las Encartaciones de Sopuerta, el de Mendexa, y otro de Nabarniz⁸¹, que se encuentra actualmente en la basílica de Begoña de Bilbao, que conserva aún una bellísima puerta de rejería y está rematado por una aguja calada⁸². La mayoría de ejemplos de ciborios góticos están mutilados y conservamos solo unas partes que deducimos podían haber pertenecido a sagrarios de piedra exentos, como los restos que existen en Txintxetru, incrustados en el muro de una casa particular, en Kontrasta, fragmentados y reaprovechados como credencias, en Villanueva de la Oca, reaprovechado como base de una pila bautismal, y en Heredia, éste último de una gran calidad y delicadeza gótica. Otra pieza interesante se

encuentra en Gereñu (fig. 28), que consiste en el cuerpo superior del sagrario que se encuentra en una de las capillas laterales y que fue rescatado del cementerio en los años 70 del siglo XX por casualidad. Es una obra gótica de gran finura tallada por el maestro Guillén en 1520⁸³. Su arquitectura es una buena muestra de la llegada de modelos góticos avanzados que no se aplicaban en la arquitectura construida pero que eran conocidos y aplicados en la microarquitectura eucarística y en los retablos.

79 TIMMERMANN, Achim. *Ob. cit.*, 2009, pp. 145-152.

80 KLAMT, Johann-Christian. “Artist and Patron: The Self-Portrait of Adam Kraft on the Sakramentshaus of St. Lorenzo in Nuremberg”. *Visual Resources*, vol. 13, n° 3-4, 1998, pp. 393-421.

81 SMITH E IBARRA, Manuel María. “Modo de albergar en nuestra Provincia la Sagrada Eucaristía y noticias de las arquillas y ciborios que han existido en Vizcaya”. *Zumárraga: Revista de Estudios Vascos*, 1956, pp. 25-34. LIZARRALDE, José A. “Arqueología cristiana local. El sagrario”. *Aránzazu*, junio de 1933, pp. 177-182. YBARRA Y BERGÉ, Javier. *Ob. cit.*, tomo 1, pp. 154, 320 y 354, tomo 2, láms. 141, 632 y 716.

82 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús; ORTEGA, Hektor. *Begoña. Historia, arte y devoción*. Bilbao: Sua, 2013, p. 119.

83 ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 438, nota 10.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico



Fig. 27. Ciborio de Virgala Mayor.



Fig. 28. Fragmento de ciborio de Gereñu.

Tal vez la obra más relacionada con las altas *sakramentshausen* del norte de Europa sea la magnífica torre eucarística del santuario de Nuestra Señora de la Encina, en Artziniega (fig. 29), de una altura considerable (mide 7 metros por 1,5 de diámetro) y que es el único ejemplar de estas características que ha llegado hasta nuestros días, gracias al celo que demostraron los feligreses del santuario por conservarlo a pesar de ciertos mandatos episcopales que exigían lo contrario. Esta torre es un espléndido trabajo de ebanistería con unos elementos imposibles de encontrar en la arquitectura pétrea, que además de tener el cuerpo del sagrario propiamente dicho, en su parte baja tiene otro habitáculo para reliquias y en su parte superior un expositor con la escultura de un Ecce Homo, adornado todo con unas finas cesterías y policromado con brocados aplicados.

Por último, cabe nombrar aquí otra tipología de sagrario existente a finales de la Edad Media conviviendo con las citadas anteriormente y que, sin bien es bastante excepcional y su número notablemente reducido, no por ello es menos interesante en cuanto a tipología y uso. Estamos hablando de **imágenes-sagrario**, que son esculturas que sirven como sagrario de la parroquia o al menos como receptáculo de una sagrada forma, lo que las convierte en excepcionalmente sagradas. Las más conocidas son las Vírgenes-sagrario que tan buena fortuna han tenido en Mallorca en la Baja Edad Media. Resulta por lo menos curiosa la gran concentración de Vírgenes-sagrario en la isla, teniendo en cuenta los pocos ejemplares que existen actualmente en el resto de Europa, que apenas llegan a una decena y que además



Fig. 29. Torre eucarística del Santuario de la Encina de Artziniega.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

están diseminadas. En Mallorca se han contabilizado hasta dieciséis Vírgenes-sagrario⁸⁴, y son tallas que representan a la Virgen con el Niño que incluyen en el cuerpo un pequeño armario cerrado con llave que servía como sagrario. Las tallas se pueden fechar hacia el siglo XIV y, por numerosa documentación histórica, sabemos que estuvieron en uso como sagrarios hasta aproximadamente finales del siglo XVI, precisamente hasta que se aplicaron los decretos tridentinos. Hubo alguna excepción, como la Virgen con el Niño de Manacor, que fue empleada como tabernáculo hasta 1686, fecha en la que los reiterados mandatos del visitador convencieron a la parroquia de construir un sagrario nuevo⁸⁵. Un ejemplo destacado es Nostra Dona de la Seu, en Palma de Mallorca (fig. 30), una talla de finales del siglo XIV atribuida a Guillermo Morey, de considerable altura y que cuenta con un receptáculo en un lateral, policromado en su interior, en uso hasta al menos 1592⁸⁶.

Además de las mallorquinas existen otras Vírgenes-sagrario en Europa. Una de ellas la Notre Dame du Tabernacle, situada en la iglesia de Sainte-Marie su Mer, en Pornic (Francia)⁸⁷, una talla del siglo XIV que tiene un gran ostensorio en su pecho y ademán de señalarlo. Un poco más tardía es Nuestra Señora de la Bella, patrona de Lepe (Huelva) (fig. 31), procedente del convento franciscano de El Terrón de la misma localidad y que tiene en su pecho un espacio cerrado con llave donde se guardaba el copón. A pesar de que se haya afirmado que estas Vírgenes-sagrario son características de España y del sur de Francia⁸⁸, lo cierto es que hoy en día están dispersas por Europa, salvo las mallorquinas antes citadas. En la literatura religiosa en la Baja Edad Media encontramos numerosas referencias a una lectura litúrgica del cuerpo de la Virgen como receptáculo del Verbo Divino y, por lo tanto, primer sagrario vivo. Podemos encontrar epítetos como tabernáculo divino⁸⁹ o custodia del Santísimo, que continuamente aluden al cuerpo de la Madre de Dios como honorable contenedor de la deidad, enlazando varios dogmas como la Encarnación, la maternidad divina y la eucaristía⁹⁰, haciendo con ellos unos juegos retóricos que tienen un peso importante en la literatura, como en el *Speculum Humanae Salvationis* antes citado, y tendrán su materialización en estas esculturas. Además, a la Edad Media no le resultaba extraño emplear las imágenes como sagrarios, porque existía una costumbre antigua de horadar imágenes para custodiar reliquias del santo que representaba y así los cita Guillermo Durando en su conocido tratado *Rationale divinatorum officiorum*, y aún hoy existen numerosas imágenes y bustos-relicario⁹¹.

Pero no solo las tallas de la Virgen han sido empleadas como sagrarios. También se conocen los casos de esculturas que representan a Cristo que contienen la eucaristía, como la talla de Cristo del monasterio de San Juan de las Abadesas (Girona), que además fue objeto de un milagro eucarístico. Es una talla que tiene una abertura de unos seis centímetros en la cabeza, en la cual en el momento de su consagración en 1251 se introdujo una hostia consagrada envuelta en un paño de lino. Fue descubierta en 1436 y enseguida considerada milagrosa porque la hostia estaba incorrupta⁹². También tenemos el ejemplo de Monterde (Zaragoza), un Cristo yacente de mediados del siglo XVI procedente del monasterio de Nuestra Señora de Piedra que tiene un espacio en la herida del costado para meter en él una caja con documentado empleo eucarístico⁹³. No podríamos omitir la magnífica escultura de Cristo yacente atribuida a Gaspar

84 LLOMPART, Gabriel; JUAN, Jerónimo. "Las Vírgenes-sagrario de Mallorca". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 32, n° 796-797, 1963, pp. 177-192. LLOMPART, Gabriel. "Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario (siglos XIV-XVII)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, n° 39, 1968, pp. 291-303. IDEM. "Les Marededéus sagraris de Mallorca". *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, n° 14, 2006, pp. 61-86.

85 LLOMPART, Gabriel; JUAN, Jerónimo. Ob. cit., pp. 189-190.

86 *Ibidem*, pp. 183-184.

87 RUSSON, J.-B. *Notre-Dame du tabernacle, notice archéologique et religieuse précédée d'un aperçu historique sur Sainte-Marie-sur-mer (Pornic)*. [s.l.]: [s.n.], 1958, pp. 27-32.

88 TRENS, Manuel. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus-Ultra, 1947, p. 493.

89 HIRN, Yrjö. Ob. cit., pp. 161 y 321.

90 LLOMPART, Gabriel; JUAN, Jerónimo. Ob. cit., pp. 178-179.

91 Se recogen en YARZA LUACES, Joaquín. "Las imágenes hispanas de la Virgen y Limoges". En: *De Limoges a Silos* [catálogo]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior SEACEX, 2001, pp. 196-221.

92 TRENS, Manuel. "Ponencia de Arte Sacro. El Santísimo Misterio de San Juan de las Abadesas". En: *XXXV Congreso Eucarístico Internacional. La Eucaristía y la Paz*. Barcelona: [s.n.], 1952, tomo I, pp. 814-817.

93 CRIADO MAINAR, Jesús. "Escultura de Cristo yacente con urna procesional (Monterde)". En: CALVO RUATA, José Ignacio (coord.). *Joyas de un patrimonio IV. Estudios*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 201-205.



Fig. 30. *Nostra Dona de la Seu*, de Palma de Mallorca (Islas Baleares).



Fig. 31. *Virgen de la Bella*, de Lepe (Huelva).

Becerra⁹⁴ del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (fig. 32), con un viril en la herida del costado, así como el Yacente de la cofradía penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Valladolid, realizada hacia 1720-1729 por Pedro de Ávila⁹⁵. Este tipo de imágenes, tanto de Vírgenes como otras, son totalmente desconocidas en el País Vasco, ya que no contamos con ningún ejemplar.



Fig. 32. *Cristo yacente*. Gaspar Becerra. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

IDEM. *La escultura romanista en la comarca de la comunidad de Calatayud y su área de influencia, 1589-1639*. Calatayud: Centro de estudios bilbilitanos, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 123.

94 TORMO, Elías. "Gaspar Becerra". *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, tomo LXV, 1912, pp. 66-71. MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 591-592.

95 ÁLVAREZ QUEVEDO, Juan (coord.). *Eucaristia: Las Edades del Hombre, Iglesia de Santa María, Iglesia de San Juan, Aranda de Duero* [catálogo]. [Valladolid]: Fundación Las Edades del Hombre, 2014, pp. 246-247 (texto: José Ignacio Hernández Redondo).

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Todas estas imágenes-sagrario convivían con las torres eucarísticas, los tabernáculos murales y las torres de plata sobre el altar citadas anteriormente, lo que nos muestra que a finales de la Edad Media la forma de guardar la eucaristía no estaba ni mucho menos unificada en Europa y presentaba una gran variedad regional según las tradiciones artísticas locales. Sin embargo, a finales del siglo XV y, sobre todo, a principios del siglo XVI empiezan a cobrar importancia otro tipo de sagrarios, más pequeños que las torres norteñas, con un lenguaje artístico que deja atrás las intrincadas líneas góticas y que deja paso a la cultura clásica, que poco a poco se van a ir difundiendo e imponiendo, a la par de la tendencia centralista del papado en Roma. Entrando ya en el siglo XVI, los sagrarios son testigos de una nueva reforma.

2.4. Reforma y Contrarreforma. Siglos XVI-XVIII

Ya a finales de la Baja Edad Media muchos miembros de la Iglesia clamaban por una reforma interior que culminará en el concilio ecuménico de Trento. En lo que se refiere a la eucaristía también se notarán algunas voces reformistas que van a poner en marcha unas medidas que luego serán decretadas en Trento para toda la cristiandad, como es la obligatoriedad de ubicar el sagrario sobre el altar, en unión simbólica con él. A pesar de que en Francia a lo largo de los siglos XIV y XV hallamos noticias de sagrarios colocados sobre el altar⁹⁶, debemos esperar al episcopado de Matteo Giberti para hallar un hito importante en la disposición sobre el ara. **Matteo Giberti** (1495-1543), miembro destacado de la curia romana y obispo de Verona entre 1524 y 1543, fue un gran reformador y uno de los varios obispos que se adelantaron a la reforma propuesta por Trento, muy reconocidos en su época por su virtud y su celo reformador; y su diócesis, Verona, fue un banco de pruebas de la reforma y pionera en la puesta en práctica de los decretos relacionados con la pastoral y la vida del clero, que posteriormente se impondrán con fuerza⁹⁷. Las *Constituciones para el clero* que redactó y publicó en su diócesis en 1542 fueron un modelo y una inspiración para los decretos tridentinos, tanto que se ha afirmado que muchas disposiciones proclamadas en Trento siguen al pie de la letra sus *Constituciones*⁹⁸.

Sus ganas de reforma y su intensa veneración por el Santísimo Sacramento le llevaron a decretar varias medidas destinadas a dignificar el Sacramento y a eliminar cualquier uso o elemento que ofendiera su validez. Desde que el sacerdote en persona se ocupe de elaborar las obleas, hasta la comunión frecuente que posteriormente se impondrá, pasando por insistir en una escrupulosa limpieza en todos los muebles relacionados con la eucaristía, son varias las novedades que introduce Giberti en el culto eucarístico. Sus *Constituciones* recogen órdenes habituales en los decretos episcopales como la de guardar la eucaristía bajo llave, pero introduce importantes novedades, como hacer sonar las campanas exteriores de la iglesia en el momento de la consagración o la recomendación de formar varias *Societas Corporis Christi* en la diócesis, hermandades de fieles destinados a honrar el Sacramento que tendrá amplia difusión por Italia⁹⁹.

Sin embargo, el decreto más importante de Giberti fue la obligación de colocar el tabernáculo en el centro del altar y, por tanto, en el lugar más visible del templo. En su primera visita pastoral como obispo, realizada en la catedral de Verona en 1529, observó que el Santísimo se encontraba en un pequeño armario ubicado en el ángulo de una capilla y que apenas era visible. En sus posteriores visitas a todas las parroquias de la diócesis constató que los templos contaban, en el mejor de los casos, con un tabernáculo mural en un muro lateral, de tal manera que la reserva eucarística servía exclusivamente para administrar el Sacramento a los enfermos. Giberti quiso recordar a sus sacerdotes que la eucaristía debía ser también venerada en su sagrario, y en su celo eucarístico comenzó por reformar la iglesia matriz de la diócesis, la catedral de San Zenón. Rehízo toda la cabecera para que fuera una sede digna de la eucaristía: amplió el espacio del presbiterio, puso un nuevo altar más grande y adornado, y mandó colocar un nuevo sagrario

96 MAFFEY, Edmond. *Ob. cit.*, p. 69.

97 Estas reformas han sido ampliamente estudiadas en FASANI, Antonio. *Riforma pretridentina della diocesi di Verona: visite pastorali del vescovo G. M. Giberti, 1525-1542*. Vicenza: Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1989.

98 Grazioli llega a comparar palabra por palabra ambos textos buscando equivalencias. GRAZIOLI, Angelo. *Gian Matteo Giberti, Vescovo di Verona, precursore della riforma del Concilio di Trento*. Verona: Stamperia Valdonega, 1955, pp. 164-169.

99 *Ibidem*, pp. 86-88.

de mármol en el centro del mismo, para que fuera lo primero que vieran los fieles al entrar en la iglesia¹⁰⁰. Para el prelado Giberti, la sola presencia del Santísimo Sacramento en el centro del altar era un estímulo para aumentar su devoción, por lo que decretó esta ubicación en todas las parroquias de su diócesis.

Dicha orden tuvo difusión por Europa y más obispos reformadores pusieron en marcha medidas similares. Sin embargo, será la celebración del **concilio de Trento** el verdadero jalón en el desarrollo histórico del sagrario, cuando esta orden se convierta en general para todo el orbe cristiano. Trento recalcó la presencia real de Jesucristo en la eucaristía en virtud de la transubstanciación y subrayó el carácter de la misa como sacrificio expiatorio de Cristo en la cruz, haciendo indisoluble la unión entre el altar y el sagrario. Asimismo, decretó la legitimidad de las imágenes y los objetos sagrados, supeditando la estética a la utilidad devocional y litúrgica, razón por la cual se explica el mayor control y celo que se pone en práctica, a partir de ahora, en la realización de las obras de arte. Para manifestar ante los fieles la garantía de vida eterna que ofrece el sacramento eucarístico, decretó la colocación de los sagrarios sobre el altar y, lo que es una aportación de vital importancia, fomentó la veneración eucarística con la exposición del Santísimo. Para dicho objetivo los sagrarios dispusieron de un cuerpo expositor, abierto, en el que colocar la custodia con la Hostia, marcando un paso más en la evolución de estos muebles.

Los nuevos decretos tridentinos referidos al sagrario tuvieron un amplio eco, contando para su aplicación con una renovada y amplia red administrativa que se analizará en el próximo capítulo, lo que permitió que las nuevas medidas se aplicaran en toda la cristiandad. Una figura clave en la reforma del sagrario en esta época postrentina fue san **Carlos Borromeo**, arzobispo de Milán, cardenal y figura clave en la Contrarreforma, que publicó en 1577 sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, libro que sirvió como manual para la puesta al día del ajuar de las iglesias, ya que tiene indicaciones prácticas para la construcción de los muebles litúrgicos. En este texto, de gran relevancia para el arte, Borromeo establece una rigurosa normativa sobre la disposición y estructuración del espacio de culto, dedicando varios epígrafes al tabernáculo. Lo primero que establece es que los sagrarios deben realizarse de materiales nobles, “láminas argénteas o bronceas, y las mismas doradas, o del mármol más precioso” para que la eucaristía esté en un lugar decoroso, aunque por dentro deben estar recubiertos de madera de álamo para protegerla de la humedad. Precizando sobre la traza del sagrario, añade que debe ser “octogonal o redonda, en la medida que parezca más elegante y religiosamente adaptada para la forma de la iglesia”, y sobre la ubicación, indica que debe estar en el altar mayor, firmemente sujeto a él, además de protegido con llave. Pero las instrucciones van más allá y, siendo fiel al espíritu de decoro y corrección preconizado por el cardenal italiano, incluso propone que la iconografía del sagrario debe contener “pías imágenes de los misterios de la Pasión de Cristo”, concretamente “en la parte superior del tabernáculo esté la imagen de Cristo, resurgiendo gloriosamente o mostrando las sacras heridas”, y en la puerta “la sacra imagen de Cristo señor crucificado, resucitando o exhibiendo el pecho vulnerado, o bien, otra efigie pía”¹⁰¹.

El eco de estas instrucciones va a llegar por toda Europa a la manera de mandatos episcopales, lo que se advierte cuando vemos sagrarios como los que se estudian en este trabajo, perfectamente inscritos en esta nueva mentalidad inmediatamente posterior al concilio de Trento. Los sagrarios de finales del siglo XVI y principios del XVII obedecen a estas premisas dictadas por el arzobispo de Milán, porque son microedificios de planta central, aunque en estas latitudes esa planta central esté evocada, ya que los sagrarios no son exentos como en Italia sino apoyados en el muro del presbiterio, razón por la que se pueden considerar como “medios” edificios. Los temas iconográficos que recomienda el cardenal milanés se cumplen en la totalidad de los sagrarios de esta cronología ya que siempre muestran la Resurrección, o a Cristo resucitado o mostrando la herida del costado del que vierte la sangre a un cáliz. Y, por supuesto, la ubicación en medio del altar se va a convertir en norma de obligado cumplimiento en todas las diócesis hispanas. Estas recomendaciones de san Carlos Borromeo se adaptan necesariamente a las tradiciones artísticas locales ya que, en ningún caso, los sagrarios en Álava se realizan en materiales nobles, y en España, salvo excepciones como el sagrario de la basílica de san Lorenzo de El Escorial, no se emplearán mármoles hasta bien entrado el siglo XVIII¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰¹ BORROMEYO, Carlos. *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Milán, 1577, cap. XIII “De tabernaculo Sanctissimae eucharistiae”. Se ha tomado la traducción al castellano de REYES CORIA, Bulmaro (ed.). *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

¹⁰² SERRANO ESTRELLA, Felipe. “Las Instrucciones del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos”. *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2014, pp. 201-222.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

El sagrario escurialense (fig. 33) es el único tabernáculo de esta cronología que sigue las directrices de los materiales del cardenal Borromeo y, como no podía ser de otra manera, tratándose de una obra de mecenazgo áulico, es un referente y un hito en la historia del sagrario en España, sirviendo como ejemplo formal e iconográfico para muchos sagrarios que se realizaron posteriormente. Su importancia dentro de todo el conjunto escurialense viene remarcada por el cronista de su proceso constructivo e ideológico, el padre fray José de Sigüenza: “el tabernáculo es el último fin para que se hizo toda esta casa, templo y retablo y todo cuanto aquí se ve”¹⁰³. El gran sagrario del monasterio, ideado por Juan de Herrera y ejecutado por Jacomo da Trezzo, tiene un complejísimo contenido iconológico que habla de la eucaristía y la Encarnación, un profundo simbolismo basado en la geometría de la arquitectura que transmite su mensaje, acompañado de las figuras de los apóstoles y varias prefiguraciones del Antiguo Testamento¹⁰⁴.



Fig. 33. Sagrario de la basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Jacomo da Trezzo.

Las secuelas de El Escorial no se hicieron esperar. Por un lado, algunos obispos cercanos a Felipe II emularon la obra escurialense y trasladaron los modelos a sus diócesis, como ocurrió con la custodia procesional y retablo de la catedral de Pamplona, patrocinados por Antonio Zapata, un obispo muy presente en el corte de Felipe II y personaje clave en la reforma tridentina. Este prelado encargó en 1597 al platero Jusepe Velázquez de Medrano el diseño de un retablo y una custodia procesional que debían emular las obras escurialenses, de las que son totalmente deudoras¹⁰⁵. De la misma manera, los artistas que asumieron la ejecución del retablo del convento de San Francisco de Santo Domingo de la Calzada, fundado por fray Bernardo de Fresneda, confesor de Felipe II y otro obispo muy activo en la Corte, recibieron un dibujo del tabernáculo de El Escorial para que expresamente tomaran este modelo, aunque finalmente el sagrario de dicho retablo, realizado por Hernando de Murillas, adoptara una traza más habitual en el entorno geográfico riojano¹⁰⁶.

103 DE SIGÜENZA, fray José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1909, tomo II, p. 606.

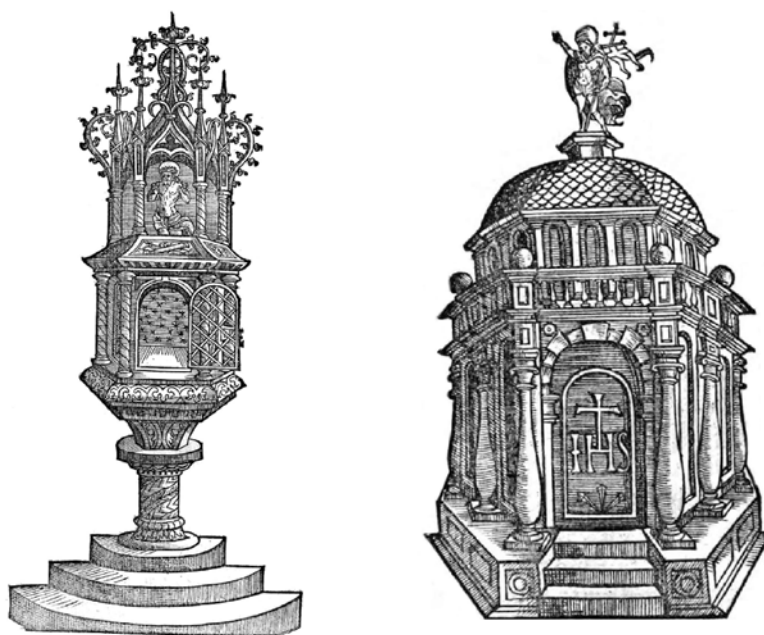
104 FERRER GARROFÉ, Paulina. “Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial”. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario “Escorial-M^{ra} Cristina”, 2003, tomo I, pp. 237-251. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial”. En: *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 203-220.

105 GARCÍA GAINZA, M^{ra} Concepción. “El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona”. *Scripta Theologica*, vol. 16, 1984, pp. 579-589. IDEM. “Actuaciones de un Obispo Posttridentino en la Catedral de Pamplona”. *Lecturas de Historia del Arte*, 1992, pp. 111-124. HEREDIA MORENO, M^{ra} Carmen. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1978, pp. 59-63. ORBE Y SIVATTE, Asunción de. *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000, pp. 289-290.

106 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. “La capilla mayor del convento de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada y la obra de García de Arredondo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Iberoamérica*, n^o 102, 2008, p. 64.

Por otro lado, bajo el mismo patronazgo y responsabilidad artística del sagrario escurialense se construiría la catedral de Valladolid, que debió actuar como otro gran referente contrarreformista en España debido al celo reformista de Felipe II y su materialización a manos de Juan de Herrera. La glorificación de la eucaristía concentró el espacio interior de un templo de nueva planta como ésta, ya que el sagrario se colocó en el centro de crucero, bajo la cúpula y rodeado por el coro de canónigos, como el punto de fuga de toda la edificación¹⁰⁷.

Otro tratado interesante de esta época inmediatamente postridentina, similar al de san Carlos Borromeo y que merece recordar aquí, fue el escrito por el vicario apostólico del obispado de Ratisbona, **Jakob Miller**. Publicado en Múnich en 1591, es un tratado práctico muy parecido a las *Instrucciones*, pero destinado a los países germanos, ya que está escrito en latín y en alemán, y los objetos que cita en su obra son de tradición nórdica. Sobre la eucaristía dice que debe estar en el lugar más honesto y eminente de la iglesia, que es el altar mayor, dentro de un sagrario y, si no lo hay, debe construirse uno “según el modo de la iglesia romana”. Sin embargo, define dos tipos de sagrarios que existen y que califica de válidos, ilustrados ambos en su edición alemana: uno es el sagrario “a la romana”, colocado sobre el altar, y el segundo, el sagrario “a la germana” o, como dice él, “*quam more nostro*”, colocado en posición vertical sobre el muro o un pilar de la iglesia¹⁰⁸. Son las ilustraciones las que mejor nos hablan de las dos concepciones diferentes de estos muebles litúrgicos que convivían a finales del siglo XVI. El *sakramentshausen* es de tradición gótica y muestra un Cristo Varón de Dolores, mientras que el sagrario “a la romana” tiene un lenguaje clasicista y está coronado por un Cristo Resucitado (figs. 34-35). Este tipo es el que él recomienda y el que se va imponiendo en el siglo XVI también en los países del norte, sobre todo después de las destrucciones iconoclastas calvinistas, pero con cierta peculiaridad, ya que por mucho que se impusiera la contrarreforma, los sagrarios mantuvieron su tradición artística. La llamada última generación de *sakramentshausen*, que son los sagrarios realizados en las últimas décadas del siglo XVI y hasta aproximadamente 1630, son piezas híbridas que combinan la forma de torre y algunas veces hasta la ubicación a un lado del presbiterio, con diseños manieristas y barrocos plenamente contrarreformistas¹⁰⁹.



Figs. 34 y 35. Sagrario “a la germana” y “a la romana”. Jakob Miller. *Ornatus Ecclesiasticus Hoc Est*. Múnich: Adami Berg, 1591, pp. 20-21.

107 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, 1991, p. 47.

108 MILLER, Jakob. *Ornatus ecclesiasticus hoc est: compendium praecipuarum rerum, quibus quaevis rite decenterque compositae ecclesiae exornari (...)*. Munich, Adami Berg, 1591, capítulo 10 “De eucharistia”, pp. 19 y 22. Las ilustraciones están solamente en la edición en alemán, pp. 20-21.

109 TIMMERMANN, Achim. *Ob. cit.*, 2009, pp. 338-342.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Se podría establecer un **paralelismo entre el siglo XIII y el XVI**, dos hitos importantes dentro de la historia del sagrario porque ambos supusieron la creación de nuevas tipologías y nuevas manifestaciones religiosas en torno a la eucaristía. También en las dos épocas se centró la atención en los sentidos de los feligreses para llamar su atención, aunque en ambas etapas de la historia se materializaron de manera diferente dependiendo de los recursos artísticos que tenían. En el siglo XIII se necesitó crear nuevos objetos para exponer la eucaristía, como fueron la custodia y las torres eucarísticas abiertas, y en el XVI fue el expositor incorporado en el sagrario que acabó derivando en los manifestadores barrocos. También en el siglo XIII se inauguró una nueva forma de visibilizar el sacramento fuera de la misa con la creación de la fiesta del Corpus Christi, mientras que, a partir del siglo XVI, es cuando esa fiesta se manifiesta con su máximo esplendor. Por último, en ambas épocas se refuerza el sentido de la vista para captar la atención de los fieles: en el siglo XIII se elabora la teoría de la comunión visual y desde fines del XVI, con el estilo barroco, la fastuosa teatralidad de los tabernáculos constituirá todo un estímulo para los sentidos de la feligresía que quedará prendada ante la visión del sacramento.

Tal vez la contribución más importante de la Contrarreforma al arte eucarístico sea la creación de **nuevas tipologías**, que hablan de la devoción que los fieles rendían a la eucaristía y de la propaganda eclesial para conseguirlo. Una vez pasada la época más ortodoxa y rígida de aplicación del espíritu tridentino, el arte se centró más en el carácter didáctico y emocional de las creaciones artísticas. Así, durante el siglo XVII, la estética barroca creó capillas del Santísimo, sagrarios-transparentes, tabernáculos eucarísticos, baldaquinos y manifestadores, además de custodias de tipo sol en la platería y todo ello aderezado con complejos programas iconográficos muy ricos en escenas, temas y alegorías. Estos nuevos muebles estarán contruidos en unas magnitudes sin precedentes, ocupando buena parte de la cabecera y concentrándose en ellos todas las miradas, dotados de extraordinarios expositores animados con transparentes e innumerables recursos de carácter teatral como espejos, elementos móviles y efectos lumínicos, escenificando con todo ello la presencia de Cristo Sacramentado.

Una de las tipologías eucarísticas barrocas es el **manifestador**, que consiste en un gran expositor colocado sobre el sagrario, como una hornacina que muestra la custodia con la eucaristía, pero ataviado con espejos, cristales, tornos, cortinas, esculturas móviles, transparentes, puertas giratorias y un sinfín de elementos teatrales que se incorporan a la liturgia para hacer una exposición realmente fastuosa. Los manifestadores son una evolución de los sagrarios-expositores de finales del siglo XVI que se estudian en este trabajo, que fueron realizados cuando la maquinaria propagandística de la contrarreforma precisaba de un estilo artístico vistoso y teatral como era el Barroco. Lo que hacía el manifestador era dotar de pompa y magnificencia a la exposición del Santísimo, atrayendo la atención y la admiración de los fieles, incansablemente sugestionados por semejante espectáculo. Además, los manifestadores están insertados en un retablo que hace de suntuoso marco para el sagrario. Los retablos barrocos son instrumentos didácticos, pero su capacidad de comunicar no está en la narración, como en épocas anteriores, sino en su capacidad de despertar la emotividad a través de sus efectos visuales y teatrales. Su función ahora no es narrar, sino contribuir al culto de la eucaristía y de los santos, principales puntos que negaban los protestantes. Asociados siempre al altar, contruidos alrededor de él y para él, los retablos son un acompañamiento para el sagrario, que ahora, gracias a los manifestadores, alcanzan un tamaño considerable, ocupando buena parte de la calle central de las máquinas barrocas. Tanta importancia se le otorga ahora al Sacramento que en ocasiones el retablo consiste en un marco decorativo del manifestador, convirtiéndose el sagrario en única pieza que alcanza las dimensiones de un retablo. Como dice Martín González, “la eucaristía constituye la razón de un retablo; las imágenes son la segunda”¹¹⁰.

Ejemplos muy destacados de manifestadores barrocos son el tabernáculo de la catedral de Baeza, ejecutado a partir de 1674 por Miguel del Álamo¹¹¹, un sagrario con un gran manifestador perfectamente integrado en un retablo a su servicio, que destina todo su cuerpo principal a ser el marco de la eucaristía. También el tabernáculo de la capilla del Real Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús de Salamanca, llamado La Clerecía, que tanta influencia iba a ejercer en los retablos barrocos jesuitas, es

110 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Avance de una tipología del retablo barroco”. *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-1988-1989, p. 112.

111 ULIERTEVÁZQUEZ, M^a Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986, pp. 150-153.

una pieza relevante en esta tipología¹¹². En la diócesis de Vitoria también hay algunos ejemplares de manifestadores, aunque reducidos en tamaño y discretos, exceptuando el de la parroquia de San Pedro de Treviño (fig. 36), realizado por José López de Frías a partir de 1720¹¹³. En este caso, el tabernáculo, perfectamente integrado en un retablo churrigueresco de cierta entidad en el territorio, tiene un gran manifestador sostenido por columnas salomónicas que alberga un torno exento, aún en uso en la actualidad. Podríamos nombrar otros manifestadores en el País Vasco como los guipuzcoanos de Beasain, realizado por Antonio de Iparraguirre en 1740¹¹⁴, el de la parroquia de San Miguel de Oñati, obra de Juan Bautista de Suso entre 1714 y 1717¹¹⁵, y el tabernáculo de la basílica de San Ignacio de Loiola en Azpeitia, una pieza excepcional por su riqueza de materiales. Diseñada junto con el retablo por Ignacio de Ibero y ejecutada entre 1739 y 1747¹¹⁶, tipológicamente tal vez no sea una obra innovadora, pero refleja a la perfección ese afán barroco por crear un espacio apropiado para el Sacramento, realizado en materiales nobles como sugería san Carlos Borromeo, con un alto manifestador dotado de camarín que permita manifestar la presencia divina ante los fieles.



Fig. 36. Sagrario de Treviño. José López de Frías. A partir de 1720.

Fig. 37. Sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.

112 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español". *Imafronte*, nº 12, 1998, p. 42.

113 PORTILLA VITORIA, Micaela; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, p. 215.

114 CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. *El retablo barroco en el Goierri: la constante academicista en Gipuzkoa*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1992, pp. 229-233. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, tomo II, pp. 784-789 (texto: Ignacio Cendoya Echániz y Pedro M^a Montero Estebas).

115 *Ibidem*, pp. 826-832.

116 ASTIAZARAIN, M^a Isabel. *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1990, pp. 47-54. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, pp. 840-845 (texto: Ignacio Cendoya Echániz y Pedro M^a Montero Estebas).

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Tal vez por necesidades de culto o por querer actualizar los muebles a esa sensibilidad eucarística barroca, muchos de los sagrarios renacentistas y romanistas verán incrementado su tamaño con un expositor o manifestador barroco, rompiendo con ello su proporción y estética. A los ojos de los visitantes de finales del siglo XVII y del XVIII, los expositores de los sagrarios del siglo XVI habían quedado demasiado pequeños y no cumplían como debían con la función de mostrar artificiosamente el sacramento, por lo que ordenaban quitar el segundo cuerpo para añadirle un manifestador con puertas, tornos, espejos u otros recursos que dignificaran formalmente la liturgia eucarística. No son pocos los casos alaveses que son testigos de estas intervenciones, como los sagrarios de Ali, Marieta, Fuidio o Pariza, a los que se les incorpora unos manifestadores barrocos. Especialmente sangrante es el caso de Añastro (fig. 37), un buen templete de tres pisos realizado por Diego de Marquina en 1584 que en 1749 fue bruscamente reformado¹¹⁷: la caja del sagrario se convirtió en un torno barroco para que toda la pieza renacentista fuera un manifestador, ya que se recolocó sobre un nuevo tabernáculo realizado para la ocasión. Sin duda es un claro ejemplo de la importancia que tenían los manifestadores durante el Barroco. Similares soluciones podemos encontrar también en los territorios circundantes, ya que poblaciones como Agoncillo y Pinillos en La Rioja¹¹⁸, o Ziritza¹¹⁹ y Muzqui¹²⁰ en Navarra muestran idénticos casos.

De la misma manera que los expositores de los sagrarios renacentistas evolucionaron para convertirse en manifestadores, los propios sagrarios fueron aumentando de tamaño para convertirse en lo que se llaman los **tabernáculos exentos**, que no son otra cosa que sagrarios monumentales que, por su tamaño y protagonismo en el altar, hacen desaparecer al retablo, ya sin la función de servir de marco al sagrario. Es el caso del tabernáculo exento del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares, popularmente llamado de las Bernardas, que consiste en un sagrario monumental que ocupa toda la altura del presbiterio¹²¹. Es un verdadero microedificio de planta central de un tamaño monumental, un templete exento que no necesita de retablo que lo acompañe, ya que por sí solo tiene entidad suficiente para ser el verdadero centro de atención de la iglesia. A pesar de ello, la pared del presbiterio que le sirve de fondo, una pared abierta por una reja para que las monjas que habitan el convento puedan ver el tabernáculo y participar de la adoración del Santísimo, tiene unas pinturas sobre lienzo que lo acompañan. Su cuerpo inferior contiene la caja del sagrario propiamente dicha y, en un segundo piso calado, tiene un expositor; de tal manera que la custodia de plata que se coloca en él pueda ser adorada desde la parte delantera y la trasera. El segundo cuerpo es cerrado y contiene nichos en los que se colocan pequeñas esculturas de san Bernardo, Padres de la iglesia, etc. Y finalmente, el conjunto se corona con una cúpula rematada en linterna. El sagrario exento de las bernardas es una pieza temprana en la evolución del sagrario barroco, ya que su lenguaje artístico es clasicista de las primeras décadas del siglo XVII, pero ya está anunciando el aumento de la atención prestada a estos muebles, que tendría como consecuencia una evolución tipológica, un aumento de tamaño y que el retablo pasara a un segundo plano.

Donde realmente se puede apreciar un paso más en la evolución tipológica es en los **baldaquinos eucarísticos** o **tabernáculos-baldaquinos**, consistentes en un pequeño sagrario que custodia la eucaristía rematado por un gran templete que, a modo de dosel, sirve para la exposición o para albergar una imagen, y que es el elemento que dota al sagrario del protagonismo que reclama. Hemos visto que en los siglos precedentes los baldaquinos han tenido la misión de proteger y distinguir el altar mayor, y que también tenían una función eucarística porque de ellas pendían las píxides y palomas que contenían las sagradas formas. Sin embargo, estas piezas arquitectónicas habían dejado de construirse en los siglos XV y XVI cuando los retablos tomaron la palabra como los principales muebles que destacaban el altar. Si bien la tipología no se había perdido y en esos siglos siguieron construyéndose para albergar imágenes exentas,

117 PORTILLA VITORIA, Micaela; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. *Ob. cit.*, p. 53.

118 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009, pp. 219-222 y 488-489.

119 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985, pp. 137-140 y 243-244. IDEM (dir.). *Catálogo Monumental de Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1997, tomo V-I, pp. 481-482.

120 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *Ob. cit.*, 1986, pp. 243-244. IDEM (dir.). *Ob. cit.*, 1997, tomo II-2, pp. 126-127.

121 ESTELLA, Margarita. "Sobre el retablo-baldaquino del convento de bernardas de Alcalá de Henares y sus esculturas". En: *La Universidad Complutense y las artes: Congreso Nacional, celebrado en la facultad de Geografía e Historia*. Madrid: Universidad Complutense, 1995, pp. 203-214. CÁMARA MUÑOZ, Alicia; CAMACHO VALENCIA, Santiago (coords.). *Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV al XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1995, pp. 181-183 (ficha de A.E. Pérez Sánchez).

ahora, en el Barroco, el baldaquino se recupera y vuelve a tener la función de proteger el sagrario, y lo hará con una estructura idéntica a sus predecesores, pero con mayor desarrollo arquitectónico y ubicada sobre el altar mayor y no alrededor, además de actualizada a los nuevos tiempos, es decir, sostenida por dinámicas columnas salomónicas y ricamente adornadas, como lo planteó Bernini en el Vaticano. El precedente de estos tabernáculos-baldaquinos barrocos en España es el que Diego de Siloe ejecutó para la capilla mayor de la catedral de Granada en 1528, una obra innovadora en cuanto a su tipología y que había jerarquizado el espacio de una catedral al servicio de la eucaristía¹²². Destinado para la reserva, pero también para la exposición casi permanente, el baldaquino era una pieza de arquitectura de gran tamaño, ubicada en medio de una capilla de planta central a la manera italiana y novedosa en España, que recuperaba esa tipología medieval tan habitual en Italia.

Como es natural, este precedente caló hondamente en Andalucía, territorio que durante varios siglos careció de sagrarios y que se sirvió de la eucaristía, más que cualquier otro territorio de la Península, para convertir al cristianismo a toda la población musulmana, porque debido a su carácter anicónico resultaba una herramienta de gran eficacia en esa particular evangelización. Además, Andalucía acogería con fuerza el estilo Barroco, razón por la cual es allí donde podemos encontrar una mayor riqueza tipológica en los muebles eucarísticos de los siglos XVII y XVIII. Del desaparecido baldaquino granadino de Siloe derivaron otras obras como el de la catedral de Málaga, trazado por César Arbassia en 1583 y también desaparecido, o el sagrario de San Sebastián de Antequera, ambos de factura manierista¹²³, pero que demuestran que el sagrario va evolucionando hasta llegar al baldaquino barroco a mediados del siglo XVII. Estos tabernáculos-baldaquinos se construían en iglesias principales, tales como catedrales o colegiadas, y son la mejor aportación del Barroco a las tipologías eucarísticas.



Fig. 38. Tabernáculo de la parroquia de Santa Marina de Oxirondo, Bergara (Gipuzkoa). Miguel de Irazusta, 1739-1743.

En el País Vasco los únicos tabernáculos de esta tipología son los denominados medios baldaquinos, es decir, que no están exentos, sino integrados en los retablos de cascarón rococós que enriquecen algunas parroquias. El tabernáculo de la parroquia de Santa Marina de Oxirondo de Bergara (fig. 38), trazado por el arquitecto cortesano Miguel de Irazusta y realizado entre 1739 y 1743¹²⁴, es uno de los más claros ejemplos de este tipo y consta de un discreto sagrario para guardar las Formas y sobre él un majestuoso baldaquino con cúpula calada y líneas contrapuestas, con un bello aire internacional que recuerda diseños de Guarino Guarini. Irazusta realizaría una segunda pieza, más grande y de más entidad, en la parroquia de la Asunción de Segura¹²⁵. En esta ocasión el sagrario es más visible y el baldaquino mucho más espectacular, ya que además cuenta con un camarín que lo ilumina por detrás. Estos baldaquinos cortesanos tendrán su continuidad en los arquitectos locales como Tomás de Jáuregui, quien realizaría otro espectacular baldaquino en la parroquia de San Martín de Tours de Lesaka (Navarra)¹²⁶ (fig. 39), perfectamente integrado en un retablo destinado a señalar el sagrario ayudado por las esculturas que alberga.

122 ROSENTHAL, Earl E. *La catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 86-90.

123 RIVAS CARMONA, Jesús. "Los tabernáculos del Barroco andaluz". *Imafronte*, nº 3-4, 1987-1989, pp. 162-164.

124 ASTIAZARAIN, M^a Isabel. *Gipuzkoako erretablistika. II. Miguel de Irazusta*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, pp. 103-126 (el tabernáculo en p. 108). ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, pp. 853-859 (texto: Ignacio Cendoya Echániz y Pedro M^a Montero Estebas).

125 ASTIAZARAIN, M^a Isabel. *Ob. cit.*, 1997, pp. 184-204 (el tabernáculo en pp. 203-204). ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, pp. 874-880 (texto: Ignacio Cendoya Echániz y Pedro M^a Montero Estebas).

126 ASTIAZARAIN, M^a Isabel. *Gipuzkoako erretablistika. I. Tomás de Jáuregui*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994, pp. 17-60 (el baldaquino en pp. 22-24).

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico



Fig. 39. Baldaquino de la parroquia de Lesaka (Navarra). Tomás de Jáuregui, 1751-1754.



Fig. 40. Sagrario de la Cartuja de Granada. Francisco Hurtado, hacia 1710.

Pero el ejemplo más logrado y espectacular de tabernáculo-baldaquino en España lo constituye el que se encuentra en el sagrario de la cartuja de Granada (fig. 40). Esta obra es ejemplar por dos razones principales: primera, porque se trata de un templete o palio exento realmente fastuoso y el que mejor representa esta tipología, y segunda, porque se encuentra en una capilla exenta que, por su uso eucarístico, recibe el nombre de sagrario, siendo la última de las novedades tipológicas aportadas por el Barroco que queremos nombrar en este apartado. La pieza es obra de Francisco Hurtado hacia 1710¹²⁷ en colaboración con otros artistas. Atendiendo a la idea barroca de unión de las artes, el tabernáculo en cuestión es el centro de todo un espacio místico adosado al edificio, solo accesible a la vista de la feligresía y los monjes, que combina la arquitectura, la escultura y la pintura creando un todo indisoluble, unido a través de un complejo programa iconográfico¹²⁸ para alcanzar su objetivo: glorificar el Sacramento. Este precioso sagrario-baldaquino está ejecutado con materiales nobles como mármoles de colores, cristales y plata y está profusamente decorado, de acuerdo con los postulados estéticos del Barroco. Totalmente exento en medio de una capilla de planta central, no necesita ya de retablo, ni siquiera de altar, porque es un sitio creado exclusivamente para la adoración eucarística.

Estos espacios barrocos son las **capillas del sagrario** o **capillas del Santísimo Sacramento**, popularmente denominados simplemente sagrarios, que tanto abundaron en el barroco andaluz y latinoamericano¹²⁹. Son capillas exentas y añadidas a una iglesia principal que cuentan con un tabernáculo exento que contiene la reserva eucarística, siendo un espacio destinado a la custodia y adoración del Santísimo. Debido a su alto valor sagrado y para añadirle distancia y sacralidad al espacio, su acceso estaba restringido a un número muy reducido de personas, lo que añade un grado más de misterio a la capilla. La necesidad de visibilizar la eucaristía hace que en el Barroco se separe del altar, creando un espacio independiente, engalanado con una gran riqueza de formas y materiales. En los sermones de la época podemos encontrar referencias a la magnificencia que se le debe a estos nuevos espacios teatrales por ser la morada de Dios en la tierra y un cielo abreviado¹³⁰, razón por la que no se escatimaban recursos a la hora de diseñarlos y decorarlos. Los tabernáculos exentos que se encuentran en estas capillas mantienen la estructura arquitectónica y la planta central que tanta tradición ha tenido en la historia, más o menos adornada o variada en líneas, según el artista o el lugar. Lo que más destaca de esos sagrarios barrocos es el despliegue de recursos teatrales para crear un espacio simbólico deslumbrante, como el que hemos descrito en la cartuja de Granada.

A lo largo de la geografía española son numerosas las capillas del sagrario que se construyeron en los siglos XVII y sobre todo en el XVIII, entre los que cabría citar las de las catedrales de Jaén¹³¹ y

127 RIVAS CARMONA, Jesús. Ob. cit., 1987-1989, pp. 170-171. GILA MEDINA, Lázaro. "Manifestaciones artísticas en torno a la eucaristía en la Granada moderna". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, pp. 202-203.

128 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada". En: GALLEGO MORELL, Antonio; et al. (coord.). *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, 1979, pp. 95-111.

129 BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1978, pp. 195-214.

130 RIVAS CARMONA, Jesús. "Camarines y sagrarios del barroco cordobés". En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.). *Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre El Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Diputación Provincial, 1984, tomo I, p. 301.

131 ULIERTE VÁZQUEZ, M^a Luz. "La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1981, pp. 65-94. MONTES ABAD, Joaquín. "El Sagrario de Jaén: una capilla ilustrada". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, tomo 9, 1996, pp. 127-155.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

Sevilla¹³², las cordobesas de Monturque¹³³, Priego¹³⁴ y Lucena¹³⁵, y también fuera de Andalucía, la de Briviesca que, si bien no fue concebida como sagrario, fue empleada como tal¹³⁶. En nuestro ámbito alavés y vasco no se construyeron este tipo de capillas, salvo una excepción, que fue el sagrario levantado en el convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz en 1616, obra desgraciadamente desaparecida, pero del que conservamos la traza original¹³⁷. Este tipo de capillas, aunque surgieron en la Contrarreforma, tenían un antecedente directo en los sagrarios de los monasterios de la orden de los cartujos, además de su antecesor lejano de las primitivas *sacraria*. Los monasterios de la Orden de los Cartujos solían disponer, al menos desde el siglo XV, de una capilla detrás del altar mayor para conservar la eucaristía, con la intención de crear una cámara simbólica a Jesucristo, haciendo un paralelismo con las celdas de los monjes cartujos, que son seña de identidad de la orden¹³⁸. Las cartujas hispanas cuentan con una capilla del sagrario desde finales de la Edad Media, como las cartujas de Santa María de las Cuevas de Sevilla¹³⁹, o la de Miraflores de Burgos, por citar unos pocos ejemplos. Sin embargo, esta tipología pasó a las catedrales, colegiatas y posteriormente, también a parroquias, contribuyendo a su riqueza y expansión, e incluso convirtiéndolo en una tipología característica del Barroco durante la Contrarreforma.

2.5. El último capítulo de la historia del sagrario. Siglos XIX-XXI

En los siglos posteriores, atemperada la grandiosidad barroca, los tabernáculos neoclásicos van a ser obras de igual prestancia, pero con unas líneas más sobrias, dotados de un gran expositor de invariable forma circular, como herederos de un simbolismo tan antiguo como el cristianismo. Este nuevo estilo no aportará ninguna novedad tipológica, sino que se basará en la forma para marcar la diferencia con los espectaculares expositores anteriores. Los sagrarios neoclásicos optan por un tamaño reducido y por una clara depuración de las formas artísticas, tanto en el propio tabernáculo como en el retablo que lo acompaña. Las recién creadas Academias de Arte van a exigir el empleo de materiales nobles para la construcción de estos sobrios muebles eucarísticos, pero la falta de recursos económicos para afrontar tal gasto llevará a que los sagrarios neoclásicos, realizados en madera, cuenten con unos revestimientos de policromía imitando mármoles.

132 Esta obra ha generado numerosa bibliografía, pero citamos la principal: BRAVO BERNAL, Ana M^a. *El Sagrario, un problema y su historia: estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.

133 GALISTEO MARTÍNEZ, José; LUQUE JIMÉNEZ, Francisco. "El sagrario de la parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado locus Dei para el Barroco cordobés". *Boletín de Arte*, n^o 25, 2004, pp. 273-318.

134 TAYLOR, René. "El Sagrario de Priego de Córdoba". En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.). *Ob. cit.*, 1986, tomo III, pp. 199-212.

135 RIVAS CARMONA, Jesús. *Ob. cit.*, 1984, p. 301. SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza, 1981, pp. 188-191. Los mejores ejemplos andaluces quedan recogidos en RIVAS CARMONA, Jesús. "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía". En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.). *Ob. cit.*, 1986, tomo III, pp. 137-153.

136 POLANCO MELERO, Carlos. "Transformación de una capilla familiar en una capilla eclesial. La capilla del sagrario de Briviesca a mediados del siglo XVIII". En: IGLESIAS ROUCO, Lena; PAYO HERNANZ, René Jesús; ALONSO ABAD, M^a Pilar (coords.). *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*. Burgos: Universidad de Burgos, 2005, pp. 403-407.

137 BALLESTEROS IZQUIERDO, Teresa. *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: Arquitectura*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990, pp. 131-132. ARNAL LÓPEZ DE LACALLE, Juan José. *Trazas. Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Provincial de Álava*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, 2008, p. 59. AHPA-AAHP. Prot. 9484, escr. Diego de Gamarra, año 1616, fols. 305r-306v.

138 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. *Ob. cit.*, 1979, pp. 101-102.

139 BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "El sagrario de la cartuja de las Cuevas". *Laboratorio de Arte*, n^o 1, 1988, pp. 145-162.

Pero cuando el Neoclasicismo se propuso retomar unas formas artísticas del pasado, abrió las puertas a la reinterpretación de otros estilos precedentes, generando que en los muebles litúrgicos se empiecen a recuperar formas e incluso tipologías ya desaparecidas. Es el caso del Neogótico, que alcanzó un desarrollo especial en Francia en lo que se refiere a los muebles litúrgicos, comenzando un movimiento de recuperación de los espacios góticos destruidos tras la Revolución Francesa y reconstruidos durante la Ilustración con criterios académicos. El trabajo de recuperación impulsado por Viollet-le-Duc y sus seguidores produjo una gran cantidad de sagrarios neogóticos que imitaban no solo el estilo artístico, sino también tipologías totalmente en desuso y olvidadas como los suspensorios eucarísticos, que aún hoy en día se siguen utilizando en muchas iglesias góticas francesas y británicas.

El siglo XIX también fue una época en la que se “renuevan” los viejos muebles eucarísticos para que estuvieran más acordes con la sensibilidad religiosa del momento. Esto supuso la mutilación de los sagrarios existentes, haciendo desaparecer los ostensorios viejos para poner otros nuevos más grandes y vistosos, así como la repolicromía o los repintes de una gran cantidad de muebles que, en el mejor de los casos, están aplicados sobre los viejos estofados. Por lo que conocemos, en la diócesis de Vitoria el siglo XIX fue especialmente intenso en la eliminación y el revestimiento de los estofados contrarreformistas imitando mármoles. Fue un siglo en el que se renovaron los muebles con pocos recursos económicos, por lo que la renovación consistió en intervenir en las obras ya existentes con dudoso gusto estético y litúrgico. Los libros de fábrica registran regularmente pequeños gastos por arreglos de sagrarios destinados a actualizarlos y renovarlos que, desde nuestro punto de vista actual, son mutilaciones y desafortunadas adiciones, repintes y, en ocasiones, desapariciones.

Tipológicamente el último gran cambio que ha sufrido el sagrario ha sido más reciente. Tras el **concilio Vaticano II**, la Iglesia se abrió formalmente al arte contemporáneo y cambió notablemente la estética y el estilo del arte cristiano, dejando de lado los estilos eclécticos y neos que tanto éxito habían tenido en el siglo precedente. En el siglo XX asistimos a un último hito dentro del desarrollo histórico del sagrario, como es el auge de las capillas del Santísimo y su separación del presbiterio. A mediados del siglo XX se fue produciendo un cambio de valoración sobre los retablos, considerados patrimonio artístico e histórico y valorables estéticamente, pero no válidos desde el punto de vista litúrgico ni teológico, razón por la cual fueron desapareciendo tantos muebles históricos aduciendo adecuaciones a la liturgia moderna. Las iglesias contemporáneas no contemplan ya la existencia de retablos, ni siquiera de arte contemporáneo, porque no tiene lugar en la liturgia y han perdido su primitiva función catequética y didáctica. El sagrario, sin embargo, lejos de cambiar de función y de simbología, ha visto reforzado su papel en la liturgia y por esta razón y, aunque parezca paradójico, ha sido apartado del altar mayor para dedicarle un espacio exclusivo en las llamadas capillas del Santísimo. Estas capillas, dedicadas a la reserva de la eucaristía y a la Adoración perpetua, permiten destacar el Sacramento tal y como se merece teológicamente, y para ello es necesario separarlo del altar y crearle un espacio propio, volviendo a los orígenes estructurales del sagrario, a los *sacraria* de los primeros siglos del cristianismo.

En los decretos dictados después del concilio Vaticano II referentes a la custodia de la eucaristía se recomienda no emplear el altar como una peana para el sagrario, sino dar a ambos elementos la importancia teológica que tienen y deben expresar por medio de una nueva ubicación y forma. En la nueva liturgia, tanto el altar como el sagrario se han revalorizado y se ha afirmado que el altar representa la eucaristía sacrificio, mientras que el sagrario es la eucaristía sacramento; uno indica la acción, el otro el sacramento permanente, y por esta razón conviene que ambos muebles se separen¹⁴⁰. Aunque en las instrucciones dictadas a raíz de la reforma conciliar se dice que “*se puede celebrar la misa cara al pueblo, aunque encima del altar mayor haya sagrario, en cuyo caso éste será pequeño pero apropiado*” y no da indicaciones sobre la forma concreta que debe tener el sagrario, sí deja claro que “*la sagrada eucaristía se reservará en un sagrario sólido e inviolable, colocado en medio del altar mayor o de un altar lateral, pero que sea realmente destacable, o también según costumbres legítimas y, en casos particulares, que deben ser aprobados por el Ordinario*”

140 PALACIOS, Mariano. “Diálogos sobre cuestiones controvertidas”. *Ara. Arte religioso actual*, n° 8, año III, 1966, p. 39.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico

del lugar, en otro sitio de la iglesia, pero que sea verdaderamente muy notable y esté debidamente adornado"¹⁴¹. La versión más actualizada de la Instrucción General del Misal Romano declara que el tabernáculo se coloque de acuerdo con el parecer del obispo diocesano, proponiendo dos opciones: "en el presbiterio, fuera del altar de la celebración, en la forma y en el lugar más convenientes, sin excluir el antiguo altar que ya no se emplea para la celebración", y "en alguna capilla idónea para la adoración y la oración privada de los fieles, que esté armónicamente unida con la iglesia y sea visible para los fieles"¹⁴².

En realidad, estas instrucciones no obligan a adoptar una forma concreta del sagrario y como norma general, en las iglesias con retablo, se tendió a separar el altar mayor del retablo y dejar el sagrario en su ubicación original pero ya sin la mesa de altar, a pesar de que el sacerdote tape con su posición el sagrario y esto vaya en contra de las normas generales. En otros casos se optó por separar el sagrario del altar y del retablo original para ubicarlo exento en un lateral de la iglesia, o usar un sagrario secundario, todo ello para que el sacerdote no oficiara la misa de espaldas al sagrario. Esto ha ocasionado la descontextualización de muchos sagrarios con respecto a los retablos que los acogían, que han visto cómo se rompía la unidad estética y el eje visual calculado en su origen, y también ha provocado la pérdida de una gran cantidad de elementos originales como los ostensorios, ahora innecesarios, a pesar de que la intención declarada de la Sagrada Congregación de ritos era respetar el patrimonio y "evitar la destrucción y mutaciones inoportunas"¹⁴³. En la mayoría de los casos, la última adaptación litúrgica no supuso la creación de nuevos elementos, sino la eliminación de los viejos, con el gravamen patrimonial que eso supone.

En las iglesias de nueva planta es donde las nuevas sensibilidades se materializan adecuadamente y liturgistas y arquitectos proponen varias soluciones según las costumbres y los usos locales, así como el celo eucarístico que muestran los obispos que rigen cada diócesis¹⁴⁴. Las actualizaciones del Código de Derecho Canónico, así como varios documentos, decretos y leyes sobre la forma de guardar la eucaristía en la iglesia, demuestran que se aceptan varias formas de reserva eucarística, siempre y cuando sea digna, invite a la oración y se evite su profanación: "La Santísima eucaristía estará reservada en un solo sagrario de la iglesia (...) ha de estar colocado en una parte de la iglesia u oratorio verdaderamente noble, destacada, convenientemente adornada y apropiada para la oración (...) [y el sagrario] debe ser inamovible, hecho de material sólido no transparente y cerrado de manera que se evite al máximo el peligro de profanación"¹⁴⁵. En muchos ejemplos la solución consiste en la colocación de un discreto sagrario con su luminaria en el presbiterio apoyado en un soporte fijo, actualizando la tradición tipológica, como podemos ver en la iglesia de Notre Dame du Chêne de Viroflay (Francia) (fig. 41), obra de Luc y Thierry Sainsaulieu entre 1960 y 1966. En este caso los arquitectos actualizaron el tradicional *tabernacle* de las iglesias francesas, que consistía en un sagrario adornado con más o menos pompa y elementos sin llegar a ser un retablo propiamente dicho como los que existen en la Península Ibérica, pero actualizado con la estética minimalista que se exige en la nueva liturgia y espiritualidad. En otras ocasiones se ha optado por construir versiones contemporáneas de torres eucarísticas para colocarlas en su ubicación tradicional, a un lado del altar, siempre separado de la mesa, como la obra del artista Ray Carroll hecha en 1981 para la catedral de Santa María de Killarney (Irlanda) (fig. 42).

Sin embargo, la solución considerada más apropiada y la que más éxito tuvo a partir de las décadas de 1960-1970 fue la de construir nuevos espacios separados de las naves de la iglesia que sirvieran

141 Sagrada Congregación de Ritos, Instrucción *Inter Oecumenici*, del 26 de septiembre de 1964, n° 95.

142 *Instrucción General del Misal Romano*, 2007, capítulo V, parte III, 315. Disponible en http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_sp.html (consultado el 16/05/2017).

143 "Normas para la colocación del altar y del sagrario". *Ara.Arte Religioso actual*, n° 5, año II, julio 1965, p. 34.

144 PLAZAOLA, Juan. *El arte sacro actual*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, pp. 157-165.

145 Código de Derecho Canónico, promulgada por la autoridad de Juan Pablo II el 25 de enero de 1983, canon 938, n° 1-3. Las mismas normas se repiten constantemente en todas las instrucciones publicadas con posterioridad, como la *Instrucción Redemptionis Sacramentum sobre algunas cosas que se deben observar y evitar acerca de la Santísima Eucaristía* del 23 de abril de 2004, instrucción 129-130.



Fig. 41. Iglesia de Notre Dame du Chêne de Viroflay (Francia). Luc y Thierry Sainsaulieu. 1960-1966.

Fig. 42. Torre eucarística de la catedral de Santa María de Killarney (Irlanda). Ray Carroll, 1981.

para la reserva eucarística y su adoración perpetua, que estimularan la devoción y permitieran un ambiente espiritual adecuado, diferenciado de la celebración litúrgica colectiva, tal y como lo había propuesto la Sagrada Congregación de Ritos en 1967¹⁴⁶. De esta manera las iglesias de nueva planta suelen contar con una capilla del Santísimo donde se encuentra el sagrario. Un buen ejemplo de esta tendencia es la parroquia de la Nuestra Señora de la Coronación de Vitoria-Gasteiz (fig. 43), diseñada por Miguel Fisac y construida entre 1958 y 1960, bajo el patronazgo del obispo Francisco Peralta Ballabriga y bajo la atenta asesoría del padre José Manuel de Aguilar, sacerdote dominico que en las décadas cercanas al concilio Vaticano II trabajó por encontrar nuevas soluciones artísticas para la renovada liturgia¹⁴⁷. La iglesia de Fisac se centró en el tratamiento de la luz para crear un espacio espiritual centrado en la asamblea de los fieles. Estructuró la nave de la iglesia con dos muros diferentes: uno es curvo, blanco y liso y recoge el coro, la nave y el altar, mientras que el otro, en contraposición, es recto y matérico, compuesto por piedra caliza, y alberga las capillas sacramentales del bautismo y la del Santísimo. Esta contraposición marcada por los materiales y la incidencia de la luz crea dos ambientes arquitectónicos y acentúa la diferencia entre la asamblea de fieles dirigida hacia el altar y el sacramento de la eucaristía, separando ambos aspectos de forma contundente¹⁴⁸.

También en estos primeros años del siglo XXI las capillas que albergan la reserva eucarística se considera la solución más adecuada, solución fomentada desde la Santa Sede. En este sentido, los tex-

146 Sagrada Congregación de Ritos y Consilium para la reforma litúrgica. *Eucharisticum Mysterium. Instrucción sobre el culto a la Sagrada Eucaristía*. 15 de agosto de 1967, instrucción 53.

147 El dominico José Manuel Aguilar fundó y dirigió la revista *Ara. Arte Sacro actual*, que fue una publicación clave para la renovación del mobiliario en toda España en los años de celebración del concilio Vaticano II. Para su relevancia véase GARCÍA CRESPO, Elena. *Los altares de la renovación. Arte, Arquitectura y Liturgia en la revista ARA (1964-1981)*. Madrid: San Esteban, 2011.

148 PATÓN, Vicente; TELLERÍA, Alberto. "Iglesia y Centro parroquial de Nuestra Señora de la Coronación". Guía-Obra Escogida. Fundación Miguel Fisac. <http://fundacionfisac.com/guia/?id=11> (consultado 16/05/2017). Para el tratamiento simbólico en otras parroquias, GARCÍA, F. "El simbolismo en las iglesias de Miguel Fisac". *Informes de la Construcción*, vol. 58, n° 503, 2006, pp. 19-32.

2. El sagrario: definición y desarrollo histórico



Fig. 43. Parroquia de la Coronación de Nuestra Señora, Vitoria-Gasteiz. Miguel Fisac. 1958-1960

tos publicados por Mauro Piacenza, presidente de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia (2003-2007) y presidente de la Pontificia Comisión para la Arqueología Sacra (2004-2007), aportan importantes ideas y soluciones prácticas para las parroquias actuales. En ellos, monseñor Piacenza propone la creación de las capillas del Santísimo como solución ideal para que la iglesia tenga un hábitat cultural adecuado, en el que la arquitectura se coordina con la decoración, el mobiliario, los ornamentos, las luces y los sonidos, para crear un solo espacio orgánico y simbólico¹⁴⁹.

Con todo ello, podemos concluir que, tras una intensa historia tipológica, a día de hoy el sagrario ha vuelto a sus orígenes estructurales de los tiempos apostólicos en los que la eucaristía, fuente de gracia y vida eterna para el cristiano, se separa del espacio de la celebración de la misa para ubicarse en un espacio propio, sacralizado con su presencia. Tras recorrer la historia del sagrario, podemos apreciar cómo estos muebles litúrgicos han sido objeto de atención por parte de la Iglesia, que ha hecho uso del arte para la creación de objetos utilitarios en la liturgia. Los sagrarios, como obras de arte que son, han tenido una evolución paralela al resto de la producción artística en cuanto a forma se refiere, pero su utilidad al servicio de la liturgia ha hecho que su evolución tipológica se haya visto determinada exclusivamente por su sagrada función. En este sentido, las diferentes tipologías y formas que presenta marcan los hitos de una evolución litúrgica, reflejando el sentir religioso de cada una de las épocas que los vio nacer y, por lo tanto, son un fiel reflejo de la historia, como cualquier otra obra de arte.

149 PIACENZA, Mauro. "La custodia eucarística. Orientamenti pratici sotto il profilo dei beni culturali". Loreto, 29 de julio de 2005. Disponible en (consultado 16/05/2017). IDEM. "Principi ispiratori per la costruzione di chiese e di spazi per la celebrazione e l'adorazione dell'Eucaristia". Roma, 8 de junio de 2005. Disponible en: http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20050608_adorazione-eucaristica_it.html (consultado el 16/05/2017).

IDEM. "Eucaristia e Architettura". Octubre de 2005. Disponible en: http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20051005_eucarestia-architettura_it.html (consultado el 16/05/2017).

3. Marco histórico y legal

La investigación que nos ocupa se centra en los sagrarios del manierismo romanista que se localizan dentro del ámbito eclesiástico de la actual diócesis de Vitoria, entonces bajo la dependencia del obispado de Calahorra-La Calzada, y que se realizaron durante el último tercio del siglo XVI y el primer cuarto de la centuria siguiente. Dado que dichos sagrarios son unos bienes muebles que, además de tener una función específica en la liturgia católica, sirven para decorar las iglesias como parte de su ajuar, es por lo que en este apartado vamos a profundizar en el estudio de ese contexto espacial y de su marco legal como la base que nos van a permitir determinar no solo su existencia, sino también la tipología, la iconografía y la forma que los define y los caracteriza. Así pues, el ámbito histórico que analizaremos es el de la actual diócesis vitoriana, que está formado por el territorio histórico de Álava, el condado de Treviño y la ciudad de Orduña (Bizkaia). Un breve repaso de la situación política, económica, demográfica y social de la provincia en la Edad Moderna nos facilita la comprensión de las obras de arte que se crearon en ella. Precisamente, el período que se estudia en este trabajo es una época de crisis económica y de descenso demográfico, que incluye varias oleadas de pestes que recorrieron la provincia y otras calamidades. Por esta razón vemos que muchas de las parroquias no tenían recursos económicos para afrontar el gasto que suponía la construcción de un retablo. Sin embargo, era necesario adaptar los templos a las nuevas disposiciones dictadas por Trento, por lo que en muchos lugares se llegó a una solución intermedia consistente en hacer un sagrario con un banco hasta que una mejor situación económica permitiera la construcción de un retablo. La renovación del mobiliario litúrgico con estos sagrarios contrarreformistas supuso la desaparición de los relicarios anteriores fabricados en la fecunda época del emperador Carlos V.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el ámbito natural de los patronos y los artistas de obras sacras es el diocesano, por lo que conocer la jurisdicción eclesiástica a la que pertenecen cobra gran importancia. La actual diócesis de Vitoria no se corresponde con la demarcación geográfica de la época histórica que se estudia, por lo que en segundo lugar, realizaremos una reconstrucción geográfica de las fronteras diocesanas dentro de cuyos límites se asentaron los sagrarios romanistas que nos ocupan ya que, en la época moderna, la mayor parte del actual territorio histórico de Álava perteneció al obispado de Calahorra-La Calzada, si bien algunas zonas occidentales estuvieron subordinadas a la diócesis metropolitana de Burgos. Estos límites geográficos van a ser de vital importancia para comprender el ámbito de trabajo de unos artistas que necesariamente se desenvolvían con soltura dentro de su jurisdicción eclesiástica. Igualmente, el reconstruir esas fronteras nos va a ayudar a comprender las relaciones existentes entre los talleres y las obras que en el momento de su creación pertenecían a un mismo contexto y que, en la actualidad, coinciden desde el punto de vista diocesano con los límites provinciales.

3. Marco histórico y legal

En tercer y último lugar, nos referiremos al marco legal que determinó la existencia de los sagrarios, lo que nos va a permitir seguir no solo el procedimiento de ejecución de los mismos, sino además advertir las infracciones al mismo que frecuentemente se solían cometer. Disponemos de numerosa documentación eclesiástica que nos indica cuál era la legislación vigente en las parroquias en todo lo referente a los muebles que se analizan, una normativa legal que intentaba atajar los abusos e irregularidades que se producían en el encargo y la ejecución de unas piezas de tanta importancia litúrgica, y que nos aporta una rica información de la realidad histórica que queremos analizar. Para poder llevar a cabo esta tarea sin alejarnos mucho del objetivo, nos hemos basado en las constituciones sinodales de las diócesis a las que pertenecían las tierras del actual obispado de Vitoria, que eran Calahorra-La Calzada y Burgos, pero también nos hemos apoyado en otra documentación emitida por el obispado de Pamplona que, por su cercanía geográfica y cultural, complementa la visión que tenemos de estos muebles, y su función y uso. Asimismo, hemos reparado especialmente en los títulos específicos que han tratado sobre la eucaristía, organizando el material recabado en función de su importancia para el tema que nos ocupa, además de considerar también aquellos apartados referidos al control sobre las obras de arte.

3.1. Panorámica histórica de Álava y Treviño

El ámbito geográfico que abarca este trabajo es la provincia de Álava y el enclave burgalés del condado de Treviño, geográfica e históricamente muy unido al territorio alavés. La provincia de Álava durante el siglo XVI y principios del XVII se ajustaba prácticamente a los límites actuales, y era un territorio que durante la Baja Edad Media no tenía una clara entidad jurídico-administrativa, aunque se había ido definiendo primero bajo dominio navarro y, finalmente, bajo la corona castellana a partir del siglo XIII, a quien pertenecería durante toda la época moderna.

Geográficamente Álava pertenece a la zona del País Vasco del interior, con un clima bien diferenciado de transición continental y, en general, un suave relieve que facilita su explotación agrícola, lo que históricamente también ha determinado su economía. No obstante, se pueden diferenciar zonas bien distintas en su orografía¹. La parte central, la Llanada alavesa, es un territorio idóneo para la agricultura y en especial para el cereal, lo que hace que sea una zona tradicionalmente excedentaria². Precisamente es la zona cerealística más importante de todo el País Vasco y donde se concentran las obras de arte de más calidad de la provincia, además de la mayor densidad de población. En contraposición a la Llanada se encuentra el norte holohúmedo, que abarca las comarcas de las vertientes cantábricas de las estribaciones del monte Gorbea y los valles de Ayala al noroeste y el de Aramaio al norte. El potencial económico de esta zona de relieve irregular era la ganadería y la explotación forestal, más en consonancia con las actividades económicas de Bizkaia y Gipuzkoa, lo que influye en su producción artística, en muchos casos similar. Estas actividades económicas también fueron el motor en la zona occidental de la provincia, concretamente en el valle de Valdegovía, naturalmente relacionada con los altos valles burgaleses de Losa y Mena que, junto con el valle de Orduña, eran importantes vías de tránsito entre Castilla y la costa cantábrica. La Rioja alavesa, ya en la depresión del Ebro, separada de la Llanada por la sierra de Toloño, es una zona donde se cultiva el olivo, la vid y el trigo, una tierra generosa para la agricultura y por lo tanto excedentaria. Sus relaciones naturales con toda la Rioja y la parte oeste de Navarra, tierras ricas en arte, ha hecho que la Rioja alavesa tenga un patrimonio artístico especialmente importante en el ámbito vasco.

El nacimiento de Álava como provincia se produjo en 1463 en el reinado de Enrique IV con la aprobación del *Cuadernos de Leyes y Ordenanzas con que se gobierna esta Muy Noble y Muy Leal Provincia de Álava*, corpus legal que reunió y reformó ordenanzas anteriores y que dotó de entidad y límites geo-

1 Para la geografía, véase GALDÓS URRUTIA, Rosario; RUIZ URRESTARAZU, Eugenio. "Montes y valles". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando (dir.). *Álava en sus manos*. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava, 1983, tomo I, pp. 41-72. También RUIZ URRESTARAZU, Eugenio. "Territorio, geografía e historia". En: RIVERA, Antonio (dir.). *Historia de Álava*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2003, pp. 19-44.

2 BILBAO BILBAO, Luis M^º; FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. "La producción agrícola en el País Vasco (1537-1850)". *Vasconia: cuadernos de historia-geografía*, n^º 2, 1984, pp. 98-100.

gráficos claros a Álava³. A partir de ese momento la provincia fue definiendo su carácter administrativo, jurídico y político, adquiriendo cierta autonomía, siempre bajo vigilancia y el control de la monarquía, que fue ratificando las ordenanzas en sucesivas ocasiones⁴. De esta manera se crearían las Juntas Generales de Álava, que reunían a representantes de las hermandades en las que se dividía la provincia desde la Edad Media, dirigidas por el Diputación General⁵, una figura privativa de Álava que sustituye al Corregidor o representante del rey.

La provincia se dividía en 53 hermandades que, a su vez, se agrupaban en seis cuadrillas: Vitoria-Gasteiz, Salvatierra-Agurain, Laguardia, Ayala, Zuia y Mendoza. Las hermandades elegían a su representante, el alcalde de hermandad, así como a varios procuradores y regidores, a la manera de un municipio. Todos estos alcaldes de hermandad, junto con los alcaldes mayores, que eran los representantes de las tierras de jurisdicción señorial, se reunían en las Juntas Generales de Álava, el órgano de gobierno provincial. Las competencias de las Juntas Generales eran legislativas, administrativas, fiscales y militares, de tal manera que administraba la justicia según las leyes generales del reino y sus Ordenanzas, determinaba su propia organización y el procedimiento para cumplir sus decretos, regulaba el comercio, gestionaba el mantenimiento de los caminos, realizaba “*donativos gozosos*” a la monarquía por disfrutar de exención fiscal y atendían la defensa militar de su territorio y la defendían de invasiones externas⁶.

En cuanto a la población residente en este territorio, debemos decir que Álava, menos poblada que sus vecinas Bizkaia y Gipuzkoa, sumaba alrededor de unos 60.000 habitantes a principios del siglo XVI⁷, para llegar a su máximo a mediados del siglo con aproximadamente 74.000 habitantes, pico que no volverá a repetirse hasta el siglo XIX⁸. Son unos datos que interesa conocer porque son paralelos a aumentos de producción artística e importantes intercambios culturales que favorecen la difusión de estilos e ideas. Un crecimiento poblacional relevante se había producido a partir de mediados del siglo XII y durante la primera mitad del siglo XIII, que provocó -o tal vez fue también su causa- la roturación de terrenos para la agricultura en la Llanada alavesa y, en consecuencia, un aumento de la producción agrícola. Su incidencia en el arte fue inmediata: hacia 1200 se expande el Románico, de implantación muy tardía en Álava, que dejará importantes muestras como las basílicas de Armentia y Estibalitz, y un buen número de edificios tardorrománicos por toda la Llanada⁹. Este aumento demográfico coincide también con la fundación de numerosas villas por toda la geografía alavesa, tales como Salinas de Añana (1140), Laguardia (1164), Vitoria-Gasteiz (1181), Bernedo (1182), Arganzón (1191), Salvatierra (1256), Santa Cruz de Campezo (1256) y un largo etcétera, del que también es una consecuencia¹⁰. Esta época dorada del arte medieval se había visto interrumpida por las oleadas de peste y otras calamidades que atravesaron la provincia, además de por las luchas banderizas.

3 GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; MONTERO, Manuel; BETANZOS, Juan M^º. *Historia de Álava. Tomo II: el Antiguo Régimen y la Edad Contemporánea*. San Sebastián: Txertoa, 1986, pp. 7-8.

4 Los Reyes Católicos lo harían en 1488 y Carlos I en 1537. FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. “Las Juntas Generales en la Edad Moderna”. En: *Actas de las Juntas Generales de Álava. Tomo III, 1534-1545*. Vitoria-Gasteiz: Juntas Generales de Álava, 1994, p. 11.

5 RAYÓN VALPUESTA, Pedro. “Competencias del diputado general de Álava en el siglo XVI”. En: *II Congreso Mundial Vasco, Congreso de Historia de Euskal Herria*. Donostia-San Sebastián: Txertoa, 1988, tomo III, pp. 85-94. DÍAZ DE DURANA, José Ramón. “Nacimiento y consolidación de las Juntas Generales de Álava”. En: SUÁREZ ALBA, Alberto (coord.). *Juntas Generales de Álava: pasado y presente*. Vitoria-Gasteiz: Juntas Generales de Álava, 2000, pp. 61-93.

6 BOMBÍN PÉREZ, Antonio. “Las Juntas Generales de Álava durante la Época Moderna”. En: SUÁREZ ALBA, Alberto (coord.). *Ob. cit.*, pp. 102-104.

7 GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; MONTERO, Manuel; BETANZOS, Juan M^º. *Ob. cit.*, p. 30. DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón. *Álava en la Baja Edad Media: crisis, recuperación y transformaciones socioeconómicas (c. 1250-1525)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1986, p. 211.

8 ÁLVAREZ LLANO, Roberto G. *Historia económica del País Vasco-Navarro. Desde los orígenes hasta comienzos del siglo XXI*. Bilbao: [s.n.], 2008, p. 110.

9 LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, José Javier. “El Arte Románico alavés. La gran floración de iglesias románicas y la peculiar configuración de la Álava medieval”. En: *Jornadas Congresuales Homenaje a Micaela Portilla Vitoria*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, pp. 131-140. IDEM. “Las unidades de población en Álava entre 1000 y 1300: sus formas de agrupación y sus iglesias”. En: *II Congreso Mundial Vasco, Congreso de Historia de Euskal Herria*. Donostia-San Sebastián: Txertoa, 1988, tomo II, pp. 250-251.

10 FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco, 1100-1850*. Madrid: Siglo XXI, 1974, pp. 11-12.

3. Marco histórico y legal

La segunda gran época de expansión de población tuvo lugar a finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, gracias a unas abundantes cosechas, la paz social derivada del fin de la guerra de bandos y una época de bonanza económica general en Castilla¹¹. El aumento de población supuso que aquellas iglesias construidas en el siglo XIII resultaran insuficientes y, o bien se ampliaron con nuevas cabeceras más grandes acopladas a naves románicas, o bien se derribaron para construir iglesias de nueva planta reaprovechando materiales de las fábricas primitivas, como se puede apreciar en muchos templos de la Llanada alavesa. En estos momentos se produce un estilo dual, que consiste en estructuras góticas con la incorporación de decoración renacentista “del romano”, pero en una transformación lenta hacia nuevas fórmulas más modernas que tardarían en implantarse¹². Durante el reinado de Carlos I hubo un florecimiento importante en las artes, sobre todo en la Llanada y la Rioja alavesa, donde se encuentran importantes muestras artísticas del Renacimiento expresivista. Los múltiples escudos imperiales del monarca son muestra de ello.

Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XVI, la crisis económica y demográfica que afectó a Castilla también perjudicó a Álava, provocando incluso problemas de abastecimiento de alimentos, sobre todo en ciudades como Vitoria-Gasteiz, con lo que la demografía comenzó a venirse abajo, frenando la tendencia alcista de décadas anteriores. La crisis agraria de 1575-1576 y las malas cosechas de 1598, 1599 y 1601 indujeron a sus habitantes a buscar alimentos en las provincias limítrofes, creando una situación idónea para que la peste, que hizo su aparición en 1564-1565 y 1599-1600, se difundiera con rapidez por las vías comerciales, rematando el proceso de caída de la población. Esas dos oleadas de peste que asolaron Álava dejaron una nómina importante de víctimas, como las más de 600 contabilizadas en la villa de Salvatierra-Agurain en 1564, que en ese año tuvo que lamentar además un feroz incendio que destruyó la práctica totalidad de la villa¹³. La peste llegaría a la próspera ciudad de Vitoria-Gasteiz en 1599-1600, dejando tras de sí unos 2.000 fallecidos¹⁴ y una organización social y económica debilitada que repercutió negativamente en Bizkaia y Gipuzkoa, ya que Vitoria-Gasteiz era el punto de abastecimiento de grano de ambas provincias¹⁵.

La ciudad de Vitoria-Gasteiz es la capital de Álava y su centro neurálgico a lo largo de la historia. Se había definido como una ciudad artesanal y comercial desde el siglo XIII, como lo muestran las numerosas marcas comerciales que aparecen en las claves de las iglesias que las ricas familias ayudaron a costear durante los siglos XIV-XVI, en una época de esplendor para las artes. Junto con Orduña, era una de las principales aduanas interiores de la ruta lanera que unía la meseta castellana con los puertos del Cantábrico¹⁶ y, como tal, atraía a mercaderes y a los múltiples oficios del negocio mercantil¹⁷, además de empleados de la administración, que suponía algo más que un tercio de la población total. No podemos olvidar además que la vida mercantil y una mayor densidad demográfica también atrae al artesanado, que se instala en las ciudades que prometían un buen mercado para sus productos. Los nombres de los oficios de las calles del casco viejo de la ciudad no dejan lugar a dudas de su vocación artesanal, que agrupaba a

11 DÍAZ DE DURANA, José Ramón. “Crisis y cambios al final de la Edad Media”. En: RIVERA, Antonio (dir.). *Ob. cit.*, p. 165.

12 La arquitectura alavesa del siglo XVI ha sido recientemente estudiada en URRESTI SANZ, Virginia. *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)*. Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Historia del Arte y Música, 2016.

13 GRANDES, Fortunato. “Peste y fuego. Destrucción de Salvatierra”. *Euskalerraren Alde. Revista de Cultura vasca*, año XIII, n° 234, junio 1923, pp. 201-209

14 ENCISO VIANA, Emilio. “Un noticiario del siglo XVI”. *Sancho el Sabio*, año XI, tomo XI, año 1967, p. 117. RODRÍGUEZ, José. “Cuando la muerte llega a la ciudad. Un episodio de peste en la Vitoria de finales del siglo XVI”. *Aunia*, n° 30, 2014, pp. 4-28.

15 PORRES MARIJUÁN, Rosario. “Vitoria ante la crisis del último cuarto del siglo XVI”. *Vasconia, Cuadernos de Historia-Geografía*, n° 4, 1984, pp. 75-96.

16 FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. “Aspectos económicos y sociales de Vitoria y su entorno en la Baja Edad Media”. En: ARÓSTEGUI SANTIAGO, Pilar (coord.). *Vitoria en la Edad Media. Actas del I Congreso de Estudios Históricos, en conmemoración del 800 aniversario de su fundación*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1982, p. 65.

17 ANGULO MORALES, Alberto. “Grandes negocios y tramas mercantiles a fines del reinado de Felipe II. La plaza de Vitoria y sus hombres de negocios”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Madrid: Parteluz, 1998, tomo II, pp. 67-88.

más de la mitad de la población¹⁸. Al ser la capital de la provincia y su ciudad más importante, era el lugar de residencia de la oligarquía social alavesa, y por ello, centro político y social de la provincia. Por esta razón no debe extrañar que en Vitoria-Gasteiz se ubicara el principal taller escultórico de Álava, activo durante varias generaciones de artistas durante siglos. Comenzando desde el taller del clan de los Ayala a mediados del siglo XVI, a finales del siglo albergaba el taller de escultura romanista más prolífico de la provincia y una notable concentración de artistas, y a lo largo del siglo XVII incrementará la producción con los obradores barrocos.

Igualmente, Salvatierra-Agurain, la segunda villa más importante de Álava en esta época, era una localidad de fundación medieval, con unas murallas que aún conserva, y con un urbanismo estructurado en torno a una calle principal, lo que nos informa de su origen mercantil¹⁹. Situada estratégicamente en la entrada natural a la Llanada desde Navarra, era un lugar de paso obligatorio de todas las mercancías que procedían de Navarra y de Gipuzkoa, y por ello, de Francia. Por su buena situación fue un núcleo que reunió a artistas desde el siglo XV que, una vez instalados en Salvatierra, abarcaban un mercado bastante amplio que llegaba a esas provincias vecinas con las que mantenía la comunicación. Es el caso del francés Pierres Picart, afincando en Salvatierra-Agurain desde la década de 1570 y autor de numerosos retablos en Navarra, Álava y Gipuzkoa²⁰. Su fecundo taller lo heredaría su yerno, el escultor romanista Lope de Larrea y Ercilla, de quien se tratará en este trabajo. Además de estos talleres, la jurisdicción de Salvatierra-Agurain también acogió a pintores como Diego de Cegama, afincado en el cercano núcleo de Munain, desde donde produciría magníficas obras de pinceladura²¹.

Es evidente que ambas ciudades deben buena parte de su prosperidad a su ubicación estratégica en las principales rutas comerciales, como en general toda la provincia, que es un territorio de paso. En este sentido, hay que destacar que son varias las rutas comerciales que atravesaban Álava durante la época moderna²². Una de las más transitadas era la que unía Burgos con los puertos del Cantábrico que, aprovechando parte de la antigua calzada romana Burdeos-Astorga, entraba en Álava desde Miranda de Ebro y llegaba a Vitoria-Gasteiz, ciudad que, como se ha dicho anteriormente, era una de las aduanas de esta ruta lanera. Una segunda vía para este producto castellano era la que llegaba a Bilbao pasando por Orduña, ruta que había sido fuertemente consolidada gracias al comercio de la lana merina castellana que a finales del siglo XVI destinó su producción al exterior²³. Atravesaba el valle de Valdegovía para llegar a la próspera ciudad de Orduña, y de ahí bajaba a la costa cruzando todo el valle de Ayala²⁴. La ciudad de Vitoria-Gasteiz también estaba unida con Francia a través de Donostia-San Sebastián e Irun, un camino muy transitado por los movimientos de corto alcance que tenía dos ramales: el primero se dirigía por Ullibarri-Gamboa hacia el valle guipuzcoano de Leintz, y el segundo, de gran solera y trascendencia para la

18 Los porcentajes de la ocupación de los vitorianos de 1578 es el siguiente: sector primario (agricultura), 6,4%; secundario (artesanos del textil, cuero, metalurgia y construcción), 57,3%. Por último, el terciario (sector mercantil, clero, profesiones liberales, administración y servicios) supone un 36,3%. BLÁZQUEZ GARBAJOSA, Adrián; PORRES MARIJÚAN, Rosario. "La ciudad de Vitoria en 1578: demografía y sectores de actividad". En: *La formación de Álava: 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*. Congreso de Estudios Históricos. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1982, p. 100.

19 La relevancia de la villa de Salvatierra-Agurain queda explicada en PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto. *Salvatierra y la Llanada oriental alavesa (siglos XIII-XV)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1986.

20 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñati". En: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; MARTIARENA LASA, Xabier. *Oñatiko Unibertsitatearen Kaperako Erretaula. Historia de Zaharbertitza = Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati. Historia y Restauración*. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006, pp. 30-40.

21 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura". En: *Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurrena kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 296-297.

22 PORRES, Rosario. "De la hermandad a la Provincia (Siglo XVI-XVIII)". En: RIVERA, Antonio (dir.). *Ob. cit.*, pp. 214-215.

23 BILBAO, Luis M^º; FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. "Exportación de lanas, trashumancia y ocupación del espacio en Castilla durante los siglos XVI, XVII y XVIII". En: GARCÍA MARTÍN, Pedro (ed.). *Contribución a la historia de la trashumancia en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 1996, p. 347.

24 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI: las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1988, pp. 8-10.

3. Marco histórico y legal

historia alavesa, partía de Vitoria-Gasteiz, atravesaba la Llanada, pasaba por Salvatierra-Agurain y cruzaba la sierra de Elgea por el paso de San Adrián para llegar a Gipuzkoa²⁵. Este camino era conocido y usado desde época romana, y era uno de los ramales del camino de Santiago que traía peregrinos franceses por la costa guipuzcoana.

Por otra parte, los caminos que venían desde Zaragoza y Navarra penetraban en Álava por la Rioja alavesa, pasando por Bernedo y Treviño, hasta llegar a Vitoria-Gasteiz. Esta ruta, en la que se trajinaba el vino que tantas ganancias iba a traer a su comarca, es la que relacionaba a los artistas navarros, riojanos y aragoneses con Álava, dejando importantes muestras de ello en las esculturas riojanas. Estas vías de comunicación permitieron un ambiente internacional en la Rioja alavesa con la presencia de artistas extranjeros, sobre todo franceses y flamencos, durante el siglo XVI, especialmente durante el reinado de Carlos I²⁶.

3.2. Geografía diocesana en el siglo XVI

El marco geográfico que se ha elegido para el presente estudio comprende la actual diócesis de Vitoria, formada por el territorio histórico de Álava, el condado de Treviño y la ciudad de Orduña. Es una diócesis que existe con la citada jurisdicción desde 1950, fecha en la que Pío XII, con la bula *Quo commodius*, disgregó la diócesis a la que pertenecían las provincias de Álava, Bizkaia y Gipuzkoa y que, a su vez, había sido creada al amparo de otra bula, *In Celsisima*, promulgada por Pío IX en 1861, que separaba definitivamente a las provincias vascas de la diócesis de Calahorra-La Calzada²⁷. Teniendo en cuenta que los artistas se movían necesariamente en una zona de influencia eclesiástica que conformaba su entorno profesional natural, ya que la Iglesia era su cliente más importante, es la razón por la que remontarnos a los límites diocesanos de la época moderna entraña una gran importancia para analizar el entorno en el que trabajaban los artistas del Romanismo.

Retrotraernos a los límites diocesanos de la época moderna significa entender la actual diócesis como una realidad histórica compleja y variada, pues el obispado de Calahorra-La Calzada era, en los siglos XVI, XVII y XVIII, uno de los más extensos de España²⁸ (fig. 1). Abarcaba territorios pertenecientes a las actuales provincias de La Rioja, Navarra, Álava, Gipuzkoa, Bizkaia, Cantabria, Burgos y Soria²⁹. Una superficie tan extensa, con un total de 10.416 Km bajo la autoridad de una misma mitra, la calagurritana, ocasionó no pocos problemas de control sobre todas las parroquias y centros de culto³⁰. De ahí que se produzcan vaivenes en los límites geográficos eclesiásticos en un intento de controlar y gobernar con

25 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 10-12. IDEM. *Por Álava, a Compostela: una ruta europea. Del paso de San Adrián al Ebro*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1991, pp. 31-34.

26 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Renacimiento y Romanismo en la retabística de la Rioja alavesa". En: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de las Rioja alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, pp. 231-234.

27 DE PABLO CONTRERAS, Santiago; GOÑI GALARRAGA, Joseba; LÓPEZ DE MATURANA DIÉGUEZ, Virginia. *La diócesis de Vitoria. 150 años de historia (1862-2012)*. Vitoria-Gasteiz: Eset, 2013, pp. 20-21.

28 SÁINZ RIPA, Eliseo. *Sedes Episcopales de La Rioja. Siglos XVI-XVII*. Logroño: Obispado de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, pp. 22-23.

29 PAVÓN RAMÍREZ, Marta. *Dentro del Archivo Secreto Vaticano. Guía para la investigación a partir de documentos sobre el País Vasco. Época Moderna (1458-1830)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, 2014, p. 21.

30 IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Santiago. "La Diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de Visita del Licenciado Martín Gil". *Brocar, Cuadernos de Investigación Histórica*, n° 21, 1997, pp. 135-183.

mayor eficacia la vida parroquial y el servicio al culto divino³¹, siendo muy frecuentes los conflictos con los territorios periféricos vascos³², los patronos merelengos, las villas y las órdenes religiosas.



Fig. 1. Mapa de la diócesis de Calahorra-La Calzada durante la época moderna

31 DÍAZ BODEGAS, Pablo. "La diócesis de Calahorra en la Edad Media y su consolidación a la sombra del poder". En: *Los espacios de poder en la España Medieval. XII Semana de Estudios Medievales*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 459-482.

32 MAÑARICÚA NUERE, Andrés. *Las nuevas diócesis de Bilbao y San Sebastián y sus antecedentes históricos*. Salamanca: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto San Raimundo de Peñafort, 1951, pp. 87-94 y 99-100. MANERO LEÓN, José Luis. "Relaciones entre la diócesis de Calahorra y el País Vasco a fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna, según la documentación conservada en el Archivo Catedral Calagurritano". En: ORELLA UNZUE, José Luis (ed.). *El pueblo vasco en el Renacimiento (1491-1521)*. Bilbao: Universidad de Deusto, Ediciones Mensajero, 1994, pp. 510-511.

3. Marco histórico y legal

La actual demarcación de la diócesis de Vitoria formó parte de varios obispados a lo largo de su historia³³ (fig. 2). La mayor parte del territorio alavés conformaba el arciprestazgo de Álava y estaba bajo la autoridad episcopal de la sede calagurritana. En el mismo se diferenciaban diez arciprestazgos, posteriormente llamados vicarías³⁴, organizados en función de valles y comunidades naturales desde al menos el siglo XIII³⁵: Ayala, Kuartango, Zigoitia, Gamboa, Egilaz, Campezo, Ribera, Armentia, Treviño y Laguardia. El valle alavés de Aramaio, respetando sus límites naturales y relaciones culturales, formaba parte del arciprestazgo de Leintz³⁶, y la ciudad de Orduña y sus cuatro aldeas, suelo vizcaíno rodeado de tierras alavesas, pertenecieron asimismo al obispado de Calahorra-La Calzada, con arciprestazgo propio.

El condado de Treviño se convirtió en señorío cuando en 1366 Enrique II le concedió la villa y sus aldeas a Pedro Manrique, en calidad de pago por los servicios que éste le había prestado, y será en 1453 cuando Juan II de Castilla le otorga el título de condado y se lo concede a su sucesor Diego Gómez Manrique. A partir de ese momento Treviño mantendrá su identidad de señorío y hasta hoy en día es un enclave castellano en Álava. A pesar de las diferencias administrativas, pertenecía, como el resto de Álava, a la diócesis de Calahorra y aún hoy en día forma parte de la diócesis de Vitoria. En la época moderna, un total de 35 entidades de población treviñesas conformaban el arciprestazgo de Treviño, mientras que varias localidades de la margen derecha del río Zadorra, como son La Puebla de Arganzón y otros siete núcleos, formaban parte del arciprestazgo de la Ribera por estar estos pueblos geográfica e históricamente en constante relación natural con los citados pueblos alaveses.

En lo diocesano, dependían de Burgos algunos territorios del occidente de Álava como Artziniega, Llanteno, Retes de Tudela, Sojo y Sojoguti, que conformaban el arciprestazgo de Retes de Tudela³⁷, mientras que Salinas de Añana, Valderejo y Valdegovía constituían el arciprestazgo de Valdegovía, ambos pertenecientes al arciprestazgo de Valpuesta³⁸. La archidiócesis de Burgos se había erigido como sede metropolitana en 1574 con bula de Gregorio XIII y como parte de la política de Felipe II, constituyéndose como sus sufragáneas tanto la diócesis de Calahorra-La Calzada como la de Pamplona³⁹. Asimismo, a esta última diócesis navarra pertenecía la villa de Oyón, como un caso excepcional, ya que era otro enclave por haber sido residencia de los obispos pamploneses debido a que era una villa de patronato realengo cuyo señor, abad y beneficiado era el obispo de Pamplona.

33 MANSILLA REOYO, Demetrio. "Antecedentes históricos de la diócesis de Vitoria". En: *Obispados en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta la erección de la Diócesis de Vitoria (28 de abril de 1862)*. Vitoria-Gasteiz: Eset, 1964, pp. 185-238.

34 Los arciprestazgos o vicarías quedaban bien definidos en las sinodales que se publicaron en 1602 y 1700 respectivamente. Véase *Constituciones Synodales Antiguas y Modernas del Obispado de Calahorra y La Calzada. Reconocidas, reformadas y aumentadas novísimamente por el Ilustrísimo señor don Pedro de Lepe (...)*. Madrid: Antonio González de Reyes, 1700. Sobre los nombres otorgados a las delimitaciones, véase GRANADO HIJELMO, Ignacio. "El sínodo diocesano del obispo Lepe: estudio jurídico". *Cuadernos Doctorales. Excerpta e dissertationibus in Iure Canonico*, n° 24, 2010-2011, p. 33.

35 MANSILLA REOYO, Demetrio. *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*. Roma: Iglesia Nacional Española, 1994, tomo I, pp. 379-385. GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto. "Clérigos, caballeros, 'burgueses' y campesinos en la Alta Edad Media". En: RIVERA, Antonio (dir.). *Ob. cit.*, pp. 145-148.

36 CURIEL YARZA, Iosu. *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2009, pp. 50-51.

37 Este arciprestazgo en 1754 pasó a formar parte de la recién creada diócesis de Santander, pero en 1862, con la erección de la de Vitoria, volvió a unirse a Álava. ZUBIETA IRÚN, José Luis. *Geografía histórica de la Diócesis de Santander*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008, pp. 67-69.

38 *Constituciones, synodales, del Arçobispado de Burgos, co[m]piladas, hechas, y ordenadas agora nuevamente conforme al Sancto Co[n]cilio de Trento, por el (...) Señor Don Fra[n]cisco Pacheco de Toledo (...)*. Burgos: Casa de Phelippe de Iunta, 1577. Una definición exhaustiva del arciprestazgo de Valpuesta y sus parroquias lo tenemos en DE LA INMACULADA, Eleuterio. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Angosto y del valle de Gobeia de la Muy Noble y Muy Leal provincia de Álava*. Donostia-San Sebastián: Fides, 1943, pp. 239-348.

39 MANSILLA REOYO, Demetrio. *Ob. cit.*, 1994, tomo II, pp. 429-430.



Fig. 2. Mapa de la actual diócesis de Vitoria durante la época moderna

El territorio eclesiástico alavés contaba con la colegiata de Santa María de Vitoria, trasladada desde Armentia a la ciudad en 1498, y en la que residió el obispo Juan Bernal Díaz de Luco durante algunos años ejerciendo su autoridad con más cercanía y donde celebró sínodos en 1546 y 1553. Por otra parte, la potente colegiata de Valpuesta, bajo la mitra burgalesa, disponía de un cabildo culto y un destacado fondo bibliográfico en su biblioteca. No olvidemos que en la Edad Media fue obispado y contaba con un importante scriptorium y que en los cartularios de Valpuesta se han querido ver los testimonios más antiguos de la lengua castellana, anteriores a las Glosas Emilianenses⁴⁰. Durante siglos la colegiata ejerció su influencia en todo el valle de Valdegovía, una influencia que se deja notar también en los sagrarios realizados durante la época que nos ocupa, como veremos más adelante.

Asimismo, merece una mención especial el arciprestazgo de Miranda de Ebro, sede de un potente taller de escultura desde mediados del siglo XVI, que disfrutaba de unas fronteras móviles, ya que pertenecía simultáneamente a las diócesis de Calahorra-La Calzada y de Burgos, que se turnaban su tutela cada año⁴¹. Esta peculiaridad hizo de Miranda y su entorno un territorio de intercambio continuo, siendo un centro religioso y artístico que, perteneciendo al mismo contexto que el territorio alavés circundan-

40 RAMOS REMEDIOS, Emiliana. *Los Cartularios de Santa María de Valpuesta. Análisis Lingüístico*. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, 2000. DULANTO SARRALDE, Nicolás. *Valpuesta, la cuna del castellano escrito*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002.

41 CATALÁN MARTÍNEZ, Elena. "Parroquias y curas en el Obispado de Calahorra y La Calzada (siglos XI-XVI)". *Obradoiro de Historia Moderna*, n° 22, 2013, p. 44.

te, tuvo una gran trascendencia en la producción monumental. De la misma manera, también queremos destacar el arciprestazgo de la Climateda de Navarra o Vicaría de Viana que, tanto geográfica como eclesiásticamente, pertenecía a la diócesis de Calahorra, y que mantuvo estrechas relaciones naturales con la Rioja Alavesa y toda la zona de Campezo, cumpliendo un papel relevante en dichas comarcas. No en vano en Viana y Cabredo se ubicaron dos de los talleres más productivos en la cronología que nos ocupa, que continuaron con su producción a lo largo del siglo XVII y que surtieron de obras a todas las parroquias de los arciprestazgos alaveses cercanos.

3.3. El Concilio de Trento y las Constituciones Sinodales

El estudio del marco legal es de suma importancia para este trabajo de investigación, ya que nos encontramos en los años inmediatos a la puesta en marcha de un nuevo corpus legislativo, como es el que se promulgó tras el Concilio de Trento en 1564 y que tanto iba a afectar a los muebles litúrgicos y la imaginería sacra⁴². El concilio supuso una reafirmación y actualización de los dogmas puestos en duda por la Reforma y, consecuentemente, en lo referente a las obras de arte, si bien no se dieron precisiones de estilo, la atención específica dedicada a las imágenes y a su culto muestra la preocupación por reformar también una herramienta de propaganda muy importante, como es la obra de arte. Nos interesa señalar aquí los acuerdos a los que se llega en la sesión XIII del concilio de Trento, celebrada el 11 de octubre de 1551 y dedicada exclusivamente a definir la doctrina de la eucaristía. En dicha sesión se explica el concepto de la transustanciación y la presencia real de Cristo bajo las especies del pan y del vino de forma permanente. En ella, el concilio decreta el culto y adoración que se le debe a la eucaristía y ordena que se conserve cuidadosamente y con el debido decoro en el sagrario, con el fin de poder llevarla a los enfermos, como es costumbre inmemorial en la Iglesia.

La transmisión de los decretos tridentinos era una labor obligada para toda la cristiandad, por lo que, para poder llevarla a cabo con eficacia en todas las parroquias, se decretó la celebración de concilios provinciales cada tres años, así como de **sínodos diocesanos** cada año⁴³. Una de las obligaciones de los obispos y demás personas que gobernaban las iglesias, ya fueran parroquias o iglesias seculares, consistía en asistir a estos sínodos y fomentar la transmisión y el cumplimiento de lo que en ellos se decretaba, “con el fin de arreglar las costumbres, corregir los excesos, ajustar las controversias”⁴⁴. Asimismo, dichos sínodos traían como consecuencia la publicación de las constituciones sinodales, así como la declaración de que todos los sínodos provinciales y diocesanos celebrados en España, durante y después de Trento, tuvieran como primer objetivo la admisión de los decretos de dicho concilio ecuménico, darlos a conocer, así como velar por su cumplimiento. Igualmente, la Real Cédula de Felipe II del 10 de julio de 1564, en la que se publicaban los decretos tridentinos, favoreció no solo la rápida difusión de los nuevos dictámenes, sino también su admisión en las diócesis de todo el reino, antes de la publicación de las constituciones sinodales en cada una de ellas.

42 Mucho se ha escrito sobre la incidencia del concilio de Trento en las imágenes. Citamos aquí las obras de referencia: SARAVIA ESCUDERO, Crescenciano. “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 26, 1960, pp. 129-143. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”. *Studies in the History of Art*, nº 13, 1984, pp. 153-159. SUÁREZ QUEVEDO, Diego. “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo”. *Anales de Historia del Arte*, nº 8, 1998, pp. 257-290. CRIADO MAINAR, Jesús. “El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema”. En: SERRANO, Eliseo; CORTÉS Antonio Luis; BETRÁN, José Luis (coords.). *Discurso religioso y Contrarreforma*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 273-327.

43 Sacrosanto, Ecuménico y General concilio de Trento. Sesión XXIV, Cap. II.

44 *Ibidem*.

Para estudiar este marco legal, hemos centrado la atención en los títulos de las **Constituciones Sinodales** que hacen referencia a todo lo que rodea a la eucaristía, a su custodia, exposición y culto y, por extensión, también a los que regulan la producción de obras de arte, porque todo este material nos aporta una valiosa información sobre la preocupación constante que las autoridades eclesiásticas mostraban sobre estas cuestiones. Todas las diócesis españolas contaban con este marco legal, y todas ellas se han tenido en cuenta en el momento de recabar información legal referente al tema que nos interesa. Además, la lectura de los mandatos de la Iglesia a través de los siglos nos ha permitido ver que la eucaristía y su conservación es un tema que invariablemente se trata a través de toda la historia, desde los primeros concilios y sínodos de la historia de la Iglesia.

Para comprender y conocer el ámbito legal de los sagrarios alaveses nos hemos basado principalmente en las constituciones publicadas en las diócesis de Calahorra-La Calzada y de Burgos, ya que a estas sedes pertenecían los muebles que hemos estudiado, así como las diferentes constituciones que salieron a la luz tras el Concilio de Trento, por ser sintomático el cambio que se opera tras él, y porque es en esta cronología cuando se realizan los sagrarios motivo de nuestro estudio. Sin embargo, no hemos dejado de lado el corpus legal perteneciente a otras cronologías y a otras diócesis del entorno, como la de Pamplona, que nos han servido de apoyo y justificación para algunos de los conceptos que se tratan de esclarecer. De ellos se citan extractos que, por sí mismos, son muy claros e ilustrativos, y que los hemos organizado en función de los temas que hemos tratado en este apartado.

En ocasiones se ha afirmado que las constituciones sinodales son textos legales y dogmáticos que no proporcionan información concreta sobre las obras de arte. Sin embargo, hemos podido comprobar que esto no es del todo correcto, ya que contrariamente a lo que se ha afirmado, hemos hallado que efectivamente en las constituciones sinodales se regula la producción artística con alguna precisión específica de estilo. Al fin y al cabo, estas normas constituyen la aplicación concreta de una normativa general para toda la Iglesia en una diócesis determinada, y para ello se tienen en cuenta su realidad y sus necesidades. Sabemos que la norma sobre el dogma se emite y se explica en un concilio ecuménico, pero la aplicación de esa norma será tratada en los concilios provinciales y en los sínodos diocesanos. Además, hay que tener en cuenta la personalidad y capacidad del obispo que convoca el sínodo y publica la normativa, quien se mostrará más o menos sensible a unos temas que a otros, o que percibe con mayor o menor exactitud la realidad que presenta la diócesis que rige, por lo que las órdenes, aunque bajo una misma dirección, varían de unas diócesis a otras.

Tras una primera lectura general de las sinodales que se publicaron en las diócesis hispanas observamos que es sintomático el cambio que se advierte en las del siglo XVI, comparándolas con las publicadas con anterioridad. En las constituciones medievales, en su práctica totalidad, los mandatos coinciden en temas sobre la limpieza de la iglesia, los ornamentos, la renovación de la reserva del Santísimo, la limpieza de los corporales y de otros elementos sagrados. También contemplan aspectos como la luminaria necesaria que señale la presencia de Cristo sacramentado, así como indican la necesidad de que la eucaristía se guarde en lugar seguro y bajo llave, en una caja o en un armario⁴⁵. Pero en los sínodos celebrados a partir del siglo XVI, con especial incidencia en los posteriores al Concilio de Trento, empezamos a leer órdenes más detalladas en todo lo que se refiere al tabernáculo, tanto en la forma, como en su ubicación o el decoro.

Sirva como ejemplo el título L del concilio provincial de Sevilla celebrado en 1512. En él se destaca la obligación y necesidad de que la eucaristía, el crisma y los santos óleos se conserven en lugar decente y se custodien con fidelidad, ordenando que todas las parroquias tengan un sagrario (*sacrarium*) y “*sitios bien contruidos y adornados con buenas telas de seda y cerrados con llaves*” para que se coloquen en ellos el Santísimo Sacramento, el óleo y las reliquias; así como que se guarde en los sagrarios el libro o manual de los sacramentos⁴⁶. Pero ya en 1565, con la publicación de las disposiciones del concilio compostelano celebrado en Salamanca, se añade que en todas las parroquias y centros de culto “*se custodiará decentemente y con fidelidad en medio del altar mayor el Santísimo Cuerpo de Cristo*”⁴⁷.

45 Las órdenes de que el crisma, los óleos y la eucaristía se guarden en lugar seguro y bajo llave se repiten reiteradamente en las Constituciones Sinodales de Valladolid (1228), Lérida (1229), León (1267), etc. TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia española*. Madrid: Imprenta de Pedro Romero, 1855, tomo III, pp. 326, 333 y 391.

46 TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Ob. cit.*, tomo V, p. 103.

47 *Ibidem*, p. 325.

3. Marco histórico y legal

Más elocuente resulta el concilio toledano del año 1582, convocado por el arzobispo Gaspar de Quiroga con una clara intención de introducir la reforma, en el que bajo el aclaratorio título “*Que el Santísimo Sacramento de la eucaristía solo se guarde en el altar mayor*”, ordena que es necesario custodiar la eucaristía en el lugar más noble de la iglesia, “y este es sin duda el altar mayor de la iglesia, ante el cual el pueblo acostumbra prosternarse con frecuencia (...) y si en algunas parroquias, colegiadas o catedrales se guarda fuera de ese sitio, deberá ser inmediatamente trasladado a él, mas donde por costumbre inmemorial se guarda dentro de la capilla mayor, aunque no en el altar principal, en los templos de nuevo se construyan el sitio para la eucaristía será el altar mayor, y en los monasterios de monjas solo se permitirá custodiarle en este y no en ninguna otra parte, ni en el claustro, coro ni en la pared de este último. Lo mismo se mandó claramente en el Concilio de Trento”⁴⁸.

En Navarra, el celo reformador de sus obispos del siglo XVI permitió aplicar la reforma antes de la clausura del concilio de Trento. Será a partir de 1540, con la figura de Pedro Pacheco, cuando los prelados comienzan a ser residentes en su diócesis, visitan personalmente las parroquias con mucha frecuencia, convocan sínodos, promueven la formación religiosa del pueblo y del clero con la obligación de la enseñanza del catecismo y el proyecto de erección de un seminario, ponen orden en los abusos de clérigos y seglares⁴⁹. En definitiva, se adelantan a poner en marcha una reforma integral que posteriormente se decretará en Trento. Una de las muchas consecuencias de estas renovaciones fue precisamente la revalorización del culto al Santísimo Sacramento y con ella el mandato expreso de construcción de sagrarios de madera dorados para instalarlos en el altar mayor⁵⁰, aunque las soluciones adoptadas y mandadas por el obispo para dignificar el Sacramento fueran variadas en cuanto a ubicación, forma y material de los sagrarios⁵¹.

La diócesis de Calahorra-La Calzada, bajo cuya jurisdicción se hallaba la mayor parte de la provincia de Álava en la Época Moderna, contó con la autoridad del erudito obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1545-1556), que fue un prelado reformador y muy prolífico en obras. Asistió al concilio de Trento⁵² y celebró sínodos en Logroño en los años 1545, 1552 y 1553, así como en la ciudad de Vitoria en los años 1546 y 1553. Fue también autor de un práctico escrito jurídico titulado *Instrucción para los visitadores*, reglamentó las Arcas de la Misericordia con la redacción de sus estatutos, visitó toda su diócesis, además de ocuparse de muchos otros asuntos, consagrándose como uno de los obispos más activos de su época⁵³. Sin embargo, las Constituciones Sinodales publicadas en 1555 bajo su mandato (fig. 3) son parcas en cuanto a la custodia del Santísimo se refiere. Bajo el epígrafe “*De Custodia Eucharistiae*” ordena que “*tengan el cuerpo de Dios Nuestro Señor en arca cerrada con llave, y que lo tengan en una caja de plata, o de latón, o de estaño, muy limpiamente*”⁵⁴.

48 *Ibidem*, p. 473.

49 GOÑI GAZTAMBIDE, José. *Los navarros en el Concilio de Trento y la reforma tridentina en la Diócesis de Pamplona*. Pamplona: imprenta diocesana, 1947, p. 150.

50 *Ibidem*, p. 153.

51 En algunos casos ordena construir un tabernáculo mural, en otras trasladar el que ya existía, en otras construir un retablo, y en otras construir un sagrario y colocarlo en el centro del altar. AIZPÚN BOBADILLA, Javier. “El retablo mayor romanista y el sagrario. El ‘Oriente’ del espacio de culto cristiano”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^{ra} Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, p. 46.

52 Díaz de Luco debió depositar muchas esperanzas en Trento y acudió al concilio diligentemente, contagiando el entusiasmo a sus vicarios, ya que el visitador general el licenciado Orejón ordenó a los parroquianos de Santa Cruz de Campezo que hicieran plegarias “*por el Santo Concilio que sea servido de dar conclusion con el suceso que sea a su santo servicio y reformation de la yglesia y bien de la cristiandad, y rueguen por la salud del obispo que Dios le trayga con bien a su obispado, goardandole de todo peligro*”. AHDV-GEAH. Sign. 2556-2. Santa Cruz de Campezo. Libro de Fábrica (1511-1595), fol. 97r. Lo mismo se repite en numerosas parroquias de los arcedianatos alaveses.

53 Sobre la labor pastoral llevada a cabo por Juan Bernal Díaz de Luco existe abundante bibliografía. Véase por ejemplo SÁINZ RIPA, Eliseo. *Sedes episcopales de La Rioja (siglos XVI-XVII)*. Logroño: Obispado de Calahorra-La Calzada, 1996, vol. III, pp. 219-244. MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. “El obispo Juan Bernal Díaz de Luco y su actuación en Trento”. *Hispania Sacra*, nº 7, 1954, pp. 259-325.

54 *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y la Calçada, hechas y ordenadas por los prelados de ellas nombrados, agora nuevamente compiladas y añadidas por (...) Ioan Bernal de Luco...* León, 1555. Libro III, título *De Custodia Eucharistiae*, capítulo I, fol. 76v.

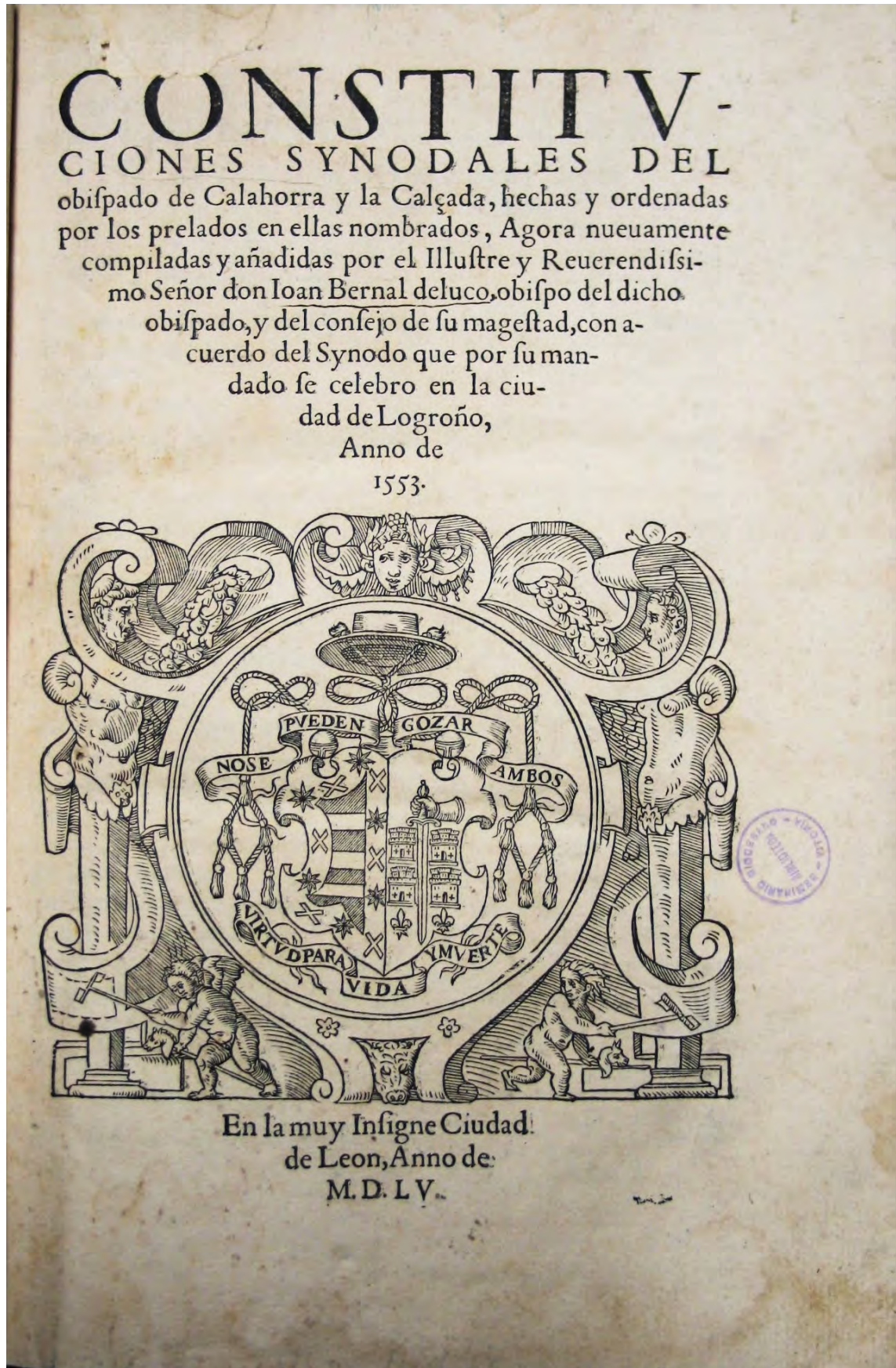


Fig. 3. Constituciones sinodales de Calahorra-La Calzada publicadas en 1555 por Juan Bernal Díaz de Luco.

3. Marco histórico y legal

Si bien en las sinodales de Bernal Díaz de Luco no existe una orden expresa de colocar el sagrario sobre el altar mayor se advierte que cierto eco reformador empieza a llegar a las parroquias alavesas, ya que a partir de mediados del siglo XVI empezamos a ver un buen número de sagrarios de nueva construcción que tienen esta ubicación, incluso están acompañados de retablos contemporáneos que obedecen al mismo criterio litúrgico y estético. Tal es el caso del retablo de Arriola, realizado por el imaginero flamenco Pedro de Borges a partir de 1546⁵⁵ y que cuenta con un sagrario independiente del retablo, pero estéticamente integrado en él, con un cuerpo superior calado destinado seguramente a una exposición del Santísimo pionero en la diócesis. Los retablos realizados en Álava por el francés Pierres Picart también reflejan esos ecos reformistas, como el de Albéniz, una magnífica obra de hacia 1550⁵⁶ con un sagrario integrado en una de las escenas del banco del retablo, que no es otra que la Institución de la eucaristía, ubicado por ello en el centro del retablo y encima del altar mayor. El espectacular retablo de Ezkerkotxa, también de la mano de Picart en colaboración con el imaginero fray Juan de Beauvais y realizado hacia 1565-1570⁵⁷, también es una obra destacable de esta cronología, siendo, tal vez, el mejor ejemplo de la implantación del auge eucarístico antes de la implantación masiva de Trento en todo el País Vasco, ya que se trata de un retablo que ejerce de marco y adorno de un sagrario de piedra blanca policromada de tres pisos, única en el territorio vasco por su tipología.

De la misma manera podríamos relacionar con el ideal tridentino de Bernal Díaz de Luco un conjunto de sagrarios realizados en la década de los 60 del siglo XVI, de planta central y exentos, sin retablos, y probablemente ubicados encima del altar mayor; aunque no lo podamos asegurar por estar hoy en día reubicados e integrados en retablos barrocos. Es el caso de los de Bikuña, San Román de San Millán, Apellániz y Korres, todos ellos encuadrables en el manierismo expresivista de mediados del siglo XVI. Podemos decir que estos sagrarios son unos microedificios cuya forma está más cerca de modelos de platería que de otros sagrarios de su época; son totalmente exentos y apoyados en un pie, tienen dos pisos y un programa iconográfico sencillo. Con esta autonomía no hacen más que afirmar que está empezando a operarse un nuevo auge eucarístico que traerá consigo la creación de nuevas tipologías de sagrarios y una legislación que lo regule, y que tendrá su momento álgido en las décadas posteriores, ya que son los tabernáculos de la generación inmediatamente anterior a los romanistas.

De la década de 1570 son precisamente otras constituciones sinodales que afectan a la diócesis de Vitoria, en concreto a las zonas alavesas que en la Edad Moderna pertenecían a la archidiócesis de Burgos, como son Artziniega al noreste y el valle de Valdegovía al este. Estas constituciones (fig. 4) se publicaron en 1577 en Burgos bajo el episcopado de Francisco Pacheco y fueron realizadas “conforme al Sancto Concilio de Trento” tal y como lo anuncia en su portada⁵⁸. Por lo tanto, tenemos ya un marco legal emanado directamente del concilio ecuménico y que en esta ocasión sí integra una orden explícita de erigir sagrarios de una manera determinada: “*estatuymos y ordenamos que en todas las yglesias de este nuestro arzobispado aya sagrarios, los más honrados y ricos que se pudieren hazer según que las rentas de las yglesias lo sufrieren, los quales tengan sus puertas y cerraduras y dentro de aquellas aya otras arcas pequeñas ansimesmo con sus cerraduras y llave dentro de la qual en una caja de plata que a lo menos pese medio marco este el Sanctísimo Sacramento, y en las yglesias donde no se pudieren hazer los tales sagrarios ni relicarios, los mayordomos hagan unas arcas medianas que estén fixadas encima del altar mayor, de manera que no se puedan mudar de allí, dentro de las quales pongan la otra arquilla, (...) y las llaves las tenga el cura y no las confie a nadie aunque este enfermo (...) y dentro de la caja de plata un paño de lino y tres formas, una grande y dos pequeñas, la una pequeña para llevar al enfermo y la grande para amostar el pueblo quando viniere de dar el Sanctísimo Sacramento y la otra pequeña para que quede en la custodia*”⁵⁹.

55 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI”. En: PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto (ed.). *Sortaldeko Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu = La Llanada oriental a través de la Historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, p. 94.

56 *Ibidem*, p. 95.

57 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2006, pp. 38-39.

58 *Constituciones, synodales, del Arçobispado de Burgos, co[m]piladas, hechas, y ordenadas agora nueuamente conforme al Sancto Co[n]cilio de Trento, por el (...) Señor Don Fra[n]cisco Pacheco de Toledo (...)*. Burgos, Casa de Phelippe de Iunta, 1577.

59 *Ibidem*. Libro III, título *De Custodia eucharistiae*, capítulo I, fols. 251-252.

Lib. III. De Custodia eucharistiæ. 251

**De custo-
dia eucharistiæ.**

**Que en todas las
yglesias, aya sagrarios, y relicarios,
los mas ricos que pudiere auer, con-
forme a la renta, y facultades de
las yglesias.**

*El Carde-
nal don
Francis-
co Pacheco de To-
ledo. año
1575.*

Capit. I.

**Con gran reue-
rencia y cuydado debemos
tratar y guardar el admira-
ble Sacramento del cuerpo,
d nuestro Señor Iesu Christo,
y en su adoracion, y venera-
cion debriamos gastar todo
nuestro tiempo, e buscar to-
das las formas, y maneras co-
mo el sea mas honrado y vene-
rado, y enalçado. Poré de
Synodo aprobante. Estatuy-
mos, y ordenamos, que en to-
das las yglesias deste nuestro
Arçobispado, aya sagrarios,
los mas hórados, y ricos que
se pudieren hazer, segun que
las rentas de las yglesias, lo
sufrieren: los quales tengan
sus puertas, y cerraduras, y
dentro de aquellas aya otras
arcas pequeñas anfi mesmo
con sus cerraduras y llauç, dē
tro de la qual, en vna caja de
plata, q̄a lo menos pese me-**

dio marco este el sanctissimo
Sacramento, y en las yglesias
donde no se pudieren ha-
zer los tales sagrarios, ni re-
licarios, los mayordomos ha-
gã vnas arcas medianas, que
estén fixadas, encima del al-
tár mayor, de manera que
no se puedan mudar de allí,
dentro delas quales pongã la
otra arquilla, lo qual hagã dē
tro de dos messes despues
de la publicacion de esta nue-
stra cõstituciõ, sopena de dos
ducados para la fabrica de la
dicha yglesia, y las llaves las
tenga el cura, y no las confie
a nadie, aunq̄ este enfermo, o
tenga otro legitimo impedi-
mento, saluo a otro sacerdo-
te, para que en tiempo de ne-
celsidad pueda administrar
el dicho Sacramento, y reno-
uarle, y dentro de la caja de
plata tenga vn paño de lino,
y tres formas vna grãde, y dos
pequeñas, la vna pequeña, pa-
lleuar al enfermo, y la grãde
para amoftrar al pueblo, quã-
do viniere de dar el sanctissi-
mo Sacramento, y la otra peq̄-
ña, para que quede en la cu-
stodia: y si segun la calidad,
y vezindad del pueblo fue-
re menester que aya mas for-
mas en el sagrario tengan
mas formas, porq̄ quede siē-
pre Sacramēto en el sagrario:
y al

Fig. 4. Constituciones Sinodales de Burgos, publicadas en 1577 por Francisco Pacheco. Libro III, cap. I, fol. 251.

3. Marco histórico y legal

Esta orden tan explícita y clara tuvo unas consecuencias directas sobre la producción artística en estas zonas, ya que en esta década de los 70 del siglo XVI se realizan varios sagrarios con el nuevo lenguaje romanista que se estaba expandiendo en los talleres de escultura. La villa de Valpuesta, sede del arcedianato de su nombre en el que se integraba el arciprestazgo alavés de Valdegovía, contaba con un taller comandado por Bartolomé de Angulo que será un centro pionero en la introducción del Romanismo en Álava. Su creación se produjo para dar respuesta a esa demanda de renovación de los muebles litúrgicos capitaneada desde el arzobispado de Burgos que, como no puede ser de otra manera, también se dejará notar en la vecina provincia de Burgos⁶⁰.

Además debemos tener en cuenta que la diócesis burgalesa contaba con prelados reformadores desde principios del siglo XVI, como Pascual de Ampudia (1487-1512), y que tenemos la certeza de que las parroquias alavesas que le pertenecían estaban actualizadas en lo que se refiere a las reformas pretridentinas, como lo demuestra el inventario de libros de la parroquia de Bachicabo, en el arciprestazgo y vicaría de Valdegovía, que en 1531 tenía las constituciones sinodales del obispado, un breviario romano, un manual y varios misales del “*tiempo del obispo fray Pascual*”⁶¹. Por esta razón no nos debe extrañar que la verdadera renovación de los muebles eucarísticos en lenguaje romanista y tridentino se introdujera en Álava desde Burgos, diócesis pionera en la reforma, ya sea en Valdegovía o en la zona limítrofe a Miranda de Ebro.

Unos mandatos similares a los de Burgos, pero ya totalmente inmersos en el programa dogmático diseñado en Trento, se emiten para las parroquias pertenecientes a la vecina diócesis de Pamplona, órdenes que vieron la luz en 1591 bajo el episcopado de Bernardo de Rojas y Sandoval tras el sínodo de 1590. Tal vez no sean tan detallados como los emitidos en Burgos en 1577, pero incluyen un título dedicado a la visita del Santísimo Sacramento en el que se indica la ubicación que debe tener el sagrario: “*el [visitador] por su persona saque el Santísimo Sacramento de su custodia y vea si esta en buena guardia y lugar decente y que este sobre ara consagrada, entre dos corporales de lienço blanco y limpio, cortado a la medida de la caxita donde estuviere*”⁶². Como se ha dicho anteriormente, Navarra contó con varias reformas previas a los decretos tridentinos con el mandato pastoral de Pedro Pacheco, siendo en ese momento cuando comienza a operarse el cambio, que ya para la década de 1590 estaba plenamente arraigado.

Ya entrado el siglo XVII nos encontramos con otras constituciones sinodales en Calahorra-La Calzada, publicadas en 1602 por el obispo Pedro Manso de Zúñiga (figs. 5 y 6) y que, como casi todas, recopilan anteriores constituciones y diversas órdenes que están en marcha con anterioridad en la diócesis. En este caso no se añade ninguna indicación sobre la ubicación del sagrario porque únicamente ordena que la eucaristía esté “*en arca cerrada con llave*” que mandan hacer para la custodia del Santísimo. Sin embargo, podemos pensar que se preocupó notablemente por el decoro eucarístico y que ejerció su autoridad a través de los visitadores ya que, durante su episcopado, que abarca desde 1594 hasta 1612, se produce parte de la época madura del estilo romanista y es cuando se documentan una gran cantidad de sagrarios en Álava. En estas décadas es cuando se pone en marcha la maquinaria de la Contrarreforma y los talleres de escultura alaveses como los de Vitoria-Gasteiz y Salvatierra, alcanzarán su pico máximo de producción de sagrarios en lo que a cantidad se refiere.

60 BARRÓN GARCÍA, Aurelio; POLO SÁNCHEZ, Julio J. “Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo”. En: RUIZ DE LA CANAL, M^a Dolores; GARCÍA PAZOS, Mercedes (eds.). *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento, 2006, p. 245.

61 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; GALLEGU SÁNCHEZ, Amaia. “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona”. En: ARANSAY SAURA, Cristina (coord.). *Bachicaboko San Martin elizako bi erretaulak (Araba). XVI. mendeko pintzeladura eta XVII. mendeko pintura erretaula aztertze eta lehengoratzeko proiektua = Los dos retablos de la Iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava): historia y restauración de la pinceladura del siglo XVI y del retablo del siglo XVII y sus lienzos*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava, 2013, p. 75.

62 *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona, co[m]piladas, hechas, y ordenadas por Don Bernardo de Rojas, y Sandoval, Obispo de Pamplona, del Consejo de Su Magestad*. Pamplona, Tomás Porrallis, 1591. Libro III, título De Censibus, capítulo II, fols. 99v-100.

CONSTITVCIONES

SYNODALES DEL OBISPADO DE CALAHORRA, y la Calçada. Hechas y ordenadas por el señor Obispo Don Pedro Manio, Obispo del dicho Obispado. En el Synodo Diocesano que se celebrou en la ciudad de Logroño, y se acabo en el año de. 1601. En que van tambien algunas de los señores Obispos sus antecessores. Y todas fueron admitidas, recibidas, y aprouadas por el Synodo.



CON LICENCIA.

Impressas en la muy noble y muy leal ciudad de Logroño, por Diego Mares, impressor de libros. Año de 1602.

Fig. 5. Constituciones Sinodales de Calahorra-La Calzada, publicadas en 1602 por Pedro Manso de Zúñiga.

3. Marco histórico y legal

A pesar de que las sinodales del obispo Manso sean muy parcas en cuanto a la eucaristía, se observa, empero, un dato sumamente interesante, como es la prescripción de que las reliquias de los santos se guarden en sitio seguro y que “*en ninguna manera tengan las dichas reliquias dentro del sagrario donde está el Santísimo Sacramento*”⁶³, circunstancia que nos hace pensar que, aunque esta costumbre no estaba totalmente generalizada, sí existía cierta práctica y tradición de ello en la diócesis. De hecho, en plena cronología de vigencia de los sagrarios romanistas se pueden diferenciar dos tipologías claras como se explicará en el capítulo correspondiente. Una de ellas es el sagrario-relicario, de amplio uso en la segunda mitad del siglo XVI y que es una caja cerrada que además de custodiar la Sagrada Forma tiene un pequeño cajón cerrado con llave para guardar reliquias de santos. La otra tipología es la que corresponde al sagrario-expositor, que consiste en una caja con un segundo cuerpo en el que se expone el Santísimo y nace en este momento de renovado esplendor eucarístico y tendrá una continuidad y una evolución en los expositores y manifestadores del Barroco. Siguiendo la pista a estas prohibiciones sinodales referentes a guardar en un mismo mueble las reliquias con la eucaristía, por un lado, se puede confirmar esta práctica en el tipo de sagrarios-relicarios, que son bastante abundantes en las últimas décadas del siglo XVI, pero que luego desaparecen. Por otro lado, advertimos que el nacimiento de la nueva tipología de sagrario con expositor está motivado por la función exclusivamente eucarística que le asignan las sinodales a este mueble que, en este contexto tridentino, no solo es custodiar, sino también mostrar. Por ello en plena época contrarreformista, en el Barroco, los sagrarios no custodian reliquias y tendrán magníficos expositores. No podemos más que confirmar con obras que en el episcopado de Pedro Manso, cuando se insiste en el citado detalle de las reliquias, es cuando la tipología del sagrario evoluciona y los talleres escultóricos producen sagrarios-expositores de dos cuerpos como los de Lopidana, Axpuru o Doroño, y también los sagrarios turriformes con expositores que produjo la experta gubia de Pedro de Ayala en Payueta, Gopegi, Gereña o Mendijur.

Las constituciones sinodales publicadas en Calahorra-La Calzada por sucesivos obispos no añaden ninguna indicación concreta para el sagrario, sino que se limitan a repetir las órdenes dictadas anteriormente. Por ejemplo, Pedro González del Castillo, obispo calagurritano entre 1614 y 1627, celebró un sínodo en 1620 y publicó un año más tarde las constituciones que aclaran que “*tengan el Santísimo Sacramento en tabernáculo o relicario decente, cerrado con llave (...) y a donde no huviere tabernáculo o custodia decente se haga dentro de quatro meses de la publicación destas constituciones y los visitadores lo hagan executar*”⁶⁴. De la misma manera que en las sinodales de Pedro Manso, éstas últimas también son bastante parcas en cuanto a los sagrarios pero igualmente se puede apreciar en las obras realizadas en la época, que su ideal contrarreformista, en toda su fuerza en estas primeras décadas del siglo XVII, se impuso en las parroquias de la diócesis, porque los sagrarios evolucionan y se van barroquizando en sus estructuras, cada vez menos clasicistas y más curvas, cada vez más grandes en tamaño y visibilidad, y sobre todo se enriquece en su iconografía, que mostrará unos programas más ricos y variados. El mejor ejemplo de esta evolución lo tenemos en Zurbano, una gran máquina romanista de cuatro pisos realizada a partir de 1616 por Pedro de Ayala, artista que en su fase final se adaptará al naturalismo barroco que aprenderá a través de su contacto con Gregorio Fernández, y que supone el final del Romanismo en la provincia.

Todo este marco legal eclesiástico que acabamos de explicar no solo afectaba a los sagrarios, sino que, en general, repercutía en todas las obras de arte, dado que se publican cláusulas dedicadas a la obligatoriedad de licencias por parte de la autoridad eclesiástica para hacer cualquier obra de fábrica o reparación, ya fuese de cantería, retablistica o pintura, así como en lo referente a los ornamentos o a cualquier obra de platería. Se impone un control férreo sobre el sistema de contratación y, especialmente, sobre el pago de estas obras que tanto desembolso económico suponían a las parroquias. Es un control que no es novedoso de las disposiciones tridentinas, ya que era una constante a lo largo de las décadas anteriores; la diferencia estriba en que ahora se va a establecer una mayor vigilancia, a juzgar por la insistencia sobre este asunto y los problemas que tuvieron algunas parroquias que no contaban con todas las licencias necesarias.

63 *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y La Calçada, hechas y ordenadas por (...) Pedro Manso (...)*. Logroño, 1602. Libro III, título *De Reliquiis et Veneratione Sanctorum*, capítulo 4, fol. 108v.

64 *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y La Calzada, hechas y ordenadas por (...) Pedro González de Castillo (...)*. Madrid, 1621. Libro III, título XVII *De custodia Eucharistiae*, constitución III, fol. 158v.

LIBRO TERCERO

na de vnducado para obras pias por cada vez. Y porque ay algunas personas deuotas, que desíean traer insignias del Carmen, ó de la Merced, ó de otras Religiones: permitimos q̄ como no anden descubiertas las puedan traer.

*Cap. 3. Que en las comedias Diuinas no se hagã entremeses.*Dō Pedro
Manfo.

POR Quanto para solemnizar y regozijar la grande fiesta del Cuerpo de nuestro Señor y Redemptor Iesu Christo, y otras fiestas q̄ nuestra madre la Yglesia entre año guarda, ay costumbre de hazer y representar Comedias y Autos. Permittimos y toleramos la tal costumbre, con que los Autos ó Comedias que en los tales dias se representaren, sean a lo Diuino. Y vistas y aprouadas por nos, ó nuestro Prouisor, ó quien tuuiere nuestras vezes, y con que no se puedan hazer en ellas entremeses que toquen en genero de deshonestidad.

*Cap. 4. Como han de estar las Reliquias delos Sanctos.*Dō Pedro
Manfo en
Logroño,
1601.

MANDAMOS, q̄ las Reliquias de los sanctos ciertas y aprouadas, se tengan en mucha veneracion, y en buena guarda debaxo de llaves, y teniendo las yglesias donde las huuiere, renta y comodidad para ello, les haran sus receptaculos en parte y lugar decente, y pidiran licencia para que a costa de la Fabrica se hagan, que nos la concederemos. Y a los Curas y Clerigos mandamos, que en ninguna manera tēgan las dichas Reliquias dentro del sagrario do esta el sanctissimo Sacramento, so pena que seran castigados.

Re. 27. c. 3.
Inuencio
ne, & ve-
neratione
Reliqui-
e
sanctorū.

Otro si mandamos, que las Reliquias que nueuamente llegaren a las yglesias deste nuestro Obispado, no se reciban sin ser primero aprouadas por el Prelado, ó con su mandamiento conforme a lo decretado en el sancto Concilio de Trento.

RUBRICA DE ECCLESIIS E'DIFFICANDIS.

Cap. 1. Que no se de obra de yglesia a hazer q̄ sea de costa de ocho mil maravedis arriba. sin licencia del Obispo: y si se diere, sea a costa de los que la dieren.

Cap. 1. Que

Fig. 6. Constituciones Sinodales de Calahorra-La Calzada, publicadas en 1602 por Pedro Manfo de Zúñiga. Libro III, cap. 4, fol. 108v.

3. Marco histórico y legal

Esencialmente, la observancia sobre la contratación de obras de arte era algo que preocupaba a los prelados porque ocasionaba “*pleitos y males y daños y pérdidas y costas e ynconvenientes y enojos*”⁶⁵ y, sobre todo, gravámenes económicos, pues en no pocos casos, la parroquia no podía asumir el pago de las obras contratadas produciéndose un endeudamiento con los artistas y dilatándose los pagos durante décadas. El obispo Juan Bernal Díaz de Luco, preocupado “*porque los dichos curas, clérigos y feligreses, con la poca experiencia que de las tales obras tienen, no saben lo que las dichas obras merecen*”, y advertido de la astucia de los artistas que contrataban las obras a vista de oficiales o a tasación, favoreciendo así al artista, ordena que “*de aquí a adelante ninguna obra de las yglesias de nuestro obispado (...) se dé a hazer a costa de las fábricas dellas sin nuestra licencia o de nuestros provisosores (...) o otros que tienen por costumbre de proveer en las fábricas de las yglesias, para que vistas las obras y traças dellas por personas que sepan y de buena conciencia, con su información se den al que mejor y más barato las hiziere*”, invalidando además los contratos realizados de otra manera⁶⁶.

A través de estas disposiciones episcopales, se hace patente la constante preocupación de la jerarquía eclesiástica por el estado y la realización de su patrimonio mueble, ejerciendo un control sobre todas las fases de creación para garantizarse la calidad y la utilidad de los objetos empleados en el culto y en la difusión de la fe, como son las obras de arte de toda clase, pero especialmente las obras de arte sacro. Las Sinodales de Burgos de 1577 cargan contra los “*engaños*” de algunos artistas que aceptan obras con conocimiento de los pocos ingresos de los que disponen algunas parroquias y que, para asegurarse el cobro, toman los frutos primicieros, dejando muy pocos recursos para obras necesarias de mantenimiento, “*pues es de creer que los tales maestros saben lo que toman como hombres expertos en sus officios y artes*”⁶⁷. Por ello, exige un control más estricto de las posibilidades económicas de sus parroquias antes de contratar obras, prohibiendo la subcontrata entre artistas y el traspaso de obras, ya que estos traspasos, generalmente, van en detrimento de la calidad requerida.

De idéntica manera se pronuncia Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Pamplona, quien añade en sus constituciones de 1591 un protocolo de actuación en la contratación de obras, que necesariamente tiene que ser dictado y revisado por el vicario o el visitador general. Ellos empiezan por estudiar la verdadera necesidad de obra que tiene la parroquia que solicita la licencia y siguen de cerca todos los pasos establecidos de contratación y elaboración, como la redacción de condiciones, el estudio económico, la publicación del remate, la ejecución de las trazas, la elección de los artistas oficiales y maestros, la supervisión de la marcha de las obras, incluso se atreven a dar indicaciones estéticas para las obras de platería y bordados⁶⁸, lo cual es sumamente interesante.

65 *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y la Caçada (...) por (...) Ioan Bernal de Luco (...)*. Libro III, título *De Ecclesiis aedificandis*, capítulo I, fol. 74.

66 *Ibidem*.

67 *Constituciones, synodales, del Arçobispado de Burgos (...)*. Libro III, título *De Ecclesiis aedificandis vel reparandis*, capítulo I, fols. 264-265.

68 Ordena que “*las obras de platería sean llanas y lisas*”, de acuerdo con el sobrio estilo manierista que se impuso en el arte de la platería a finales del siglo XVI. *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona (...)*. Libro III, título *De Ecclesiis aedificandis*, capítulos I-7, fols. 122-124.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

El marco geográfico, así como el histórico y legal determinan la construcción de los sagrarios objeto de este estudio, y por ello, una vez definido el contexto que permitió su existencia, cabe comenzar a estudiar el proceso de ejecución de los tabernáculos romanistas de la diócesis de Vitoria y los agentes que lo llevaron a cabo, que es tema del que tratará este cuarto capítulo. La construcción de este mueble requiere un procedimiento obligatorio desde que surge la necesidad de hacerlo hasta que se instala sobre el altar mayor y se coloca la Sagrada Forma en su interior, pasando por todo un proceso de encargos, diseños, ejecuciones y pagos. El capítulo que nos ocupa trata de esclarecer y organizar todos estos trámites analizando las causas, los condicionantes y las características de los mismos, y para ello centraremos la atención en los agentes que lo llevan a cabo. Por esta razón lo hemos estructurado en tres partes que se corresponden con los tres eslabones de la cadena de ejecución y que están nombrados por sus tres delegados: el mandato de visita, cuyo actor es el visitador del obispado, que constituye el punto de arranque de todo el proceso porque es el autor de la orden de realización de un sagrario para satisfacer las necesidades de culto; el encargo y pago de la obra, que es la materialización de ese mandato y lo lleva a cabo el patronato de la parroquia, compuesto generalmente por varios eclesiásticos y laicos responsables de la gestión parroquial, y los primicieros y mayordomos, recaudadores y administradores de las primicias y el diezmo; y finalmente la ejecución física del sagrario, concebido y confeccionado lógicamente por los artistas -ensambladores y escultores- que ponían su talento y su arte al servicio de la liturgia.

Hemos reiterado en varias ocasiones que el sagrario es un mueble litúrgico imprescindible en el culto católico y, por ello, la autoridad eclesiástica se ha ocupado siempre de que el mueble esté en condiciones de servir para su función de albergar la “reliquia” de la Forma consagrada, como se ha dicho en capítulos anteriores. A esto hay que añadir que en el concilio de Trento se reafirma el dogma de la transubstanciación y, con ello, la cristiandad vive un auge en la devoción eucarística que tendrá sus consecuencias directas en la producción de estos muebles, que viven un cambio sustancial en su forma, ubicación y contenido. En el capítulo precedente hemos analizado cuáles fueron las órdenes encaminadas a transmitir el ideal contrarreformista a través de la jerarquía eclesiástica y que constituye el marco legal de nuestros sagrarios. Así pues, para terminar de analizar el proceso de transmisión de esos decretos tridentinos, abordaremos el último paso de esta cadena que, al mismo tiempo, es el primero de la puesta en práctica y la materialización de esa idea, que son los mandatos de visita.

El arranque de todo el proceso que culmina en la creación de un sagrario es el mandato que el visitador dispone para una parroquia tras observar si el estado de los muebles y su ubicación se ajustan a lo que la autoridad eclesiástica considera adecuado y decoroso. Estos mandatos se orientan hacia unos objetivos u otros en función de la política pastoral del prelado que los ordena y, aunque se puede afirmar

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

que el estado del sagrario ha estado en el punto de mira de todas las visitas desde tiempo inmemorial, se constata que en el siglo XVI cobra una importancia singular, especialmente a raíz de la celebración del concilio de Trento, momento en el que los mandatos sobre el decoro de los sagrarios son sistemáticos.

En el caso concreto de los mandatos de visita de la diócesis de Calahorra-La Calzada, centrándonos en el territorio que nos ocupa en esta investigación, ese cambio se opera sobre todo a partir de la década de 1590, fecha en la que el obispo Pedro Portocarrero se propone adaptar todas las parroquias de los arciprestazgos alaveses a los nuevos tiempos y, a falta de un sínodo que lo regule, lo hace a través de sus visitadores generales. Por ello, consideramos que no es casualidad que en esa misma década los talleres romanistas que extienden su mercado en la mayor parte de Álava y Treviño vivan su época de esplendor y den sus mejores frutos en cuanto a calidad artística se refiere. De la misma manera, vemos que esa renovación de muebles eucarísticos se produce en la década anterior en la zona occidental de Álava, en los arciprestazgos y vicarías que pertenecían en aquella época al arzobispado de Burgos, sin duda a la sombra de las sinodales publicadas en 1577 que ya reclamaban una especial atención a los sagrarios. En conclusión, lo que analizaremos en esta primera parte dedicada a los mandatos de visita es el génesis de los sagrarios romanistas.

A esta primera pieza del puzzle le sigue necesariamente el cumplimiento obligatorio de ese mandato, que consiste en encargar la obra a un artista y costearla. Los mandatos están dirigidos a los patronos de la parroquia, que en el caso de Álava en más de la mitad de las iglesias es un patronato mixto compuesto por miembros eclesiásticos y laicos. Por esta razón, para consumir el mandato, el provisor apunta a los curas y beneficiados como responsables del culto, y también a los mayordomos y primicieros, representantes de los vecinos y parroquianos y que son las personas que se encargan de la gestión económica de la parroquia. Son estas personas las que se ocupan de buscar a un artista, convocar un remate si es necesario, redactar las condiciones, conseguir los permisos necesarios, gestionar los pagos y realizar otras gestiones. Por ello, dedicaremos una parte de este capítulo al patronato mixto de las parroquias como agentes responsables de la construcción de un sagrario.

Finalmente, el tercer y último paso lo realiza el artista en su taller, por lo que destinaremos un apartado a los artífices de los sagrarios romanistas. Es bien conocido que los integrantes de los talleres más activos tenían diversas habilidades artísticas, y que en ocasiones estos talleres firmaban contratos de compañía, necesarios para realizar con éxito una obra, como por ejemplo un retablo, que necesita de varios oficios. En este sentido, los sagrarios, como los retablos que los acompañan, también son obras multidisciplinarias: tienen una concepción arquitectónica que requiere la pericia de un tracista; necesitan de un ensamblador o un entallador que los construya y decore; al mismo tiempo su programa iconográfico se desarrolla a través de unas esculturas realizadas por un imaginero o un escultor; como se les llama en la época que nos ocupa, sustituyendo paulatinamente al de imaginero. Por último, el revestimiento polícromo corría a cargo de pintores, doradores y estofadores. Aunque en alguna ocasión una misma persona reunía varias de las habilidades, es más frecuente la especialización en una cadena profesional que justifica la existencia de un importante conjunto de sagrarios romanistas en Álava, y de ello se tratará en este último apartado.

4.1. Los mandatos de los visitadores

Por todos los testimonios documentales recabados en esta investigación sabemos de primera mano que la motivación para la erección de un sagrario siempre es un mandato episcopal, ya que es el obispo el responsable de que las diócesis cumplan las leyes de la iglesia. En el capítulo precedente hemos visto cómo los decretos tridentinos se fueron adaptando a cada diócesis a través de los sínodos que se celebraban en cada una de ellas, pero el último eslabón de esta cadena de transmisión de las leyes lo constituye la visita pastoral, que en última instancia es la que da la orden explícita a una comunidad concreta de fieles. Por esta razón fue uno de los aspectos que en Trento se definió con claridad.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

El concilio ecuménico de Trento no solo ordenó la celebración de concilios provinciales y sínodos como los citados en el capítulo anterior, sino que además estableció la necesidad de que el obispo, el vicario o el visitador recorrieran toda la diócesis anualmente o, a lo sumo, cada dos años, con el objetivo de “introducir la doctrina sana y católica, y expeler las herejías; promover las buenas costumbres y corregir las malas; inflamar al pueblo con exhortaciones y consejos a la religión, paz e inocencia, y arreglar todas las demás cosas en utilidad de los fieles, según la prudencia de los Visitadores y como proporcionen el lugar, el tiempo y las circunstancias”¹. Es decir, se reafirma en el papel de la visita pastoral como un instrumento de control del culto y de la vida de los fieles y del clero.

A partir de este momento será cuando la visita pastoral, a pesar de estar incluida en los cánones de la Iglesia desde muy antiguo, se convierta en seña de identidad del concilio y en asunto preferente para los obispos, ya que permite conocer de primera mano y muy de cerca la realidad de su diócesis y haciendo que pueda regirla con un plan pastoral adecuado a sus necesidades específicas. Lo que hace Trento no es más que destacar la obligatoriedad de una institución muy antigua de la Iglesia; de hecho, la etimología del término *episcopus* alude al mismo, ya que significa visitador o examinador², y en este concilio se fortalece la posición y función de los obispos en su diócesis y, en consecuencia, la residencia obligatoria y las visitas.

La visita pastoral ya se había ido afirmando un poco antes del concilio de Trento, cuando se elevaron varias voces reformistas dentro de la Iglesia. Destacados prelados en el afán reformador y grandes defensores de las visitas pastorales de esta época preconiliar fueron Pascual de Ampudia (1442-1512), obispo de Burgos³, o el navarro fray Bartolomé de Carranza (1503-1576), arzobispo de Toledo, quien llegó a redactar un formulario de visita y varios escritos incidiendo en su necesidad⁴. Según éste último, la visita pastoral era el principal cuidado pastoral que un obispo debía a su rebaño ya que era una imitación del ejemplo de Cristo, una fuente importante de frutos espirituales, un medio muy eficaz de establecer relaciones directas entre el obispo y los fieles, y también un ejercicio de jerarquía y un sistema eficaz de cualquier reforma⁵. Para ello, el obispo debía residir en su diócesis, una petición que se volverá de obligatorio cumplimiento en los decretos de Trento. Los textos de Carranza se adelantan a la reforma tridentina en cuanto que consideraba que la visita era una acción fundamental para reformar la base de la iglesia y, a su vez, servía para manifestar el poder del obispo y con ello reafirmar la jerarquía de la iglesia. San Carlos Borromeo (1538-1584), el prelado del siglo XVI más comprometido con la reforma eclesiástica, le tomará el relevo y como no podría ser de otra manera, centra su atención en las visitas pastorales que realizaba con ejemplar fervor⁶. Con su ejemplo y con la imposición de los nuevos decretos, será después de Trento cuando las visitas y el papel del obispo se convierten en temas preferentes, todo con el objetivo citado de ejercer un control para erradicar todos los males de la iglesia⁷.

Estas visitas constituían un instrumento eficaz para el control de toda la vida diocesana, ya que el visitador se personaba en las localidades con cierta regularidad para comprobar la recepción y el grado de asimilación de las normas dictadas por la jerarquía. Por su parte, estas visitas eran también eventos sociales ya que la feligresía, el concejo y el clero recibían con solemnidad a la autoridad⁸. Las visitas

1 Sacrosanto, Ecuménico y General concilio de Trento. Sesión XXIV, cap. III, del 11 de noviembre de 1563.

2 MIGUEL GARCÍA, Isidoro. “El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista”. *Memoria Ecclesiae*, n° 14, 1999, pp. 348-349.

3 ORTEGA MARTÍN, Joaquín. *Un reformador pretridentino: Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512)*. Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1973.

4 TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio. *El arzobispo Carranza “Tiempos recios”*. Salamanca: Universidad Pontificia, 2003, tomo I, pp. 135-144. IDEM. “Carranza y la reforma católica”. *Anuario de historia de la Iglesia*, n° 18, 2009, pp. 123-135.

5 TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio. *Ob. cit.*, 2003, tomo I, p. 135.

6 MARTÍN RIEGO, Manuel. “La visita pastoral de las parroquias”. *Memoria Ecclesiae*, n° 14, 1999, pp. 164-165.

7 IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio; GARCÍA HOURCADE, J. José. “Visitas pastorales, ornamentos e imágenes. Ejemplos de la diócesis de Cartagena en la Edad Moderna”. *Imafronte*, n° 19-20, 2007-2008, pp. 141-142. RÍOS RODRÍGUEZ, M^a Luz; GARCÍA ORO, José; MARTÍNEZ CRESPO, José. *Las iglesias de Galicia en el Renacimiento y el gobierno episcopal. Visitas pastorales y reformas*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 2009.

8 GARCÍA HOURCADE, J. José; IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio. “Notas sobre las visitas pastorales en la Diócesis de Cartagena (Edad Moderna)”. *Contrastes. Revista de Historia*, n° 12, 2001-2003, p. 277.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

eran realizadas por el obispo en persona o, en su defecto, el provisor general, que solía ser un licenciado o doctor, que ejercía la jurisdicción contenciosa en la diócesis; este oficial, a veces confundido con el vicario, era un comisionado del prelado que actuaba en su nombre. Asimismo, siguiendo las directrices de Trento, el arcipreste debe rotar la visita a las parroquias de su arciprestazgo en nombre del obispo.

En su inspección se encargaba de revisar el estado general del edificio, la administración de los sacramentos a través de sus registros, el estado de los santos óleos y de la pila bautismal, así como de la custodia del Santísimo y su luminaria. También controlaba la recepción de los aniversarios, de las capellanías, de las fundaciones y su cumplimiento; comprobaban la enseñanza de la doctrina a los fieles, la vida y conducta del clero, de los cargos relacionados con la parroquia como mayordomos o racioneros y de la feligresía, y revisaba las cuentas parroquiales. En numerosas ocasiones, también realizaba o mandaba realizar el inventario de bienes de la parroquia, incluidos los inmuebles y las rentas. El control que ejercía debía ser notable, como podemos deducir de la oposición a la visita que presentaban los cabildos, que veían en la presencia del visitador un peligro contra sus exenciones y privilegios, llegando incluso a mostrar una marcada hostilidad hacia ellos⁹, al parecer algo habitual en todo el territorio hispano¹⁰.

La periodicidad de las visitas variaba en función del obispo que las ordenaba, pero también está en función del tipo de parroquia que se visitaba. En el caso del arcedianato de Álava podemos asegurar que las parroquias relevantes en rentas y feligresía, o que constituían cabezas de arciprestazgo, como Laguardia, Santa Cruz de Campezo y Salvatierra, así como las parroquias de Vitoria-Gasteiz, eran visitadas anualmente durante todo el siglo XVI y buena parte del XVII, en la cronología que hemos estudiado, tal y como lo ordenaban Trento y las sinodales. En contrapartida, los núcleos más pequeños en población, cuyas parroquias eran muy reducidas en rentas y patrimonio, recibían al visitador cada tres o cinco años, o incluso cada diez o más. Es lógico vislumbrar la razón de estas diferencias entre parroquias: los templos más importantes de los arciprestazgos tenían la responsabilidad de servir como guía pastoral para los pequeños núcleos de la jurisdicción y, por tanto, las instrucciones que se dejaban por escrito en sus libros tendrían un eco en el resto de parroquias que integraban el arciprestazgo, sobre todo si el arcipreste era el párroco. Dado que el arcipreste era el responsable de representar un grupo de parroquias ante el obispo y era el nexo de unión entre las pequeñas parroquias y el obispo, éste podía imponer sus órdenes pastorales a través del mismo.

Las conclusiones de la visita episcopal se dejaban por escrito en los **libros de fábrica** o en los **libros de visitas**, y en ellos se exponían todos los detalles de la visita, así como las enmiendas a los errores o abusos detectados. De esta manera, estos testimonios se erigen como documentos básicos para el estudio de la historia, ya que en ellos quedan reflejados todos los aspectos de la vida cotidiana parroquial¹¹. Por supuesto, también para la historia del arte son documentos privilegiados¹². Es una verdadera lástima

9 RUBIO MERINO, Pedro. "Las visitas episcopales a los cabildos. Documentación en los archivos capitulares". *Memoria Ecclesiae*, n° 14, 1999, pp. 17-97.

10 CANDAU CHACÓN, M^a Luisa. "Instrumentos de modelación y control: el Concilio de Trento y las visitas pastorales (la archidiócesis de hispalense, 1548-1604)". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica. Congreso Internacional "Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía hispánica de Felipe II*. Madrid: Parteluz, 1998, p. 161.

11 Cabe decir que el estudio de las visitas pastorales es una fuente documental para la historia, el arte, la toponimia, la sociología, la demografía, las mentalidades, las tradiciones, la liturgia, la economía, etc. Es una importante fuente de información que requiere de su metodología específica como quedó expuesto en varios congresos de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, especialmente el celebrado en Sevilla en 1997 dedicado a las visitas pastorales y publicado en 1999 (*Memoria Ecclesiae* n° 14 y 15). Además, numerosos investigadores han recalcado su relevancia: GARCÍA HOURCADE, J. Jesús; IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio. "Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna". *Anuario de Historia de la Iglesia*, n° 15, 2006, pp. 293-301. CÁRCEL ORTÍ, M^a Milagros. "Las visitas pastorales". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 58, 1982, pp. 713-726. IDEM. *Visitas pastorales y relaciones ad limina. Fuentes para la geografía eclesiástica*. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2007. PUEYO COLOMINA, Pilar. "Las visitas pastorales. Metodología para su explotación científica". En: UBIETO ARTETA, Agustín (coord.). *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 215-270.

12 SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. "Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliario de la iglesia". *Memoria Ecclesiae*, n° 14, 1999, pp. 411-450. IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio; GARCÍA HOURCADE, J. Jesús. "Visitas pastorales, ornamentos e imágenes. Ejemplos de la diócesis de Cartagena en la Edad Moderna". *Imafronte*, n° 19-20, 2007-2008, pp. 141-159.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

que no se hayan conservado libros de visitas del siglo XVI en la diócesis de Calahorra¹³, porque hubiera sido una importante fuente de información para el estudio de los sagrarios, especialmente si en estos libros se anotaba la ubicación del sagrario como se ha afirmado¹⁴. Por lo tanto, el estudio de las visitas pastorales en la diócesis de Vitoria debe hacerse exclusivamente a través de los libros de fábrica parroquiales, donde el visitador dejaba anotada el acta de la visita y los mandatos.

Se sabe que estas visitas se hacían con más o menos celo según el visitador o el obispo, y que se velaba por la vida parroquial en su conjunto. Sin embargo, un bonito testimonio literario nos habla del especial cuidado que se debía tener en la **vigilancia del estado del sagrario y de la eucaristía** y de la ceremonia que se realizaba para ello. Desde la segunda mitad del siglo XIV las visitas a los sagrarios cobran mayor importancia y empieza a aparecer su descripción en algunas actas, en las que se describía el ritual para la inspección del sagrario que, aunque no dejaba de ser un acto administrativo, poseía un profundo sentido litúrgico¹⁵.

El ejemplo lo tenemos en el padre Salvador Gómez de Sanabria, capellán y confesor del convento del Corpus Christi de Madrid y Visitador General por el cardenal y arzobispo de Toledo Gaspar de Borja y Velasco, que escribió el *Aparato del perfecto visitador eclesiástico* en 1645. A pesar de que el testimonio es de mediados del siglo XVII y pertenece a la plena contrarreforma, sus palabras tienen plena validez en nuestro estudio porque nos está describiendo todo un ambiente existente desde finales del siglo XVI. En su manual describe la ceremonia de visita al sagrario de esta manera: “se abre el sagrario a donde esta inclusa la Custodia, en que el Santísimo Sacramento está incluso, y hecha adoración, se toma y coloca, sin que se descubra, sobre el ara y corporales tendidos en el altar, y atentamente se mira y reconoce si por la parte exterior o interior el sagrario está sin quiebra o taladro por donde pueda entrarse alguna sabandija, o ratón, o araña, o alguna otra cosa, y enluzido y limpio, y si tiene sobre ara y corporales, y cubierto con pabellón o cortina, y con toda veneración, clausura y decencia. Lo qual visto, se levanta el tapador y descubre y adora y pone incienso, y como se manda por el Ceremonial Romano, se haze la incensación y se reconoce la cantidad de formas consagradas y si cortadas en forma circular, y en bastante número según la vecindad del lugar o parroquia, y teniéndose la mayor sobre la misma custodia o patena en el interin que se canta los versos *Tantum Ergo*, se levanta en alto y se vuelve al pueblo y se muestra y adora, y en forma de cruz se bendice, y puesto en la custodia se canta el verso y oracion consueta, y se incluye y pone dentro del sagrario, y hecha genuflexión, se entrega la llave al mismo cura”¹⁶. Este testimonio deja claro que la inspección del sagrario era uno de los puntos fuertes del trabajo del provisor y que en realidad era un acto litúrgico.

Bien es verdad que hubo obispos más celosos que otros en el cumplimiento de la reforma y más preocupados por el estado del Santísimo Sacramento y el sagrario. En la diócesis de Calahorra-La Calzada el gran reformador Juan Bernal Díaz de Luco redactó una *Instrucción para los visitadores del obispado de Calahorra* durante su estancia en Trento en 1548¹⁷, y en ella da órdenes muy precisas de la actuación que deben llevar a cabo los provisores que él manda a las parroquias de su diócesis. Sin embargo, no se dice absolutamente nada sobre el sagrario y la eucaristía, sino que se preocupa más por la vida moral de los sacerdotes, del pueblo e incluso de los mismos visitadores, que eran tal vez, los asuntos que más urgentemente requerían una reforma.

13 En el Archivo Catedralicio y Diocesano de Calahorra y La Calzada no se conservan libros de visitas anteriores a 1790 salvo algunos bastardelos de 1640 en adelante y la Visita del Licenciado Gil de 1556, publicado en 1999 por Pablo Díaz Bodegas. Agradecemos la información y la buena disposición de ayuda en la búsqueda de la documentación al director del archivo, Ángel Ortega.

14 PUEYO COROMINA, Pilar. “Propuesta metodológica para el estudio de la visita pastoral”. *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, p. 480.

15 BAUCELLS REIG, Josep. “Visitas pastorales: siglos XIV y XV”. *Memoria Ecclesiae*, nº 15, 1999, p. 237.

16 GÓMEZ DE SANABRIA, Salvador. *Aparato del perfecto visitador eclesiástico*. Madrid: Gregorio Rodríguez, 1645, pp. 274-276.

17 MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. “‘Instrucción para los visitadores del obispado de Calahorra’ del obispo Juan Bernal Díaz de Luco”. En: *Homenaje a Johannes Vincke para el 11 de mayo de 1962*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Goerres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, 1962-1963, pp. 519-535.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

En el vecino obispado de Pamplona encontramos mandatos claros referentes al sagrario durante los años precedentes al concilio de Trento, sobre todo comandados por el obispo Pedro Pacheco, un prelado reformista en claro paralelismo con Juan Bernal Díaz de Luco. El obispo iruñense va a tomar importantes decisiones en cuanto a la ubicación y forma del sagrario que, aunque sean de diversa índole, siempre tienen la finalidad de revalorizar el sacramento, tal y como se ha dicho en el capítulo anterior. En cada parroquia que visitaba tomaba una determinación concreta adaptada a las necesidades y posibilidades del templo. De esta manera, algunos mandatos ordenan que el tabernáculo mural se traslade desde el lado de la epístola al del evangelio, en otros se dispone que el sagrario esté en el altar mayor, mientras que en otros casos lo que se considera decoroso es que se construya un sagrario nuevo de madera con su retablo. Pero estas órdenes, sobre todo las que desembocan en la construcción de un “sagrario con su retablo” que enmarque el centro de atención de la iglesia, que es la eucaristía, se generalizan a partir de 1570, cuando claramente se instaura en la diócesis la reforma tridentina, tal y como ha recogido Javier Aizpún de los libros de fábricas de las iglesias navarras¹⁸ y que aparece también en las guipuzcoanas que pertenecían a la diócesis de Pamplona¹⁹.

El prelado que mostró más preocupación por la custodia decorosa y artística de la eucaristía en la diócesis calagurritana fue **Pedro Portocarrero**, obispo de Calahorra y La Calzada entre 1589 y 1593 y que, a pesar de su breve episcopado, puso en marcha importantes y esclarecedoras reformas en cuanto al sagrario se refiere. Si bien no convocó ningún sínodo, y aunque no haya dejado plasmado su pensamiento reformista en ninguna legislación, llevó a la práctica sus ideales eucarísticos a través de uno de sus provisores, el doctor Santiago de Avendaño, su Visitador General y podemos seguir su rastro en los mandatos por él redactados. La adhesión de este obispo y su visitador oficial a las disposiciones y al espíritu de Trento se comprueba en otros mandatos de visita, como el dictado en 1593 sobre los enterramientos en la iglesia de Santa María de Uribarri de Durango, cuando ordena que los clérigos “hagan y celebren el oficio de difuntos como lo manda el manual nuevo toledano porque está rescivido en todo el Reyno y en este Obispado”²⁰.

Aunque su política no ha trascendido y la historiografía no le ha prestado la atención que se merece, Pedro Portocarrero fue uno de los obispos reformadores más activos de la época de Felipe II. Hijo de los marqueses de Villanueva del Fresno, su carrera estuvo dirigida hacia la Iglesia y las leyes. Licenciado en Derecho civil y canónico en Salamanca, fue oidor de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, oidor del Consejo de Castilla y regente de la Real Audiencia de Galicia, de donde procedía su familia y cargo del que reformó la universidad²¹. Además, fue rector de la Universidad de Salamanca y renombrado jurista, y de esta época salmantina le viene su gran amistad con fray Luis de León, quien le mostraría en varios poemas la gran ayuda prestada durante el proceso inquisitorial en el que estuvo inmerso²². En su carrera eclesiástica acumuló varios cargos como canónigo de Sevilla, comisario de la Santa Cruzada (1585), visitador de los conventos y colegios de religiosos y monjas de Castilla y de Toledo (1589), además de obispo de Calahorra (1589-1593), Córdoba (1594-1597) y Cuenca (1597-1600). Pero tal vez su cargo más importante fuera el de inquisidor general, nombrado en 1596 por Felipe II, cargo que debió ejercer con ejemplar rectitud, aunque en un periodo muy breve²³.

Durante su episcopado Portocarrero residió en Logroño y en Santo Domingo de la Calzada, visitó varias veces las parroquias de La Rioja, y como otros prelados, tuvo una confrontación con la

18 AIZPÚN BOBADILLA, Javier. “El retablo mayor romanista y el sagrario. El ‘Oriente’ del espacio de culto cristiano”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^o Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 47-48.

19 TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio. *La reforma tridentina en San Sebastián. El libro de “Mandatos de Visita” de la Parroquia de San Vicente (1540-1670)*. San Sebastián: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1972, pp. 108 y 133.

20 RÚA, C. de la; MONTE, M. D. del; ORÚE, J. “Enterramientos en Iglesias de Bizkaia”. *Kobie*, n^o XXIII, 1996, p. 49.

21 GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, M^a José. *Monarquía y escuela en la España del Renacimiento. Escuelas, colegios y universidades en la Corona de Castilla*. Santiago de Compostela: El Eco franciscano, 2003, pp. 105-112.

22 ACEREDA EXTREMIANA, Alberto. “Fray Luis de León y Pedro Portocarrero: tres odas del agustino al obispo de Calahorra”. *Berceo*, n^o 124, 1993, pp. 9-19.

23 SÁINZ RIPA, Eliseo. *Sedes episcopales de La Rioja. Siglos XVI-XVII*. Logroño: Obispado de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, pp. 313-325. Una breve biografía de Pedro Portocarrero la encontramos en BLEIBERG, Germán (dir.). *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Revista de Occidente, 1968-1969, tomo III pp. 298-299 (texto: Abilio Barbero).

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

universidad de clérigos de su diócesis a cuenta de los beneficios, confrontación habitual de los obispos reformistas durante el siglo XVI²⁴. Parece ser que visitó personalmente algunas parroquias de la diócesis que regía, pero no se personó en ninguna parroquia de los arciprestazgos alaveses. Sin embargo, esto no fue óbice para que sus ideas del decoro y de la decencia debida al Sacramento Eucarístico no fueran puestas en práctica en la diócesis. De hecho, los mandatos más claros, explícitos y numerosos referentes a la construcción de sagrarios en el centro del altar fueron dictadas por dos de sus visitantes, los doctores Santiago de Avendaño y San Juan de Garibay. El primero era cura beneficiado de Galdakao (Bizkaia) y arcipreste de Arratia, y parece que desde su cargo y autoridad fue una persona de mucha influencia en Bizkaia²⁵; del segundo solo sabemos que era canónigo de la colegial de Vitoria-Gasteiz y arcipreste de Zigoitia, tal y como deja escrito en las visitas que realizó por diversas parroquias alavesas.

El doctor Santiago de Avendaño es el autor de los mandatos más interesantes e ilustrativos sobre los sagrarios que hemos encontrado en los libros de fábrica de las parroquias alavesas. Realizó visitas a las iglesias de varios arciprestazgos durante el año de 1592 y dejó interesantes mandatos que muestran la preocupación de Portocarrero por aplicar las directrices tridentinas en múltiples aspectos, entre ellos en el culto a la eucaristía. Muestra de ello es el mandato que dejó en el libro de fábrica de Santa Cruz de Campezo cuando la visitó en la primavera de ese año, dictando numerosos mandatos referidos a los ornamentos, la disposición de los muebles de la iglesia, la vida honrada de los parroquianos y las parroquianas -a las que ordena expresamente que se sienten donde les corresponde- e insta a los curas a que enseñen la doctrina cristiana “*como lo mandan el Sancto Concilio de Trento y Constituciones Sinodales deste obispado*”²⁶.

Por esas mismas fechas visitó la parroquia de Virgala menor, en el mismo arciprestazgo de Campezo, donde se debió encontrar con un sagrario que consideró totalmente indecoroso, dejando una orden explícita en la que manda que “*de los primeros maravedis que tubiere la yglesia haga haçer y traiga un relicario de madera y lo ponga en medio del altar mayor, de suerte que la imagen de Nra Señora de cuya vocacion es la dicha yglesia cargue en el remate del dicho relicario, y en él se ponga el Sanctissimo Sacramento, por quanto está el Sanctissimo Sacramento en otro relicario de yesso apartado del dicho altar mayor indeçentemente*”²⁷. Un mandato muy similar encontramos en el libro de Larrazkueta, añadiendo, además que, si no se cumple lo dispuesto, “*se quitara el Sanctissimo Sacramento de la dicha yglesia hasta que lo cumplan*”²⁸, lo que deja claro que el cumplimiento era prioritario. El ideal tridentino emanado de la autoridad eclesiástica a través del provisor ordena que la eucaristía debía guardarse con el decoro, la magnificencia y el ornato que este sacramento requería.

Cuando Avendaño visita el arciprestazgo de Treviño y sus alrededores en diciembre de 1592 es cuando encuentra que los sagrarios están en un estado bastante más precario que en otros lugares, y es en unas parroquias de la zona occidental de este condado donde nos brinda unas interesantes descripciones de lo que debe ser un altar mayor decente de una parroquia pequeña y sin medios económicos según el espíritu tridentino que se debía imponer. De este modo, en Tobera manda que “*haga hacer y traiga un relicario de madera cuyo coste no esceda de seis mil maravedis en que esté el Sanctissimo Sacramento, y a los lados del relicario unas tallas o un pedestal hasta los extremos del altar mayor que corresponda en nibel a la altura del relicario, y en el dicho pedestal haga pintar los quatro evangelistas. Ytem que sobre el dicho relicario ponga la imagen de Nuestra Señora de cuya abocaciones es la yglesia. Ytem que sobre la dicha imagen de Nuestra Señora ponga un Crucifixo de bulto con las imágenes de Nuestra Señora y San Joan Evangelista a los lados en forma de Sancto Calvario*”²⁹. Esta bella referencia documental nos habla de que el sagrario debe estar adornado y acompañado, y muestra que los elementos imprescindibles para ello son: los evangelistas a los lados, la talla de la Virgen encima, y rematado el conjunto, un Calvario. Este grupo formaría una especie de retablo

24 SÁINZ RIPA, Eliseo. *Ob. cit.*, pp. 320-323.

25 ARANA BILBAO, Maite. “Panorámica de visitas pastorales en los siglos XVI y XVII en tres parroquias, Diócesis de Calahorra y Pamplona”. *Memoria Ecclesiae*, n° 15, 1999, p. 507.

26 AHDV-GEAH. Sign. 2556-2. Santa Cruz de Campezo. Libro de Fábrica (1511-1595), fol. 245v. En 1594 vuelve a visitar la parroquia y repite el mandato, fol. 256r.

27 AHDV-GEAH. Sign. 2887-1. Virgala menor. Libro de Fábrica (1553-1702), fol. 52v. Los parroquianos no debieron cumplir con este mandato porque se vuelve a repetir en sucesivas visitas hasta 1635, fecha en la que finalmente se paga un sagrario de madera, ya barroco. Fols. 61r, 101v y 116r.

28 AHDV-GEAH. Sign. 1589-2. Larrazkueta. Libro de Fábrica (1558-1627), fol. 40v.

29 AHDV-GEAH. Sign. 2605-1. Tobera. Libro de Fábrica (1570-1648), fol. 56v-57r.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

provisional de reducido tamaño obligatorio en parroquias pequeñas que no disponían de suficientes medios para costearse un retablo que adornara y acompañara el altar y el sagrario, que es el mueble más importante y al que se dirige toda la atención. Esto no hace más que confirmar que el retablo se construye para acompañar al sagrario y que el tabernáculo está indisolublemente ligado al altar.

Exactamente la misma orden, pero con algunos pequeños matices, la encontramos en las cercanas localidades de San Esteban de Treviño³⁰ y en Busto, donde manda colocar sobre el sagrario el retablo de san Adrián, santo de cuya advocación es la parroquia, y sobre el retablo una imagen de la Virgen que está en el altar mayor; además de unas tablas a los lados del sagrario con los evangelistas “*para que adornen el vacío*”³¹. Es esclarecedor el hecho de que remarque que se llene el “vacío” de los laterales del sagrario y del altar mayor, cosa que se repite en el idéntico mandato que Avendaño pronuncia en Pariza, otro núcleo del condado de Treviño, donde adorna su mandato con algunos detalles como “*para que esté con aderezo el dicho altar*”³². Esta idea de altar debidamente adornado tiene su precedente en el episcopado de Juan Ochoa de Salazar, otro de los obispos reformistas, cuando otorga licencias para construir sagrarios con su banco, a la espera de que la parroquia tenga más recursos para hacer un retablo, como había ocurrido en Subijana de Álava en 1584³³.

De la misma manera, la insistencia en que el altar mayor y el sagrario estén debidamente dignificados con muebles artísticos la vemos en Ozana, localidad que el doctor Avendaño visitó el 24 de diciembre de 1592. En esta ocasión, los parroquianos tenían contratado un retablo con el escultor mirandés Diego de Marquina que estaba trabajando en la obra y suponemos que tenía entregado ya el sagrario y algunas partes, pero no estaba colocado correctamente a los ojos del visitador, ya que le manda que en el plazo de un mes y a costa de no pagarle más, “*ponga y acave de poner el dicho retablo en perfection y como debe estar en el altar mayor, poniendo la imagen de Ntra Sra de cuya vocación es la yglesia sobre el relicario, y a los lados del relicario su pedestal en forma de retablo, de modo que se adorne bien el dicho altar mayor (...) y lo ponga en perfection*”³⁴.

Con estas referencias documentales podemos imaginar cómo debía adornarse el presbiterio de una iglesia pequeña a los ojos de un obispo reformista imbuido por el espíritu tridentino: un altar mayor con un sagrario de madera, donde se guardaba la eucaristía de manera segura y digna, y adornado para que fuera el objeto de atención de los parroquianos y el centro de la liturgia, y con un mensaje dictado en un programa iconográfico. Para ello era necesario un retablo³⁵, pero si la parroquia no disponía de los recursos necesarios, al menos eran imprescindibles unos pocos elementos que ocuparan toda la superficie del altar mayor. A los lados del sagrario unas tablas pintadas o unos relieves representando a los evangelistas o a los cuatro doctores de la iglesia, que dieran testimonio del sacramento; encima del sagrario una imagen del santo patrón de la parroquia que fuera el ejemplo a seguir en la vida cristiana y un intermediario en la salvación de las almas; sobre él una imagen de la Virgen María, reina de los cielos y mediadora en la salvación; y en el remate, coronando el altar, un Calvario, mostrando ante la feligresía el verdadero sentido de la liturgia y la mesa de altar: el sacrificio de Cristo que culmina la redención del género humano.

Esta demanda episcopal se fue generalizando con más o menos intensidad a lo largo de la diócesis dependiendo del celo reformista o eucarístico de los sucesores de Portocarrero en la cátedra calagurritana, pero está claro que en esta década de 1590 es cuando se realizan en Álava una gran cantidad de sagrarios de madera, con retablo en el caso de las parroquias con más rentas y sin él en las más pobres. El ambiente artístico era propicio para responder a esa demanda: varios discípulos de Juan de Anchieta de primera generación tenían taller abierto en los principales núcleos de población de la provincia y pudieron responder con creces a la nueva necesidad; además estos artistas estaban difundiendo un estilo artístico especialmente adecuado al nuevo espíritu triunfal de Trento: el romanismo miguelangelesco. Se

30 AHDV-GEAH. Sign. 2512-1. San Esteban de Treviño. Libro de Fábrica (1553-1646), fol. 60v.-61r.

31 AHDV-GEAH. Sign. 750-2. Busto. Libro de Fábrica (1578-1707), fol. 21v.

32 AHDV-GEAH. Sign. 2082-2. Pariza. Libro de Fábrica (1538-1666), s/f.

33 AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, año 1586, fols. 325r-v. Varios documentos sobre la ejecución del banco y el sagrario de Subijana de Álava.

34 AHDV-GEAH. Sign. 2122-1. Ozana. Libro de Fábrica (1561-1673), fol. 121v-122r.

35 En la vecina Navarra esta misma petición de adornar con un retablo el altar mayor con su sagrario se va generalizando en la década 1560-1670 y se ordena de forma sistemática en la de 1570-1580, unas décadas antes que en Álava, pero en ambos casos en plena vigencia del Romanismo. AIZPÚN BOBADILLA, Javier. Ob. cit., 2011, p. 46.

dieron cita una necesidad y demanda de obra con una buena oferta artística, tanto por la existencia de artistas de calidad como por el estilo heroico que trabajaban. El resultado de esta unión son los templetos clasicistas que encontramos en las parroquias alavesas. No en vano la época de más calidad artística de los talleres alaveses es precisamente la década de los 90 del siglo XVI. La adecuación entre oferta artística y demanda eclesial era tal, que un escultor como Esteban de Velasco, cabeza del taller de Vitoria-Gasteiz, se especializó en la construcción de estos sagrarios con sus bancos, participando de lleno en la reforma de los altares mayores de la diócesis en esta misma década³⁶, que hay que decir es la más próspera y de más calidad de toda su producción.

Sin embargo, la actuación del obispo Pedro Portocarrero no fue suficiente para que todas las parroquias contaran con un sagrario adecuado a la nueva mentalidad. Es por ello que pasada la década de los 90, los mandatos de construir sagrarios se repitan en numerosas ocasiones, aunque ya no se les dota de tanta relevancia, ni el visitador promulga órdenes estéticas e iconográficas tan explícitas como lo hiciera el doctor Avendaño. No podemos olvidar que el mandato del visitador es la principal motivación para el encargo de un sagrario nuevo, generalmente porque juzga que el que está es indecoroso, indecente o insuficiente, por estar sucio, viejo, estropeado, no ubicarse en el lugar que le corresponde, ser de piedra o cualquier otra razón que lo censure. En este sentido es ilustrativo lo que consta en el contrato del retablo de Lopidana fechado en 1601, donde al principio del protocolo los mayordomos de la parroquia explican que se conciertan con el escultor Esteban de Velasco para hacer “*un retablo de moderada costa (...) y en él, el reliquiario*”, porque en la última visita el Visitador “*dexó mandado se hiziese un reliquiario para que el Santísimo Sacramento estubiese sobre el altar mayor de la dicha yglesia mudándolo del puesto y sitio que está al lado del dicho altar mayor*”³⁷. Por lo tanto, es evidente que era la autoridad eclesial, a través de los mandatos de visita, el promotor de los sagrarios en la diócesis.

Generalmente, en las visitas se llamaba la atención sobre la falta de un lugar apropiado para la reserva eucarística, lo que se consideraba una falta grave. En el libro de fábrica de la parroquia de Ozana, el visitador dejó escrito en 1579 que “*ay gran falta de reliquiario donde esté el santo sacramento*” y ordena que se construya uno inmediatamente³⁸, lo cual hemos visto anteriormente que se cumplió, encargando no solo un sagrario sino un retablo al escultor Diego de Marquina, y que estaba en fase de construcción cuando el doctor Santiago de Avendaño visitó la iglesia en 1592. Idéntico mandato escribe el visitador en el libro perteneciente a la parroquia de Belandia en su visita de 1581, dando el plazo de dos meses para la erección de un sagrario nuevo, cuyo precio debe oscilar entre 24 y 30 ducados³⁹. En la iglesia de Jugo, en una fecha tan tardía como 1622, no debían tener sagrario adecuado, ya que se manda hacer uno “*conforme lo manda la nueva constitucion*”⁴⁰. La misma orden vemos que se repite en las parroquias de Pobes en 1575⁴¹, Pangua en 1579⁴², Buruaga en 1598⁴³, Onraita en 1603⁴⁴, Etxaguen⁴⁵, Barajuen⁴⁶, Gantzaga⁴⁷ y Azkoaga⁴⁸ en 1617, entre otros.

36 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. “La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés”. En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115.

37 AHPA-AAHP. Prot. 5518, escr. Miguel de Sarralde, año 1601, fol. 369r.

38 AHDV-GEAH. Sign. 2122-1. Ozana. Libro de Fábrica (1561-1673), fol. 97r.

39 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 333.

40 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, p. 481.

41 AHPA-AAHP. Prot. 4919, escr. Diego Martínez de Isunza, año 1575, fols. 38r-39r.

42 AHDV-GEAH. Sign. 2197-1. Pangua. Libro de Fábrica (1550-1645), fol. 71r.

43 AHDV-GEAH. Sign. 746-7. Buruaga. Libro de Fábrica (1598-1764), s/f.

44 AHDV-GEAH. Sign. 2135-4. Onraita. Libro de Fábrica (1596-1713), s/f.

45 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fols. 68r-70v.

46 *Ibidem*, fols. 45r-46r.

47 *Ibidem*, fol. 80r.

48 *Ibidem*, fols. 113r-114v.



Fig. 1. Cabecera de la parroquia de Pangua. Retablo mayor de Esteban de Velasco, 1580-1583.

En dichos mandatos se da un plazo breve para su construcción (entre dos y seis meses), se estipula el precio máximo que la parroquia debe pagar, se indica su obligada ubicación sobre el altar mayor y se advierte de las graves penas que conlleva no cumplir con el mandato, como ocurre en la parroquia de Portilla, donde el visitador dejó escrito “*que dentro de dos meses el cura y mayordomos agan azer un reliquiario de fasta seis o siete mill mrs, y esté echo para la primera visita so pena de excomuni6n*”⁴⁹. Por lo tanto, es evidente que los visitadores comprobaban si efectivamente se habían cumplido los mandatos anteriores; en caso contrario se imponían duras penas y se reiteraban en los mandatos, como vemos que ocurre en la parroquia de Luzuriaga⁵⁰. En algunas localidades el visitador juzgaba indecoroso el sagrario que había visto en la parroquia, como en el caso de Berganzo, donde el sacramento estaba en una “*cajuela indecentemente guardado*”⁵¹, aunque las descripciones no suelen ser muy habituales y sea difícil conocer cómo se encontraba el sagrario viejo en el momento de hacer otro nuevo por mandato de visita.



Fig. 2. Fragmento de sagrario g6tico de piedra, actualmente en una dependencia en desuso de la parroquia de Gereñu.

Llama la atenci6n la cantidad de **sagrarios de piedra** todavía en uso en el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII, que se juzgan inadecuados a los ojos de la autoridad eclesiástica, por lo que se manda retirarlos del culto y sustituirlos por otros de madera colocados sobre el altar. En Larrea, el visitador mandó hacer en 1602 un sagrario de madera “*atento que el relicario es viejo y de piedra*”⁵². Igualmente ocurre en Mezkia, donde en 1638 se ordena el encargo de uno “*de fusta (...) por quanto el que está en dicha yglesia es de piedra y está indecente*”⁵³. Sin duda estos sagrarios de piedra que se citan en los libros parroquiales son los ciborios g6ticos de piedra y los tabernáculos murales medievales con puerta de rejería que debieron existir en la di6cesis y que desaparecen en este siglo XVI, sobre todo a partir de la d6cada de 1590. Aunque algunos de estos antiguos sagrarios se reutilizaron para guardar los santos 6leos –en el caso de algunos sagrarios exentos–, como archivos –en el caso de los tabernáculos murales–, o como relicarios⁵⁴, la mayoría quedaron en el olvido y fueron sencillamente eliminados, mutilados, o tapados por retablos que se levantaron delante de ellos en el presbiterio en épocas de bonanza económica parroquial⁵⁵.

49 AP de Portilla. Libro de Fábrica (1560-1631), s/f.

50 Debido a su incumplimiento, se repite la orden de hacer un nuevo sagrario en 1597, 1602 y 1613. AHDV-GEAH. Sign. 1531-3. Luzuriaga. Libro de Fábrica (1550-1693), fols. 67r, 85v y 95v.

51 AP de Berganzo. Libro de Fábrica (1561-1642), s/f.

52 AHDV-GEAH. Sign. 1587-1. Larrea. Libro de Fábrica (1588-1860), fol. 11r.

53 AHDV-GEAH. Sign. 1950-1. Mezkia. Libro de Fábrica (1588-1634), fol. 107r.

54 El tabernáculo mural de piedra de Villodas, reemplazado en su uso por un sagrario de madera realizado en 1594, se empleó para guardar las reliquias por mandato del visitador Juan de Gamarra, can6nigo de la colegial de Vitoria-Gasteiz y vicario del arcedianato de Álava en 1598: “*que la cruz de reliquias se guarde con mucha beneracion debajo llave en donde antiguamente solia estar el Santisimo Sacramento*”. AHDV-GEAH. Sign. 2815-1. Villodas. Libro de Fábrica (1549-1666), fol. 93r.

55 Detrás de muchos retablos se advierten tabernáculos murales, generalmente en el lado del Evangelio, decorados y cerrados con llave, que han quedado ocultos. Por citar algunos, tenemos el caso de Aletxa, con un tabernáculo mural con un marco decorado por bolas isabelinas, o el de Azilu, otro tabernáculo en el lado del Evangelio enmarcado en un retablo fingido, que quedó cubierto con la construcción del retablo barroco.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Tal es el caso de Andoin, que en 1578 registra en su inventario de bienes “a la mano derecha del dicho altar un reliquiario con su puerta de yerro, çerraja y llave donde está el Sanctissimo Sacramento”, y que en 1597 paga la tasación de un sagrario de madera romanista realizado por Felipe de Goyeneche, dorado en 1600 por Martín Ochoa de Vicuña⁵⁶, ya siguiendo los preceptos tridentinos que se impusieron con fuerza en la década de 1590 gracias a los mandatos de visita. Parecido caso lo tenemos en Gardelegi, que tiene un tabernáculo mural gótico con su puerta de hierro y restos de policromía en el lado del Evangelio (figs. 3 y 4), y que en el mandato de visita de 1576 se ordena que “dentro de seis meses agan un reliquiario para el altar mayor, que ay mucha necessidad de él y está indecentemente el Sanctissimo sacramento”, cosa que hizo el escultor romanista Esteban de Velasco en 1579 y fue policromado en 1597 por Elías de Avena⁵⁷. La parroquia no debía tener recursos para acometer la construcción de un retablo, y tal vez por esta razón el sagrario está acompañado con un retablo fingido realizado en el testero ese mismo año por Juan de Bustillo y posiblemente Antonio de Velasco, hermano del escultor y socio de Bustillo⁵⁸. El retablo fingido consiste en dos pinturas de la Oración en el Huerto y la Flagelación en consonancia estética con el ideal de Trento, ya que la primera sigue una composición manierista de Cornelis Cort mientras que la Flagelación está plenamente inmersa en un lenguaje miguelangelesco. Por lo tanto, Gardelegi sería otro ejemplo de la solución que se ofrecía a las cabeceras de pequeños templos para adaptarse a los nuevos preceptos tridentinos a finales del siglo XVI.



Fig. 3 y 4. Cabecera de la parroquia de Gardelegi, y tabernáculo mural del lado del Evangelio.

56 AHDV-GEAH. Sign. 410-2. Andoin. Libro de Fábrica (1559-1647), fols. 34r (inventario), 70v (tasación), 72v (pago a Felipe de Goyeneche) y a partir de 73r (pagos a Martín Ochoa de Vicuña por el dorado).

57 AHDV-GEAH. Sign. 1072-1. Gardelegi. Libro de Fábrica (1549-1731), s/f. SANZ GÓMEZ DE SEGURA, Dolores. “Aproximación a las pinturas murales de Gardélegui”. *Akobe. Restauración y Conservación de Bienes Culturales*, nº 2, 2001, p. 8.

58 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Obras de arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los ‘cuadros’ de Gardelegi”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coords.). *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2008, p. 267.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Existen otros casos sin documentar que siguen este mismo patrón y que vieron retirados sus sagrarios pétreos para adaptarse a los nuevos tiempos. Etxabarri Ibiña (figs. 5 y 6) podría ser un ejemplo de resolución perfecta a los mandatos de visita postridentinos, ya que la parroquia conserva un buen tabernáculo mural del siglo XV, ahora reutilizado en un pilar, y cuenta también con un gran retablo romanista construido por Esteban de Velasco⁵⁹ en los últimos años del XVI con su sagrario, hoy perdido. La parroquia no ha conservado libros de fábrica del siglo XVI, pero podemos pensar que el sagrario de piedra, ubicado probablemente en el lado de Evangelio, se consideró inadecuado en un mandato de visita, se ordenó construir un sagrario de madera para colocarlo en el altar mayor, y viendo que las primicias permitían más gastos, se pudo hacer un retablo entero, dejando la cabecera perfectamente integrada en el ideal tridentino.



Figs. 5 y 6. Parroquia de Etxabarri Ibiña. Retablo mayor romanista y tabernáculo mural tardogótico de piedra.

Algo parecido podría haber ocurrido también en Heredia, pero en esta ocasión volvemos a reconocer la falta de recursos pecuniarios de la parroquia, tan habitual en la diócesis de Vitoria. La ausencia de documentación histórica impide la precisión de la cronología y la motivación de su construcción. Sin embargo, se puede reconocer el proceso que hemos descrito en otros casos. En Heredia el sagrario es un templete romanista de dos cuerpos con cúpula y está acompañado por un bancal con relieves de los evangelistas, adscribibles como el tabernáculo, al taller de escultura de Salvatierra y fechables en los años finales del siglo XVI. Sin embargo, el retablo es posterior, tal vez de la década de 1640, ya inmerso en una estética barroca clasicista propia del taller de escultura de Cabredo. Casualmente, en la iglesia conservamos el pie de un ciborio tardogótico de una delicadeza y finura como pocas en el País Vasco. Con todo ello podemos deducir que también en Heredia la reforma de Trento llegó a fines del siglo XVI, retiró el ciborio gótico ubicado en un lado e hizo construir uno de madera sobre el altar, acompañado de un bancal. Posteriormente se pudo acometer la construcción del retablo.

⁵⁹ AHPA-AAHP. Prot. 4060, escr. Juan López de la Cámara, año 1601, fol. 562r-563v. El licenciado don Francisco de Álava, colegial de Oviedo y Salamanca, residente en Vitoria, declara que Esteban de Velasco escultor le dio 300 ducados que los de la parroquia de Etxabarri de Álava les debía por el asunto del relicario y retablo que hizo y “a de acabar de hacer”.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Idénticas características muestra el retablo de Gereñu, localidad muy cercana a Heredia y perteneciente al mismo arciprestazgo. El sagrario es un templete clasicista del romanismo tardío, de dos cuerpos y cúpula, fechable entre 1630 y 1640 y posiblemente realizado en el taller de Viana-Cabredo. Está coronado por una talla de la Virgen con el Niño y la acompañan a los lados varios relieves que narran escenas del ciclo de la vida de María. Asimismo, hay un Calvario de la misma cronología que el sagrario, coronando un retablo construido en el siglo XVIII⁶⁰. En esta parroquia se encuentra el cuerpo principal de un espectacular ciborio tardogótico parecida en calidad y delicadeza al pie de Heredia, que debió trasladarse al altar mayor a raíz de un mandato de visita de 1596 en el que se manda que “*en el altar mayor se ponga el reliquiario del Santísimo Sacramento, y a las dos partes y lados del altar mayor (...) se pongan dos altares con sus ornacinas y las labores necesarias poniendo en ellas dos altares con las ymágenes y figuras que al cavildo y vezinos del dicho lugar de Guereñu les pareciere*”⁶¹. Pensamos que es el ciborio de piedra el que se coloca sobre el altar mayor, porque transcurridos unos años, en la visita de 1622 se ordena que “*se acave de dorar el retablo de piedra que está en el altar mayor porque agora está muy indecente, y que se dore la frontera de la caja donde agora está el Santísimo Sacramento dentro de dicho relicario*”⁶². Sin embargo, unas décadas más adelante se debió retirar el ciborio de piedra y se continuó con ese proyecto de 1596 y que es tan habitual en esa década en la diócesis, construyendo un sagrario de madera con unos relieves, una talla de la Virgen, la titular de la parroquia y un Calvario, retirando del uso el ciborio gótico. Posteriormente se abordó la construcción de un retablo para completar la decoración de la cabecera.

De la misma manera también es muy interesante la polémica suscitada por los patronos del santuario de Nuestra Señora de la Encina de Artziniega (fig. 7), donde en 1620 el visitador ordena que el sagrario se ponga en el altar mayor porque no le parece adecuado que esté en un lateral. Hay que remarcar que el santuario de Artziniega está dotado de una magnífica torre eucarística de unos 7 metros de altura, una verdadera arquitectura eucarística tardogótica comparable a los *Sakramenthausen* del Norte de Europa y que está en perfecta conjunción con el retablo de la cabecera, entallado entre 1510 y 1520. Los patronos del santuario defendían fervientemente su torre eucarística y desobedecían una y otra vez el mandato de visita porque la orden se repite en las visitas de 1636, 1661 y otras posteriores, lo que ocasionó finalmente un conflicto con la autoridad. Según los patronos el cambio de ubicación del sagrario al altar mayor requería modificaciones en el retablo, cosa que no estaban dispuestos a realizar porque suponía “*perderse mucha parte del retablo*”⁶³. En este curioso caso, la demanda popular se aferraba al uso de su torre eucarística tardogótica y se oponía a la autoridad eclesiástica, aunque finalmente acabara cediendo ante el peligro de duras penas. Afortunadamente, la construcción de un sagrario nuevo y su disposición en el altar no supuso la destrucción de la torre eucarística, que después de estar sin su sagrada función durante varios siglos, en la época contemporánea ha recuperado su misión eucarística y en la actualidad está en pleno funcionamiento.

Un caso parecido lo tenemos también en Lekeitio (Bizkaia), cuya basílica alberga un retablo de la misma cronología que Artziniega, aunque su sagrario no era una torre eucarística sino un tabernáculo mural ubicado en un lateral del presbiterio. Es por ello que en 1586 el visitador -que no era otro que el anteriormente citado Santiago de Avendaño- deja escrito en el libro de fábrica las siguientes palabras que tienen un alto interés: “*el sagrario que ha de colocarse en lugar decente y visible: comprobando que el Santísimo Sacramento estaba arrinconado sobre la puerta de la sacristía, y atento a que el artifice del retablo del altar mayor dejó a este efecto una concavidad y en ella una puerta que ofrece la mejor disposición para colocar el Santísimo con poco coste, mandó al mayordomo (...) mande hacer un sagrario que esté incluso dentro de la puerta que para este efecto tiene hecha dicho retablo del altar mayor, y en el sagrario donde está al presente el Santísimo, se pongan las principales reliquias que tiene la parroquia*”⁶⁴. Es interesante la orden del visitador de reutilizar el tabernáculo mural de la parroquia como relicario, como también el hecho de que el tracista del retablo mayor, una espectacular fábrica tardogótica de principios del XVI, contemplara el hueco para el sagrario en

60 ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 435-436.

61 AHDV-GEAH. Sign. I 176-I. Gereñu. Libro de Fábrica (1547-1634), fol. 83r.

62 *Ibidem*, fol. 157v.

63 ITURRATE, José. *El Santuario de la Virgen de la Encina. Artziniega, Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura y Euskera, 1998, p. 62. AZCÁRATE RISTORI, José M^o. “Monografía: Los Santuarios de Nuestra Señora de Orduña, La Antigua, La Virgen de la Encina y Nuestra Señora del Yermo”. En: PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. *Ob. cit.*, 1988, p. 179.

64 ARANA BILBAO, Maite. *Ob. cit.*, 1999, p. 506.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

una fecha tan temprana y tan alejada del concilio de Trento. De todas formas, estas órdenes no se debieron cumplir ya que se repiten en los mandatos de visitas posteriores, hasta que en 1595 el obispo Pedro Manso de Zúñiga con su meticulosidad reformista, estando de visita en Lekeitio, mandó colocar el Santísimo en una urna provisional de madera y lo colocó en el altar mayor⁶⁵.



Fig. 7. Santuario de Nuestra Señora de la Encina de Artziniega. Retablo mayor y torre eucarística. 1510-1520.

65 *Ibidem*, pp. 512-513.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

En conclusión, con todos estos testimonios que acabamos de citar podemos deducir que la motivación para el encargo de sagrarios era siempre un mandato de visita, que a su vez respondía a una política pastoral dictada por el obispo, quien mostraba más o menos celo eucarístico y compromiso a la reforma operada en la iglesia durante el siglo XVI. Ya en las constituciones sinodales y los mandatos anteriores al concilio ecuménico de Trento se viene observando una tendencia a la dignificación y reafirmación de la eucaristía, pero será en la segunda mitad del siglo XVI, y sobre todo a finales de siglo, cuando cobrará mayor impulso y veremos un importante florecimiento de la devoción eucarística. En consecuencia, también asistimos a una renovación importante en los muebles y objetos litúrgicos empleados para ello, de tal manera que desaparecen las torres eucarísticas, los tabernáculos murales y los sagrarios de piedra ubicados en un lateral del altar, para ser sustituidos por unos nuevos tabernáculos de madera con un renovado lenguaje artístico y colocados en el centro de atención, el altar mayor. Es en esta parte del proceso cuando entran en juego otros agentes, como son los patronos y mayordomos de las parroquias, responsables de hacer cumplir los mandatos de visita, así como los artistas, ensambladores y escultores, que son los materializadores de un ideal litúrgico y devocional y últimos eslabones de esta cadena de ejecución.

4.2. El patronato mixto de las parroquias

Los mandatos de visita estaban destinados a los responsables de la gestión parroquial, tal y como lo dejan bien claro cuando leemos que el “*visitador dixo que mandava y mandó al mayordomo que es o fuere de la dicha yglesia*”⁶⁶, o “*mandó el señor vysitador al cura e claberos*”⁶⁷; “*dió licencia al cura y mayordomo*”⁶⁸... Curas, mayordomos y claberos aparecen nombrados en los mandatos como los responsables de su cumplimiento, que es el segundo paso dentro de este proceso de ejecución de un sagrario que estamos describiendo en este capítulo. Hay una gran variedad de términos que se emplean en la documentación histórica para denominar a los responsables de las parroquias que encargan las obras de arte, y la confusión y variedad no son menores en la bibliografía⁶⁹. Es por ello que en este apartado intentaremos aclarar quiénes eran estas personas que cumplían materialmente con los mandatos de visita y que ponen en marcha el procedimiento cuyo objetivo es la construcción de los sagrarios que estamos investigando y cualquier otro elemento de la fábrica o el ajuar de nuestros templos.

Como se ha dicho, la responsabilidad de cumplir el mandato recaía en el beneficiado o cura y los mayordomos, pero su actuación estaba sujeta a la autoridad episcopal, que era la que expedía los permisos y las licencias para ejecutar cualquier tipo de obra, tal y como lo establecían las sinodales y hemos explicado en el capítulo precedente. La administración diocesana en la época moderna era un sistema muy complejo, sobre todo en lo referente a los beneficiados y sus obligaciones y derechos. La iglesia tenía una normativa general en su código de derecho canónico, pero las particularidades de cada diócesis se reglamentaban en las sinodales de cada jurisdicción, que era la normativa vigente y de obligado cumplimiento en lo referente a la tramitación parroquial. Esta administración estaba directamente relacionada con el patronato de cada iglesia, es decir, la persona o asociación de sujetos e instituciones que supervisaban todos los asuntos relacionados con la fábrica para el mejor cumplimiento de sus fines litúrgicos.

El **patronato** de una parroquia es un privilegio que otorga la Iglesia a particulares o instituciones, mediante el cual se comprometen a cumplir con unas obligaciones, mientras disfrutan de unos derechos⁷⁰. Generalmente, el patrono se instituye cuando se funda una iglesia, una capilla o un

66 AHDV-GEAH. Sign. 2887-I. Virgala menor. Libro de Fábrica (1553-1702), fol. 52v.

67 AHDV-GEAH. Sign. 2033-I. Munain. Libro de Fábrica (1501-1589), s/f. Visita del 14/08/1533.

68 AHDV-GEAH. Sign. 2887-I. Virgala menor. Libro de Fábrica (1553-1702), fol. 115r. Visita del 05/07/1636.

69 CATALÁN MARTÍNEZ, Elena. “El derecho de patronato y el régimen benefical de la iglesia española en la Edad Moderna”. *Hispania Sacra*, n° 56, 2000, pp. 136-137.

70 SALES TIRAPU, José Luis; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro. *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección procesos. Tomo I: 1559-1589*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1988, p. 440.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

monasterio, y desde su institución el patrono está obligado a dotarle de unas rentas que aseguren su mantenimiento, así como a conservar, proteger y engrandecer el establecimiento eclesiástico que había fundado. A cambio, tenía el derecho de percibir las rentas que la parroquia producía, de un lugar honorífico en las celebraciones litúrgicas y en los sepulcros, de colocar en lugar preferente el escudo de armas y de ser la autoridad en su jurisdicción, pero, sobre todo, tenía el derecho de elegir los clérigos que servían en ella, hecho que es la manifestación más visible del patronato, por ser los curas la parte más cercana al pueblo⁷¹. En todos los casos el patronato ponía de manifiesto las relaciones de poder de una comunidad y, por ello, el derecho de patronato fue empleado durante siglos por la monarquía y la nobleza como una herramienta política para el reforzamiento de su poder.

Existen varios **tipos de patronato** dependiendo de quién sea el patrono, de tal manera que existen los eclesiásticos, cuando la parroquia dependía de la Iglesia, los laicos o merelengos, si pertenecían a un particular, generalmente noble, como por ejemplo los condes de Oñate, o el patronato real si se subordinaban directamente al monarca. Estos patronatos también se pueden clasificar según el tipo de financiación que tienen, o atendiendo a la manera de ejercer el derecho de elección de los beneficiados. No es éste el lugar para clasificar y explicar todos los tipos de patronato que contempla el derecho canónico, que son muchos y muy complejos, pero es importante esclarecer cuál era el patronato habitual de las parroquias alavesas que encargaban los sagrarios romanistas.

En este sentido, sabemos que en la mayor parte de la diócesis de Calahorra-La Calzada, exceptuando las tierras de la zona holohúmeda de Bizkaia y Gipuzkoa⁷², se regían por un patronato híbrido, con representantes de la iglesia y laicos. En un **patronato mixto**, los derechos y obligaciones inherentes a ese derecho los ostentaban tanto el obispado como el concejo, éste último en representación de los vecinos o parroquianos. Esta combinación de patronato eclesiástico y laico es la razón por la que, en los contratos y tasaciones de las obras artísticas, ya sean sagrarios, retablos, objetos litúrgicos de plata, ornamentos sagrados, así como cajones, sillerías o puertas, aparecen siempre el cura o beneficiado y los mayordomos civiles, ambos como representantes de la parte contratante. En las iglesias de patronato eran los patronos los que convenían las obras con los artistas, pero en este tipo de relaciones privadas no era tan habitual la firma de los contratos ante notario público, o al menos se hacían en menor proporción, y por eso contamos de menos información documental sobre el mobiliario de estas iglesias.

El patronato mixto aparece regulado en varias constituciones sinodales de la época, como las del arzobispado de Burgos de 1577⁷³, las de Pamplona de 1591⁷⁴, y también en las de Calahorra-La Calzada de 1621, donde recogiendo lo mandado por Diego de Zúñiga en 1410 y Pedro Manso en 1600, dice que “en los bienes de las yglesias parroquiales se pone tan mal recado, que cada uno se toma lo que puede y se disipan sus bienes, y las yglesias se caen y están cargadas las conciencias de lo que los tienen. Por ende, ordenamos que en cada lugar aya dos mayordomos y primicieros de los bienes y posesiones de las yglesias, y sea un clérigo y otro lego, no obstante qualquier costumbre que en contrario aya, y el clérigo sea nombrado por los clérigos, y el lego por los legos”⁷⁵. Todas estas sinodales quedan recogidas y compiladas en las constituciones de Pedro de Lepe del cónclave que se celebró en Logroño y fue editado en Madrid en 1700⁷⁶, considerándose como uno de los textos legislativos que mejor reproduce el espíritu y las disposiciones del concilio de Trento.

71 CATALÁN MARTÍNEZ, Elena. Ob. cit., 2000, pp. 137-138.

72 CURIEL YARZA, Iosu. *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2009, pp. 212-213.

73 *Constituciones, synodales, del Arçobispado de Burgos, co[m]piladas, hechas, y ordenadas agora nueuamente conforme al Sancto Co[n]cilio de Trento, por el (...) Señor Don Fra[n]cisco Pacheco de Toledo (...)*. Burgos, Casa de Phelippe de Iunta, 1577. Libro I, título *De officio aeconomi*, cap. I, pp. 80-81.

74 *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona, co[m]piladas, hechas, y ordenadas por Don Bernardo de Rojas, y Sandoval, Obispo de Pamplona, del Consejo de Su Magestad*. Pamplona, Tomás Porrallis, 1591. Libro III, título *De decimis*, caps. 14 y 15, pp. 88-90.

75 *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y La Calzada, hechas y ordenadas por (...) Pedro Gonçalez de Castillo (...)*. Madrid, 1621. Libro I, título *De officio aeconomi*, constitución I, fol. 82v.

76 *Constituciones Synodales Antiguas y Modernas del Obispado de Calahorra y La Calzada. Reconocidas, reformadas y aumentadas novissimamente por el Ilustrísimo señor don Pedro de Lepe (...)*. Madrid: Antonio González de Reyes, 1700

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Teniendo en cuenta que uno de los derechos del patronato era **elegir a los beneficiados**, en la mayor parte de las iglesias rurales de patronato mixto eran el cabildo y el concejo los que ejercían esa responsabilidad, y haciéndolo de diversas maneras. En más de la mitad de las parroquias alavesas eran el cura y los propios beneficiados que componían el cabildo los que elegían a los beneficiados con total autonomía del obispado, constituyendo las llamadas iglesias numeradas. El resto lo formaban las parroquias receptivas (30%), en las cuales el número de beneficiados variaba en función de las rentas de las que disponía, así como iglesias de patronato (10%), donde era la persona o familia que ostentaba el patronazgo el que nombraba a los beneficiados⁷⁷. Las proporciones entre tipos de regulación de los beneficios parroquiales estudiadas por la profesora Elena Cárcel nos indican que en Álava las iglesias de patronato laico eran cuantitativamente muy inferiores a los que se encuentran en las demás provincias vascas, especialmente en Bizkaia, por lo que la realidad diocesana también era diferente. La razón de esta diferencia es que Álava conservaba cierta herencia del antiguo obispado de Armentia, que le otorgaba autonomía y libertad para decidir el número de beneficiados de las parroquias, si bien lo hacían en función de los diezmos que recibían⁷⁸. Sin embargo, las iglesias de patronato, tan habituales en Bizkaia, lo eran por ser de fundación privada y estar protegidas por el Fuero⁷⁹, razón por la que tuvieron importantes enfrentamientos con la autoridad diocesana de Calahorra.

El primer miembro del patronato mixto en ser citado en los documentos históricos suele ser el eclesiástico, que puede ocupar diversos cargos de la jerarquía dentro del bajo clero. Generalmente, en los contratos está presente el **cura**, es decir, el clérigo que tenía el cargo de cura de almas, cuya misión concreta era velar por el cumplimiento de las últimas voluntades y testamentos, que suponían un importante cargo económico de la parroquia. Generalmente, el responsable de la cura de almas era también el encargado de la administración de los sacramentos y, prácticamente en todos los casos coincidía que el sacerdote era también beneficiado, a pesar de que las funciones de uno y otro sean bien diferentes en la normativa diocesana. El **beneficiado** era un clérigo cuyo cometido era participar en los actos litúrgicos y que disfrutaba de los beneficios de la parroquia⁸⁰, que son las rentas que tiene la iglesia, procedentes del cobro del diezmo y destinados al mantenimiento del clero que la atendía, de ahí que los miembros que lo cobraban fueran los beneficiados.

En realidad, la jerarquía de los beneficiados y los demás miembros del cabildo, así como su función y sus rentas, presentan una gran complejidad. En cabildos importantes, como los de las iglesias que componían la Universidad de Vitoria, los grados de la jerarquía y las diferentes denominaciones y rentas que cada miembro tenía asignadas estaban claros, pero en las pequeñas parroquias rurales de Álava un mismo clérigo era el cura, el vicario, el abad y el beneficiado del cabildo, como lo muestra la documentación histórica. Por ejemplo, en el contrato del sagrario y banco de Castillo el bachiller Martín Ibáñez de Argote se presenta como "*cura y beneficiado*"⁸¹, lo mismo que Pedro Ruiz de Erenchun es cura y beneficiado de Zurbano cuando contrata el retablo en 1631⁸² y otros muchos ejemplos, que son la mayoría. En otros casos, el representante del patronato eclesiástico se identifica como "*clérigo beneficiado*", como en el caso de Pangua⁸³, mientras que en Onraitia, Martín Pérez de Onraitia firma el contrato del sagrario como "*clérigo, cura y beneficiado*"⁸⁴. En varias localidades como Arriaga o Guevara, el cura además de beneficiado es abad⁸⁵, en otras como Etxaguen o Gantzaga, se presenta como "*clérigo presbítero*"⁸⁶, y en otros lugares como Abetxuko, el que contrata es simplemente "*clérigo*"⁸⁷.

77 CATALÁN MARTÍNEZ, Elena. "Parroquias y curas en el Obispado de Calahorra y La Calzada (siglos XI-XVI)". *Obradoiro de Historia Moderna*, n° 22, 2013, pp. 52-53.

78 *Ibidem*, p. 53.

79 LARREA BEOBIDE, Ángel. *El patronato laico vizcaíno en el Antiguo Régimen*. Bilbao: Beta, 2000, p. 37.

80 SALES TIRAPU, José Luis; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro. *Ob. cit.*, p. 438.

81 AHPA-AAHP. Prot. 6204, escr. Jorge de Aramburu, año 1577, fol. 218v.

82 AHPA-AAHP. Prot. 9064, escr. Juan de Ugarte, año 1631, fol. 260r.

83 AHPA-AAHP. Prot. 6212, escr. Jorge de Aramburu, año 1580, fol. 362r.

84 AHPA-AAHP. Prot. 2449, escr. Miguel Pérez de Zalduendo, año 1603, fol. 102r.

85 En ambos constan como "*abad, cura y beneficiado*". El de Arriaga aparece en AHPA-AAHP. Prot. 4768, escr. Jorge de Aramburu, año 1575, fol. 512r., y el de Guevara en AHPA-AAHP. Prot. 2973, escr. Bernabé de Gobeo, año 1617, fol. 296r.

86 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 68r.

87 AHPA-AAHP. Prot. 5921, escr. Pedro de Albistur, año 1575, fol. 435r.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Lo que vemos en estos ejemplos es que, a pesar de la pluralidad existente en los cargos del bajo clero en la época moderna, en las pequeñas parroquias de Álava la realidad era más sencilla, pues, por lo general, tenían un beneficiado, a lo sumo dos y, por lo tanto, un mismo clérigo era el cura de almas, el abad, el presbítero y el que disfrutaba de los beneficios y del resto de ingresos que tenía la parroquia que procedían de los derechos de estola, limosnas y misas. En parroquias más importantes y con más rentas, el cabildo también era más numeroso y había más beneficiados, pero no todos eran beneficiados de ración entera, es decir, clérigos que cobraban la renta completa y que residían en la parroquia, si no que había otros de media ración o de cuarta ración que, como su propio nombre indica, eran beneficiados que cobraban la mitad o una cuarta parte del cargo, pero servían en la parroquia como un miembro más del cabildo. Esta opción se había creado a finales de la Edad Media cuando hubo un aumento demográfico importante, y la mayor demanda de servicios religiosos fue cubierta por este sistema que aumentaba la cantidad de clérigos de un cabildo sin aumentar su dotación económica⁸⁸. Lo que esto provocó fue que una misma persona acumulara varios medios beneficios para poder subsistir y que se creara lo que la profesora Elena Catalán ha llamado un “proletariado clerical”, que percibía una parte de la renta, pero el mismo trabajo que los beneficiados de ración entera⁸⁹. Esta acumulación de beneficios lo podemos detectar en los contratos de obras de arte, como en la escritura del retablo de Fuidio en 1601, que firman Juanes Martínez de Fuidio, cura y beneficiado, y el doctor Juan López de Fuidio, canónigo de la colegial de Santa María de Vitoria y beneficiado de Fuidio⁹⁰. También en otros convenios vemos que un miembro del patronato eclesiástico ostentaba cargos en otras parroquias o en la colegial, como el canónigo de lectura y cura de la colegial de Santa María de Vitoria que también era beneficiado de la parroquia de Ascarza y es uno de los firmantes del contrato del sagrario para esta localidad treviñesa en 1596⁹¹.

Como se ha dicho anteriormente, las iglesias alavesas, además del patronato mixto, eclesiástico (cura y beneficiados) y civil (alcalde y regidores), contaban con la participación vecinal representada por los **mayordomos**, también llamados primicieros, claveros o fabriqueros, unos términos que son sinónimos, dependiendo estas designaciones de las tradiciones lingüísticas y de usos locales. Estos mayordomos se encargaban de administrar los bienes y rentas que la parroquia tenía asignadas a la fábrica, de ahí que en ocasiones se llamen fabriqueros. En Álava, el término más habitual que se emplea para estos gestores es el de mayordomo, presente en la práctica totalidad de la documentación, pero también nos podemos encontrar con mayordomos fabriqueros y algún que otro claverero.

Como bien es sabido, es el momento de recordar que la fuente de ingresos de una parroquia era el **diezmo**, que consistía en una décima parte de la producción agrícola y ganadera de las tierras de la jurisdicción de la parroquia. De este diezmo se mantenía el clero encargado del culto, a quien se le destinaba un tercio de la cantidad recaudada -los *beneficios*-; se hacía la contribución al obispo por organizar el territorio y dirigirlo espiritualmente -lo que se llama la *tercia episcopal o pontifical*-, y el último tercio se destinaba a la fábrica, que era el mantenimiento ordinario de la parroquia en sus gastos ordinarios y cualquier obra que se hiciera en ella⁹², gestionada por los citados mayordomos. La fábrica tenía además otra fuente de financiación que son las **primicias**, y que consistía en una cuarentava parte de la misma producción agrícola y ganadera que se gravaba para el diezmo⁹³. De estas primicias se pagaba la asignación económica de los mayordomos, razón por la cual también se llaman primicieros.

Estos mayordomos solían ser parroquianos elegidos anualmente y al final de su cargo debían presentar las cuentas de los ingresos y los gastos. En las parroquias alavesas más grandes solía haber dos mayordomos, probablemente por el volumen de gastos que suponía el cargo, pero en las pequeñas iglesias solo había uno. En varias constituciones sinodales se advierte de que los mayordomos nombrados por los concejos debían ser personas de cierta capacidad económica “*porque algunos de los dichos mayordomos*

88 CATALÁN MARTÍNEZ, Elena. Ob. cit., 2000, pp. 158-159.

89 CATALÁN MARTÍNEZ, Elena. Ob. cit., 2013, pp. 54-55.

90 AHPA-AAHP. Prot. 4972, escr. Pedro de Albistur, año 1601, fol. 195r.

91 AHPA-AAHP. Prot. 6849, escr. Miguel de Luyando, año 1596, fol. 338r.

92 El sistema de repartimiento de los diezmos es mucho más complejo que lo que aquí se expone, pero se ha intentado simplificar porque extendernos en este punto excede en mucho los objetivos de este trabajo y capítulo.

93 SALES TIRAPU, José Luis; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro. Ob. cit., pp. 440-441.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes



Fig. 8. Sagrario de Elburgo. Esteban de Velasco, 1583-1585.

que no son abonados gastan las haciendas de las dichas yglesias, hospitales y ermitas, y después se ausentan, y otros, aunque no se ausentan los gastan y no tienen con qué pagar”⁹⁴. Por lo que se ve, había personas que no sabían administrar el dinero de la parroquia y ello ocasionaba ciertos problemas, por lo que la iglesia mandaba elegir al concejo a la persona adecuada y velaba por el buen cumplimiento del cargo. No son pocos los ejemplos de visitadores que revisaban los montantes anuales que entregaban los mayordomos y detectaban errores, como los descubiertos en Villodas en 1577 por el visitador con los pagos al hacer la sacristía de la iglesia⁹⁵. Tal vez por ello en las sinodales que Pedro González del Castillo publica en 1621 se denuncia la corrupción de los mayordomos y se insiste al concejo y vecinos que elijan a una persona adecuada, porque de lo contrario “el riesgo que en esto huviere será por su cuenta”⁹⁶ y tendrá que hacerse cargo de los errores del montante.

Además de los mayordomos, primicieros y claveros, en algunos contratos aparecen también los propios vecinos y parroquianos ajustando la obra con el artista, representando fielmente la cohesión de ese patronato híbrido. Esto ocurre en Narbaiza en 1586, cuando el escultor Lope de Larrea concierta hacer el retablo mayor con el cabildo, los beneficiados, los mayordomos y los vecinos de la localidad⁹⁷. Incluso tenemos algún caso de parroquia presumiblemente de patronato mixto donde el artista se ajusta solo con los vecinos y el mayordomo sin que aparezca ningún clérigo. Tal es el caso de Monasterioguren, pequeño núcleo que en 1596 requería un sagrario y se lo encarga al entallador Juan de Iriarte por 20 ducados. El contrato se cierra entre el artista, Juan Ruiz de Erenchun clavero y Juan de San Juan y Lázaro de Berrostequieta, “feligreses de la dicha iglesia, por si y por los demás vecinos del dicho lugar”, firmando uno de ellos la traza que presenta el artista y que aún se conserva⁹⁸. En otros casos el patronato laico es representado por el mismo alcalde ordinario, como ocurre en Okina, donde el Bachiller Oreitia, cura, Pedro Martínez de Aberasturi, alcalde, y Juan de Gamarra y Juan Pérez de Uralde los mayordomos, se concertan en 1621 con el escultor vitoriano Pedro de Ayala para hacer un sagrario y un retablo⁹⁹.

94 *Constituciones, synodales, del Arçobispado de Burgos, co[m]piladas, hechas, y ordenadas agora nueuamente conforme al Sancto Co[n]cilio de Trento, por el (...) Señor Don Fra[n]cisco Pacheco de Toledo (...)*. Burgos, Casa de Phelippe de Iunta, 1577, Libro I, título *De officio aekonomi*, cap. I, p. 82.

95 AHDV-GEAH. Sign. 2815-I. Villodas. Libro de Fábrica 1549-1666., fols. 73v-74r.

96 *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y La Calzada, hechas y ordenadas por (...) Pedro Gonçalez de Castillo (...)*. Madrid, 1621. Libro I, título *De officio aekonomi*, constitución I, fol. 83r.

97 AHPA-AAHP. Prot. 6757, escr. Diego Ruiz de Luzuriaga, año 1596, fol. 57r.

98 AHPA-AAHP. Prot. 5086, escr. Diego de Paternina, año 1596, fol. 39r.

99 AHPA-AAHP. Prot. 2426, escr. Juan de Ugarte, año 1621, fol. 375r.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

En lo que se refiere al sistema de contratación de una obra de arte en la época moderna, Álava no presenta ninguna particularidad al respecto. Lo que sí podemos hacer para finalizar este capítulo es exponer dos casos de contratación de sagrarios modélicos en cuanto a procedimiento, con el objeto de que sirvan de aportación particular a lo que ya se conoce de manera detallada. Uno de esos casos que merece exponerse es el del sagrario de Elburgo¹⁰⁰, ya que se conserva la documentación necesaria para hacer un seguimiento completo del proceso de contratación y creación de un sagrario, desde sus inicios hasta su colocación en la parroquia. Se trata de un protocolo notarial que recoge varias escrituras y traslados de todo el procedimiento legal que se siguió en 1583 para ejecutar un sagrario de dos cuerpos para el altar mayor.

En este caso, llama la atención que sea un apoderado del escultor Esteban de Velasco el que insta al obispado y a la parroquia para que se cumpla con el mandato de visita, ya que envía una carta al obispo solicitando que mande al cura y mayordomos de la parroquia de Elburgo que acudan ante el mismo para solicitar licencia para la construcción de un sagrario. Curiosamente, Vitores de Angulo, quien actúa en nombre del artista, recuerda que el visitador mandó construir un sagrario “*por la mucha neçesidad que avia en ella de reliquiario*”¹⁰¹ y, viendo que la iglesia tenía frutos suficientes, apremia a sus responsables a que pongan en marcha el proceso de contratación. Un breve lapso de tiempo después, el 2 de marzo de 1583, el provisor y vicario general del obispado, vista la petición y considerándolo a todas luces muy adecuado, ordena al cura y mayordomos de Elburgo que se presenten en Logroño antes de seis días con el libro de visitas de la parroquia y la petición de licencia para estudiar la propuesta. Parece que los responsables certifican que conocen el proceso, ya que en julio de ese mismo año, tanto el bachiller Dionisio Pérez de Añua, cura y beneficiado de Elburgo, como los mayordomos Juan López de Abaunza y Pedro Fernández de Trokoniz, vecinos de Elburgo, reconocen que el señor Samaniego, visitador general del obispado, había ordenado la construcción de un sagrario de hasta 20.000 o 30.000 maravedís y que, tras buscar un maestro que lo hiciera por ese precio, habían encontrado a Esteban de Velasco.

En noviembre de 1583, el licenciado Juan Oteo Angulo, gobernador, provisor y vicario general del obispado y arcedianos de Valpueda, concede licencia al cura y mayordomos para hacer el solicitado sagrario y ordena que sea Esteban de Velasco quien lo ejecute. Pero parece que los mayordomos no cumplían con ese mandato porque en un documento sin fecha, pero presumiblemente escrito en ese mismo año, Esteban de Velasco solicita al obispado que ordene a los mayordomos que contraten con él la obra del sagrario, insistiendo una vez más en su provecho. Finalmente, el 9 de diciembre de 1583 las partes interesadas firman un convenio para la realización del sagrario donde se especifican las condiciones de la obra.

En este caso de Elburgo vemos que el origen de la génesis documental para la realización de un sagrario es una orden episcopal que pretende, en la década de los 80 del siglo XVI, renovar el mobiliario litúrgico de la parroquia para adecuarlo a las nuevas disposiciones trentinas. El mandato está destinado al cura y mayordomos de la parroquia, que no son otros que el beneficiado, por parte de la iglesia, y dos vecinos de la localidad en representación de la feligresía, que son los encargados de hacer cumplir la orden y pedir las licencias necesarias para ello. Aquí vemos que es el artista Esteban de Velasco el que empuja a los gestores al cumplimiento del mandato, defendiendo sus intereses como buen hombre de negocios que era, cosa que finalmente consigue. Por fortuna, el sagrario se ha conservado, de tal manera que tenemos un bonito ejemplo completo de proceso constructivo de un mueble litúrgico que, sin lugar a dudas, es válido también para el resto de obras de esta cronología.

Otro relato documental sumamente interesante, y que representa muy bien el procedimiento que estamos describiendo, es el llevado a cabo en Etxaguen, localidad del valle de Aramaio, fronterizo con Gipuzkoa, que encargó su sagrario conjuntamente con la vecina parroquia de Gantzaga. Como viene siendo habitual, el inicio de un tabernáculo es el mandato de visita del doctor Francisco de Mena, provisor y vicario general del obispo Pedro González del Castillo en mayo de 1617. Viendo que ambas parroquias no guardaban las Formas Sagradas dignamente, mandó construir un “*sagrario y retablo del altar mayor de asta ciento y cinquenta ducados*” y para ello ordena que se convoque un remate público, suponiendo que ese sistema es el más ventajoso para la parroquia¹⁰². En junio, el notario apostólico lee el mandato a Juan de Labeaga, mayordomo y fabriquero de san Miguel de Etxaguen y éste promete hacerlo cumplir.

100 AHPA-AAHP. Prot. 6218, escr. Jorge de Aramburu, año 1583, fols. 1195r-1200v.

101 Ibídem, fol. 1195r.

102 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 68r-75r.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Tras anunciar la obra con sus condiciones en la puerta de la iglesia de varias localidades que contaban con talleres de escultura como Salvatierra, Otxandio y Eskoriatza, y que los respectivos beneficiados lo certificaran, el 23 de julio se celebra el habitual remate “a candela” en la iglesia de Etxaguen. En él están presentes el escribano, Juan García Abad de Ulibarri presbítero de Etxaguen, Juan de Labeaga, el mayordomo, y nueve vecinos, todos miembros del patronato mixto de la parroquia. Los patronos deciden las condiciones del sagrario y retablo de Etxaguen estipulando los materiales, las y precio y las condiciones de pago, y algún detalle como la decisión de que las columnas deben ser estriadas, siendo las condiciones aprobadas con la traza presentada por Pedro de Eguía, maestro arquitecto de Eskoriatza. A continuación, comienza la puja con los artistas que han acudido a la convocatoria. Así, Pedro de Eguía, el autor de la traza, ofrece hacer el sagrario para Navidad y el retablo en tres años por el precio de 300 ducados. Después de él Mateo de Elorza, vecino de Aretxabaleta, ofrece hacer lo mismo por 280 ducados, a lo que responde Felipe de Goyeneche, entallador de Eskoriatza y gran especialista en sagrarios, que baja el precio a 240 ducados. Pedro de Eguía vuelve a pujar por la obra y ofrece hacerlo por 200 ducados, momento en el que se decide posponer la puja para las dos de la tarde del mismo día para acudir a la misa conventual.



Fig. 9. Parroquia de San Miguel de Etxaguen, de reducido tamaño y con bóvedas de madera.

En la segunda parte del concurso, realizado por la tarde del mismo día, aparece Gaspar de Arriola, un vecino del barrio de Alzola en Elgoibar, pero natural de Etxaguen, que ofrece pagar 50 ducados si la obra se remata en 100 ducados y el artista se compromete a hacerlo en un año, prometiendo pagar esta cantidad cuando se colocara el sagrario en la parroquia, por lo que, añadiendo esta condición, los patronos deciden encender la candela para cerrar el remate. Es entonces cuando Felipe de Goyeneche puja por hacer el sagrario y retablo y promete hacer la obra por 2.000 reales; visto que ningún maestro presenta otra oferta más ventajosa, se apaga la vela y se remata la obra en Goyeneche. Sin embargo, solía ser habitual que los artistas siguieran pujando y bajando los precios de las obras incluso después del remate para poder llevarse el encargo, aunque fuera a precios muy bajos, y en este caso también ocurrió que Pedro de Eguía se ofreció a bajar el precio aún más y hacer la obra por 150 ducados, pero los parroquianos no quisieron aceptar más ofertas. Felipe de Goyeneche, en quien se había rematado la obra, temeroso de la nueva oferta de Eguía, finalmente se compromete a hacer el sagrario y el retablo con el precio final de 140 ducados con la traza propuesta, entregando el sagrario para Navidad y el retablo en un año, cobrando 50 y 90 ducados en cada entrega respectiva.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

El proceso legal termina cuando en septiembre de 1617 Francisco de Mena, provisor y vicario general del obispado, además de juez ordinario y consultor del Santo Oficio y visitador que había mandado a las parroquias de Etxaguen y Gantzaga hacer el sagrario, confirma la validez del remate y reafirma que el artista que lo debe hacer será Felipe de Goyeneche, maestro en arquitectura, por 140 ducados. Posteriormente el artista acudirá al vicario de Arrasate solicitando se le entregue la traza del sagrario y del retablo para poder empezar con la obra y, aunque surgieran algunos pequeños problemas al respecto, Felipe Goyeneche será el autor del sagrario de Etxaguen, un tabernáculo clasicista de rectos diseños, muy parecidos a otras piezas que hará este artista guipuzcoano en otras localidades alavesas como Villodas o Andoin.

Con la descripción tan detallada que estas documentaciones nos han mostrado, podemos ver la suma importancia que tuvieron los patronatos mixtos y sus integrantes, tanto eclesiásticos como seculares, en la plasmación de las condiciones de realización de los sagrarios, en la elección de los artistas que los plasmarán, así como en la finalización de la obra con su pago económico.

4.3. Los artífices romanistas

Tras el mandato de visita dictado por el provisor del obispado y el encargo por parte de los patronos de la parroquia del sagrario o el retablo, hacen su aparición los artistas, los encargados de materializar las reformas litúrgicas que solicitaba la autoridad episcopal para el culto. Los sagrarios, como los retablos que los acogen, son obras multidisciplinarias que requerían de la pericia de varios oficios especializados: la traza debe realizarla un maestro que sea capaz de concebir una obra de arquitectura miniaturizada con todos sus elementos, representarla gráficamente y dirigirla a pie de fábrica. Por otra parte, el ensamblador era el encargado de encajar las piezas de estas estructuras de madera, mediante espigas y clavazón, para crear un todo. Los frisos y otros campos de esa estructura se decoraban con relieves, que corrían a cargo de un entallador, en tanto que la labor más especializada de ejecutar los relieves y las imágenes de bulto redondo era competencia específica de escultores, examinados para esa tarea. Finalmente, todo ese conjunto arquitectónico y escultórico recibía el imprescindible acabado policromo, del que se encargaba un pintor-dorador. Así pues, la pieza resultante era fruto de una cadena de producción artística con estructura artesanal, que producía estos muebles litúrgicos imprescindibles para el culto y la catequesis en todas las parroquias.

La especialización de los oficios artísticos fue desarrollándose a fines de la Edad Media cuando la demanda de obras de arte fue creciendo y los artesanos que los hacían fueron tomando conciencia de su capacidad y pericia, culminando el proceso en una clara y contundente reivindicación de las artes plásticas como disciplinas liberales durante el Renacimiento¹⁰³. Reconocimiento obtenido ya en Italia en el siglo XV, esta demanda de valoración y prestigio, distó mucho de ser respondida en España, donde habría que esperar al siglo XVIII para conseguir el reconocimiento de la sociedad, ya que la institución gremial, responsable de agrupar a los individuos que compartían un oficio con la finalidad de defender sus intereses profesionales, fue el ámbito laboral de los artistas durante toda la época moderna y, por lo tanto, los artistas eran considerados meros artesanos cualificados.

Como oficios artesanales que eran, los escultores y entalladores estaban agrupados en la cofradía de san José, que era la institución gremial que velaba por sus intereses profesionales, bajo la autoridad municipal y diocesana. En el País Vasco, donde las ciudades no son muy populosas, las cofradías de san José reunían a diversos oficios de la madera como carpinteros, entalladores, imagineros y escultores, y otros como cuberos, toneleros, constructores de barcos, etc., pero bajo su amparo también acogió a

103 GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976, pp. 29-51.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

pintores, doradores, plateros e incluso bordadores, oficios que no contaban con gremio propio¹⁰⁴. En Álava, la única cofradía de profesionales de la madera estaba afincada en Vitoria-Gasteiz, que fue además la primera cofradía de artistas del País Vasco, fundada en 1581¹⁰⁵, ya que las existentes en Bilbao y Donostia-San Sebastián se constituyeron con posterioridad a esta fecha. La cofradía alavesa fue creada por los entalladores Pedro de Cobos, Martín de Araoz y Juan de Alzola, entre otros, y el pintor Tomás de Oñate, y entre sus miembros se encontraban todos los escultores vitorianos del momento como Esteban de Velasco. En 1586 asentaron su capilla en el convento de Santo Domingo de dicha ciudad, donde realizaban sus reuniones¹⁰⁶. Bajo el control del gremio los artistas cubrían los aspectos profesionales de su oficio; se fijaban los precios, se concertaban los materiales, se firmaban los contratos o controlaban cualquier irregularidad que podría presentarse en el desarrollo de su trabajo, pero también otros aspectos tan importantes como los asistenciales o sociales que pudieran afectar a sus miembros.

Si el gremio era la estructura mayor que regularizaba la práctica artística, el taller era el centro de trabajo en el que se llevaba a cabo. Como es bien sabido, el ámbito del taller articulaba la actividad artística durante toda la época moderna, y allí trabajaban un nutrido grupo de oficiales y aprendices, bajo la dirección de un maestro, cuyo número variaba dependiendo de la ambición y habilidad empresarial del maestro titular. La organización gremial de los talleres es un tema muy conocido en la historiografía¹⁰⁷ y la situación en Álava no reviste ninguna particularidad reseñable, por lo que no insistiremos en la estructura de dichos talleres consistente en un maestro que dirigía la empresa, unos oficiales, que eran los artistas que trabajaban a cambio de un salario, y los aprendices, jóvenes que con la seguridad de tener cubiertas sus necesidades básicas, vivían en casa del maestro mientras aprendían el oficio, si bien trabajaban como criados siendo explotados en numerosas ocasiones.

A la hora de ejecutar un sagrario, son varias las especialidades que deben tomar parte en él. En primer lugar, es necesario realizar una **traza o un diseño** lo más detallado posible, para que los patronos den el visto bueno al proyecto. En todos los contratos se nombra una traza firmada por los patronos, el veedor del obispado o el propio escribano, aunque muy pocos de esos diseños de sagrarios hayan llegado hasta nuestras manos. Las trazas, realizadas en papel o pergamino, se presentaban junto con las condiciones de la obra, donde se estipulaban los materiales, las medidas, la iconografía, el precio, los plazos de entrega y cualquier otro asunto relacionado con la ejecución de la obra. Una pieza de concepción arquitectónica como un sagrario, que en esta época se convierte en un microedificio de planta central, había de ser concebida por un arquitecto o tracista que fuera capaz de crear un esquema con todos sus elementos, con la gran ventaja de estar libre de unas estructuras tectónicamente eficaces. El proyecto de un sagrario romanista requería conocer el lenguaje formal de la arquitectura y estar al día de los diseños que se realizaban en el campo de la construcción. La mayor parte de los canteros que trabajaban en Álava durante las últimas décadas del siglo XVI no estaban capacitados para diseñar una microarquitectura de lenguaje clasicista. Sin embargo, un escultor romanista, familiarizado con los tratados de arte de la época como los de Serlio, Vignola o Arfe, y poseedor de modelos y dibujos que ampliaría mediante las relaciones con otros artistas, estaba perfectamente habilitado para concebir un templete de madera a pequeña escala. Por esta razón vemos que, en los contratos de obras de sagrarios, los autores de las trazas siempre son los propios escultores o, en su defecto, los ensambladores.

104 MATEO PÉREZ, Armando. "El marco socio-profesional. La cofradía de San José". En: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, tomo I, p. 105. En Pamplona el gremio de san José y santo Tomás agrupaba a los oficios de la madera, ya que los pintores y plateros sí disponían de gremios propios. MORALES SOLCHAGA, Eduardo. *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*. Pamplona: Nafarroako Gobernua = Gobierno de Navarra, 2015.

105 Sobre la historia de la cofradía, véase IZARRA RETANA, Jesús. *Historia de la cofradía de San José de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz: [s.n.], 1939.

106 MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 344-346.

107 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n^o LXVII, 1959, pp. 391-439. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. "Sobre la escultura y los escultores" En: ÁVILA PADRÓN, Ana, et al. *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Akal, 1998, pp. 26-27. PARRADO DEL OLMO, Jesús M^a. *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, 2002, pp. 29-51.



Fig. 10. Traza para el sagrario de Monasterioguren. Juan de Iriarte, 1596. AHPA-AAHP. Prot. 5086, escr. Diego de Paternina, año 1596.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Bien es verdad que, durante el siglo XVI, el término arquitecto no estaba tan definido como posteriormente lo estaría y que, como apunta Fernando Marías, era sinónimo de entallador, ensamblador y escultor, porque denominaba a la persona que trazaba un retablo y lo realizaba¹⁰⁸. El Renacimiento italiano había introducido el neologismo de arquitecto para definir el arte y la ciencia de construir, aportando una nueva concepción de la edificación y sus artífices, encumbrados ahora como artistas y científicos, pero este pensamiento definido por Alberti, tardaría mucho en instaurarse fuera de Italia y, más aún, en los territorios periféricos alejados de los grandes focos como el País Vasco. De esta manera, cuando en los contratos de muebles litúrgicos encontramos a un arquitecto, está aludiendo a un tracista de retablos y sagrarios, y no exactamente a un constructor, porque los canteros o ejecutores de fábricas pétreas no se dedicaban a diseñar estas piezas de madera. Así aparece un escultor como Lope de Larrea, gran tracista tanto de retablos y sagrarios como de capillas, reconocido como “*tan gran arquitecto y escultor*”¹⁰⁹ por sus contemporáneos, valorando su habilidad y arte en la composición de retablos. Asimismo, existen ejemplos en los que el sagrario era trazado por un maestro arquitecto, quien redactaba las condiciones de la obra, para que su ejecución saliera a subasta y la realizara un entallador, como ocurre con el sagrario de Etxaguen, diseñado por Pedro de Eguía “*maestro arquitecto*” vecino de Eskoriatza (Gipuzkoa), y adjudicado al ensamblador Felipe de Goyeneche en 1617¹¹⁰. Por lo tanto, una vez que un tracista concebía la obra, la ejecución pasaba a manos del ensamblador.

En esta época el ensamblaje cobra un papel importante en la construcción de los retablos, ya que las máquinas romanistas necesitan de una mayor pericia en el montaje que los retablos de casillero, más planos y elementales, de la fase anterior del Renacimiento. Ciertamente es que desde los primeros retablos “del romano”, apoyados en la pared del presbiterio, este mueble fue adquiriendo mayor envergadura arquitectónica con columnas y soportes que sobresalen, estructuras de mayor tamaño y complejidad y, en consecuencia, plantas más variadas, adaptadas necesariamente a las cabeceras ochavadas cuya superficie empezaron a ocupar. Pero conforme se avanza en el siglo XVI y llegamos a las estructuras manieristas vemos que los retablos requieren una gran labor especializada en el ensamblaje de la madera, para poder soportar esas enormes “máquinas” y “armatostes” que caracterizan el estilo. Con los sagrarios ocurre lo mismo, pero a escala menor. Los relicarios del segundo tercio del siglo XVI en Álava son sencillas cajas de madera con una puerta tallada en relieve, como el de Arbígano, o están acoplados a la estructura del retablo, como en Albéniz. Incluso hasta bien entrado el 1500 aún se empleaban con profusión los tabernáculos murales de piedra. Sin embargo, cuando las reformas trentinas empiezan a aplicarse en los arciprestazgos alaveses, los sagrarios adquieren un carácter arquitectónico nunca visto antes, demandando la habilidad de los tracistas y ensambladores para construir esa arquitectura a pequeña escala con entidad propia, porque ya no están insertados en una estructura mayor, sino que son piezas autónomas acompañadas por un retablo.

Encargado de crear y montar la estructura de un sagrario, el oficio de **ensamblador** era el menos artístico y generalmente se equiparaba al carpintero. Por ello encontramos ensambladores contratando piezas de madera que poco o nada tienen que ver con las artes: los asientos y escaños de la parroquia de Elvillar comienza a realizarlos el ensamblador logroñés Antonio de las Heras en 1611¹¹¹ y son terminados por Rodrigo Beitia y Aguirre, también ensamblador, en 1615¹¹², por citar un ejemplo de los muchos que se encuentran en los archivos. El ensamblador Adrián López de Aguirre, vecino de San Román de San Millán, contrata y hace una puerta de roble para la iglesia de Alangua, tasada por otro ensamblador francés, Juan Picardo, vecino de Salvatierra-Agurain en 1585¹¹³. Unos años más tarde lo vemos trabajando en un cajón grande para guardar los ornamentos, unos asientos y un facistol para la capilla fundada por

108 MARÍAS, Fernando. “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 48, 1979, pp. 177-178.

109 AHPA-AAHP. Prot. 3887, escr. Miguel Pérez de Zaldueño, año 1612, fol. 232r.

110 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 71r.

111 AHPA-AAHP. Prot. 8062, escr. Roque de Baquedano, año 1611, s/f.

112 AHPA-AAHP. Prot. 7141, escr. Juan Fernández de Viguera, año 1615, s/f.

113 AHPA-AAHP. Prot. 4739, escr. Lope Ruiz de Luzuriaga, año 1585, fol. 230r-231r.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Rodrigo de Vicuña en la parroquia de Bikuña¹¹⁴. Para la tasación de la obra el patrono de la capilla nombra al escultor Lope de Larrea, autor de la propia capilla, el retablo y el bulto del fundador¹¹⁵, mientras que el artista lleva a García de Mazquiarán, ensamblador de Ilarduia. Por mucho que el patrono le pida que los asientos de la capilla los haga “con su alquitrave, friso y cornija”¹¹⁶ y la ejecución de las obras requiere de ciertos conocimientos de la arquitectura, lo cierto es que el oficio de ensamblador es el menos artístico en esta cadena de realización de un sagrario, pero no por ello menos necesario.



Figs. 11 y 12. Oficio de carpintero y de escultor. AMMAN, Jost, SACHS, Hans. *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden* [El libro de las profesiones]. Fráncfort: Feyerabend, 1568.

Si bien no nos han llegado muchos nombres de ensambladores, sabemos que nunca faltaban oficiales de esta especialidad en el taller de artistas renombrados que construían retablos, como es el caso del citado Lope de Larrea, cabeza de un gran equipo de trabajo entre los que se encontraban sus hijos y yernos. Uno de los pocos casos de oficiales que se libran del anonimato es el del ensamblador Pedro de Miguelena, natural de la localidad navarra de Etxalar y vecino de Irun, que redacta su testamento tras verse enfermo, después de trabajar en el taller de Lope de Larrea durante más de un año. Podemos pensar que había acudido al taller salvaterano a colaborar de forma temporal, ya que declara que todas las herramientas de su trabajo se encuentran en su casa en Irun¹¹⁷. Sin embargo, otros ensambladores que sin duda obraron en los talleres que producían retablos, no han dejado su nombre en la documentación histórica.

En plena vigencia del Romanismo observamos cómo algunos artistas denominados ensambladores no solo se dedicaban a encajar estructuras de madera, sino que eran los ejecutores

114 AHPA-AAHP. Prot. 5363, escr. Lope Ruiz de Luzuriaga, año 1590, fol. 224r-227r.

115 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1975, pp. 143-165.

116 AHPA-AAHP. Prot. 5744, escr. Lope Ruiz de Luzuriaga, año 1592, fols. 94r-96v.

117 AHPA-AAHP. Prot. 4996, escr. Sebastián de Arana, año 1598, fol. 7r-8v.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

también de la escultura de los sagrarios que contrataban. Es el caso del guipuzcoano Felipe de Goyeneche, ensamblador natural de Eskoriatza (Gipuzkoa) y asentado en Arrasate-Mondragón, continuamente nombrado como ensamblador y autor de numerosos y buenos sagrarios en Álava. Por el tamaño reducido de las obras y la similitud estilística que se aprecia entre ellas, podemos pensar que era él quien realizaba las obras que encargaba, como son los sagrarios de Crispijana¹¹⁸, Villodas¹¹⁹, Argomaniz¹²⁰ y Andoin¹²¹, además de otros que fueron realizados en el valle de Aramaio¹²². Sin embargo, podemos encontrarlo subcontratando una talla de bulto redondo a los escultores Juan y José de Angulo en 1628¹²³, señal tal vez de su incapacidad para ejecutar una escultura de la Asunción, porque se dedicaba más a contratar asientos y obras de carpintería que retablos¹²⁴.

A medida que nos acercamos al siglo XVII, esta especialización de oficios se hace más patente tanto en las obras como en la documentación. Así, en 1601, Pedro de Ayala, escultor avala a Juan de Castillo, ensamblador, en el contrato del *“hornato y acompañamiento de dos caxas (...) para los lados del bulto de san Miguel que está en el altar mayor della, con más dos columnas que vienen cargando sobre las ystorias de la Pasión que están en el pedestral de dicho retablo”*¹²⁵ de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz, que no es otro que el retablo trazado por Iñigo de Zárraga y comenzado a hacer por Juan de Anchieta en 1578, que había quedado inacabado y colocado en el presbiterio. Al quedarse la obra paralizada e inconclusa en 1579, la parroquia contrató a un ensamblador para que, siguiendo la traza original, realizara dos casamentos y columnas para colocar en ella dos tallas a los lados del titular. Es decir, que realizar el armazón de un retablo y acoplarlo a una estructura anterior es labor de un ensamblador.

Un año más tarde encontramos que Diego de Urquiola, ensamblador vecino de Azkoitia y Juan de Alloitz, escultor de Forua (Bizkaia), hacen un contrato de compañía para terminar el retablo que Esteban de Velasco había trazado y dejado sin terminar para el convento de la Magdalena de Vitoria-Gasteiz¹²⁶, ofreciendo nuevamente otro ejemplo de colaboración entre especializaciones en el oficio de la madera. En esta obra no podían cambiar nada de la traza que Velasco había realizado de ese *“retablo de escultura y ensamblaje”*¹²⁷, y para terminarlo se necesitaba de ambos oficios. Similar situación encontramos en los contratos de obras que firman el ensamblador Francisco de la Plaza y el escultor Juan de Angulo en los primeros años del siglo XVII en Vitoria-Gasteiz, quienes realizan numerosas obras en compañía, encargándose cada uno de su labor especializada, como el contrato firmado en 1604 para hacer un retablo para la cofradía de san Cosme y san Damián en la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz¹²⁸. Resulta cuanto menos curioso que ambos artífices fueran los elegidos en 1626 por la misma cofradía de san José a quien pertenecían, para que hicieran su retablo en el convento de Santo Domingo de la capital alavesa, un *“retablo de escultura y ensamblaje”* en el que se especifican las partes que deben realizar cada artista referentes a su oficio de escultor y ensamblador respectivamente, comprometiéndose a pagar 700 reales a Juan de Angulo por la escultura y 800 reales a Francisco de la Plaza por el ensamblaje¹²⁹.

El diccionario de Sebastián de Covarrubias recoge esta especialización de los trabajos, cuando define la palabra ensamblar diciendo que *“vale tanto como juntar, y es vocablo francés (...). Los carpinteros de obra prima que labran talla, por las figuras que hacen de relieve, entero o medio, se llamaron entalladores, y por las molduras, en quanto ajustan unas con otras, especialmente en las esquinas y ángulos, se llaman ensambladores, y el*

118 AHPA-AAHP. Prot. 5840, escr. Diego López de Corcuera, año 1592, fol. 2r-3r.

119 AHDV-GEAH. Sign. 2815-1. Villodas. Libro de Fábrica (1549-1666), fol. 89v (cuentas de 1594).

120 ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Ob. cit.*, 1975, p. 254. Obra realizada en 1598 y desaparecida.

121 AHDV-GEAH. Sign. 410-2. Andoin. Libro de Fábrica (1559-1647), fol. 72v (cuentas de 1599).

122 Hizo los sagrarios de Gantzaga, Arexola, Azkoaga y Etxaguen entre 1617 y 1618. AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fols. 45r-46r, 68r-70v, 80r, 106r-v y 113r-114v.

123 AHPA-AAHP. Prot. 4176, escr. Bartolomé de Esquivel, año 1628, fols. 15r-16v.

124 AHPA-AAHP. Prot. 2488, escr. Miguel Pérez de Zaldueño, año 1611, fols. 313r-317r y prot. 3887, año 1612, fol. 133r-v.

125 AHPA-AAHP. Prot. 2572, escr. Jorge de Aramburu, año 1601, s/f.

126 AHPA-AAHP. Prot. 2685, escr. Juan López de la Cámara, año 1602, fols. 298r-299v y 300r-301v.

127 AHPA-AAHP. Prot. 4893, escr. Juan López de la Cámara, año 1603, fols. 1r-2v.

128 AHPA-AAHP. Prot. 2605, escr. Juan de Ullívarri, año 1604, fols. 26r-27v.

129 AHPA-AAHP. Prot. 6100, escr. Juan de Ullívarri, año 1626, fol. 343r-v.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

*hazer estas juntas ensamblar*¹³⁰. Publicado por primera vez en 1601, en plena época del Romanismo, en este diccionario queda patente que los ensambladores se encargan de encajar piezas de la estructura, mientras que los entalladores, otro de los eslabones de la cadena de realización de un sagrario, se responsabilizan de los relieves y la ornamentación.

En lo referente a los **entalladores**, Covarrubias le dedica una entrada propia en su diccionario, además de la anterior, definiéndolo como “*el que haze figuras de bulto, que cortando la madera va formando la figura, y la obra que haze se llama talla, y taller la oficina a donde trabaja*”¹³¹. De la misma manera define el término talla, ya que explica que es “*la obra de escultura de relieve, del verbo italiano tallere, porque raxando y cortando poco a poco la madera o piedra se viene a formar la figura, y esto se llama entallar, y el artífice entallador y su oficina taller*”¹³². No establece ninguna diferencia importante entre entallar o esculpir, que los equipara en varias ocasiones afirmando que entallador y escultor son sinónimos, aunque concreta que esculpir se dice cuando se trabajan materiales duros: “*Esculpir es labrar en piedra o en metal alguna figura gravada o relevada (...) también se esculpe en marfil, cuya dureza se allega mucho a la de la piedra*”. De la misma manera, para Covarrubias escultor es “*el que esculpe, y escultura la obra que haze de talla*”¹³³.

Sin que aporte ninguna novedad ni aclaración importante, de alguna manera le reconoce más valor al escultor que al entallador, tal vez por la dureza del material, porque hay un detalle que se cita en la definición que tiene su correspondencia con la documentación histórica de finales del siglo XVI, y esa es la presencia de la palabra arte en las escrituras notariales. Solamente en la definición de escultor dice Covarrubias que “*ha avido valientes hombres en este arte, assi antiguos como modernos*” y cita un debate encendido durante el Renacimiento que tendrá importantes secuelas durante todo el siglo XVII, que era el debate de la supremacía de las artes, ya que habla de que “*entre los entalladores o escultores y los pintores ay una cuestión muy reñida, qual destas dos artes es más excelente, y haze por parte de la esculturas el imitar las cosas como ellas son, dándoles su propio cuerpo y figura. Por otra parte, parece que la pintura tiene grande excelencia y primor, pues en un plano nos representa estas mesmas figuras, con tanta propiedad, que parece estar relevadas y poderse echar mano dellas*”¹³⁴. Si bien este debate no se presentó en el entorno geográfico que estudiamos, o al menos no tenemos ninguna constancia de ello, sí sabemos que entre los profesionales de la madera comienza a haber una clara diferenciación, en el que los artistas, conscientes de su capacidad, comienzan a reivindicar su papel en la producción de retablos, y por extensión, también en la sociedad, de lo que hablaremos un poco más adelante.

Durante toda la primera mitad del siglo XVI y parte de la segunda, el término entallador era el habitual en los contratos de obras de arte de escultura, ya que eran ellos los que dirigían talleres de escultura, subcontratando si fuera necesario a imagineros de mejores dotes artísticas para que realizaran los bultos redondos de los retablos que ajustaban. Tal es el caso de Pierres Picart o Andrés de Araoz, entalladores y grandes contratistas de retablos bajo cuyas órdenes trabajaron numerosos imagineros. El maestro que contrataba un retablo era el que realizaba la traza, la mazonería y su decoración, de tal manera que era tracista, entallador y/o mazonero. Las esculturas de bulto las encargaba a maestros especializados, denominados **imagineros**, que realizaban también los relieves. Por desgracia, debido a este sistema de subcontratas o trabajos “a soldada”, los mejores artistas no dejan una huella documental, lo que dificulta la atribución de las obras, como ocurre por ejemplo con Arnao de Bruselas¹³⁵. Imagineros eran los hermanos Guiot, Juan y Mateo de Beaugrant, autores de las mejores esculturas del manierismo expresivista en el País Vasco, así como Juan de Ayala II y su hermano Francisco de Ayala, miembros del prolífico clan de su apellido. Con ellos colaborarían entalladores como Andrés de Araoz y Pierres Picart, empresarios de la construcción de retablos que cuentan con numerosas obras a su nombre.

130 COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, fol. 354r.

131 *Ibidem*, fol. 354v.

132 *Ibidem*, fol. 37v.

133 *Ibidem*, fol. 370r.

134 *Ibidem*.

135 FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. “Arnao de Bruselas, escultor brabantón”. En: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.). *La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)*. Logroño: Diócesis de Calahorra-La Calzada y Logroño, 2005, p. 35.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

Sin embargo, a finales del siglo XVI estos entalladores suelen aparecer contratando y cobrando obras de carpintería como balaustres, asientos, atriles y otras piezas sin relevancia artística. Los nombres de los entalladores no se repiten en contratos de obras de arte, sino en arrendamientos y ventas cotidianas, y en los libros de cuentas de fábrica cobran por hacer puertas y elementos menores. Incluso tenemos el caso de Martín Pérez de Larrea, entallador de Salvatierra-Agurain, que en 1592 y 1594 aparece en unas escrituras de arrendamiento, pero no firma porque no sabe escribir¹³⁶, lo cual es indicador de su nivel cultural y su preparación profesional. La diferencia con respecto al final del siglo XVI estriba en que ahora son los escultores los que tienen el protagonismo notarial en la contratación de obras, son ellos los que acuden a los remates y ajustes, los que comandan los talleres artísticos, y consideran que su trabajo, más allá de ser un oficio, es también un arte, como lo definía Covarrubias. En este sentido observamos un cambio en los términos empleados en la documentación notarial para referirse a los oficios artísticos, ya que los vocablos entallador e imaginero poco a poco dejan paso al de **escultor**.

Un ejemplo de este cambio de denominación lo encontramos en el año 1579, fecha en que se firman dos cartas de pago realizadas por dos mujeres, sin vinculación aparente entre ellas, pero que a nuestro parecer reflejan ese espíritu de cambio que estamos intentando definir. El primer documento data de julio de 1579 y es un conjunto de cartas de pago y poderes que Catalina de Contreras, viuda de Íñigo de Zárraga, escultor imaginero de Laguardia, otorga para finiquitar encargos y deudas que su difunto marido tenía con sus colaboradores y oficiales, cerrando el taller¹³⁷. La mayoría de los pagos son para canteros, ya que Zárraga, a pesar de denominarse escultor imaginero centró su actividad en trazas de retablos y construcción. La cuestión es que uno de los oficiales o colaboradores es Juan de Zárraga, escultor vecino de Forua (Bizkaia), a quien Catalina de Contreras le paga por haber trabajado con su marido “*en el oficio de talla e imaginería*”, que debió consistir en realizar las estatuas de las portadas pétreas que su marido contrataba. El artista que se define aquí es un entallador e imaginero, empleando la terminología habitual hasta ese momento, y con un fuerte carácter artesanal, ya que lo define como oficio.

Mientras tanto, en abril de ese mismo año, María de Zárate, la viuda del pintor vitoriano Juan de Oñate, otorga una carta de pago al mayordomo de la parroquia de Ullibarri-Viña declarando haber recibido el pago por el retablo que había realizado su difunto marido unos años antes (fig. 13). A pesar de ser pintor, había contratado tanto la escultura como la pintura de la obra, pero “*la hobra de esqultura haziendola hazer a personas oficiales de la arte de esqultura*”¹³⁸. Es decir, el pintor había subcontratado la parte de la obra a oficiales que pudieran hacer la escultura, para después encargarse él de la policromía del retablo, lo que podemos considerar habitual en la época. Lo que llama la atención de este documento es que la viuda del pintor, ahora casada con un sastre, se refiera a escultores y al arte de la escultura, reconociendo una capacidad artística a los socios de su marido y, por extensión, también al pintor, lo que resulta cuanto menos novedoso en el ámbito alavés de la década de 1570¹³⁹. Por todo ello, es patente que en estas fechas existe una evolución desde el oficio de talla e imaginería al arte de la escultura, lo que sería un indicador de la implantación del Renacimiento.

Este documento no es el único que habla de la escultura como arte, más allá de un oficio. Es más, desde la década de los 80 del siglo XVI asistimos a un aumento de citas al arte de la escultura que, si bien se compaginan con las nomenclaturas de esta profesión como un oficio, suponen un comienzo en el cambio de consideración que posteriormente en el siglo XVII se aceptará plenamente. Los escultores de las generaciones anteriores al Romanismo, tales como varios miembros del clan de los Ayala, Íñigo de Zárraga o un joven Pedro de Arbulo, siguen llamándose imagineros en las escrituras. Pero, a partir de la década de los 80, el término imaginero desaparece completamente de los protocolos notariales y es sustituido masivamente por el de escultor¹⁴⁰. Con esto observamos que los artistas romanistas de primera

136 AHPA-AAHP. Prot. 5744, escr. Lope Ruiz de Luzuriaga, año 1592, fols. 316r-317v. Prot. 6803, año 1594, fol. 201r-v.

137 AHPA-AAHP. Prot. 4973, escr. Pedro de Albistur, año 1579, fol. 287r-v.

138 *Ibidem*, fol. 176r-v.

139 Queremos destacar brevemente que el hecho de que este cambio en el reconocimiento de los oficios de la madera se realice por boca de dos mujeres de artistas, es un claro indicio de que el papel de las mujeres en los talleres de los artistas fue más relevante que el adjudicado tradicionalmente por la historiografía, que es nula. Es un aspecto que podría aportar nuevos puntos de vista si aplicamos la perspectiva de género a la historia del arte de la época moderna.

140 La última fecha en la que hemos encontrado el término imaginero es en 1586, en el contrato del sagrario de Subijana de Álava con Esteban de Velasco, donde se le cita como “*escultor imaginario*”. AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, año 1586, fols. 325r-330v. La única excepción que sobrepasa esa fecha que hemos encontrado en la documentación es el contrato del retablo de Narbaiza, de 1596. Estas denominaciones híbridas nos indican la transición que se opera desde el oficio que hasta entonces conocían e identificaban hacia el nuevo escultor.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

generación, los formados ya en ese nuevo lenguaje artístico, invariablemente se denominan escultores, como Esteban de Velasco, Lope de Larrea, Bartolomé y Juan de Angulo, Pedro López de Gámiz, Diego de Marquina, Juan de Ullívarri, Juan Fernández de Vallejo, Juan Martínez de Períztegui, Pedro de Ayala, Juan Bazcardo y Diego Jiménez. Y el cambio de denominación conllevaba necesariamente un cambio de categoría, que se obraba por iniciativa de los propios artistas, sin duda los más interesados en reconocer la valía de su oficio¹⁴¹.

En el contrato para hacer el banco y sagrario de Narbaiza en 1596 con Lope de Larrea se especifica que el escultor salvaterano debía hacer la obra “*por sus manos en toda perfection, a parescer de buenos y diestros oficiales de escultores que dello sepan y entiendan bien y sean diestros en el arte de escultura*”, añadiendo que si toda la obra no está “*como combenga y requiera la arte de escultura e imaginario y arquitetura*”, la tenga que hacer de nuevo a su costa¹⁴². En este caso el arte que se nombra no solo es la escultura (incluida la imaginería), sino también la arquitectura o la capacidad de trazar el retablo, para lo que Larrea demostraba un gran talento, especificando que no solo el artista contratado debía tener esas capacidades, sino también los tasadores que debían revisar la obra. Lo mismo se menciona en otros contratos firmados a partir de las décadas 80 y 90 del siglo XVI, en los que el arte de la escultura está presente constantemente, incluidas las escrituras de aprendizaje o “aparejamientos”. Por ejemplo, en 1578 Esteban de Velasco toma como aprendiz a Juan de Naverán, hijo del entallador vizcaíno Ochoa de Naverán, para que durante seis años le enseñe “*el oficio de escultura*”¹⁴³, y de la misma manera se pronuncia Juan Martínez de Períztegui, escultor vecino de Laguardia, cuando en 1595 se compromete con Juan de Rojas, de Laguardia, a enseñarle “*el oficio de escultor*” durante otros seis años en las condiciones habituales¹⁴⁴.

En ocasiones, el escultor no solo estaba capacitado para realizar las tallas y los relieves, sino que también es el responsable del ensamblaje de la obra. En este sentido podemos destacar que un maestro romanista como Pedro de Ayala, en 1618, toma como aprendiz a Pedro de Aguirre, hijo de Pedro de Alloitz vecino de Forua, por un espacio de tiempo de cinco años, para que le enseñe “*el oficio de ensamblador y escultor*”¹⁴⁵ que el artista desempeñaba por doble partida, encargándose de ambas labores cuando contrataba un retablo o sagrario. Sin embargo, era más habitual que un escultor subcontratara los trabajos que él no podía realizar, o que hiciera contratos de compañía para afrontar un encargo y, sobre todo, era habitual que el taller de un escultor no fuera un espacio de trabajo exclusivo de escultores, sino que la empresa contara con personas de los diferentes oficios que se necesitaban en la realización de un retablo. El caso más patente de un taller polifacético lo constituye una vez más el de Lope de Larrea en Salvatierra-Agurain, formado por una intrincada red familiar cuyos miembros ejercían diversos oficios. Dos hijos varones de Larrea, Pedro y Miguel, eran escultores, mientras que un tercer hijo llamado Gabriel era escultor y cantero. De la misma manera, sus dos hijas estaban casadas con artistas: María con Pedro de Unzueta, entallador y arquitecto, y Ana, la mayor y nombrada como heredera de su padre, con el pintor Martín Ochoa de Vicuña¹⁴⁶. Además de estos miembros del clan familiar, sabemos que un buen número de oficiales de diversos oficios trabajaba en el taller de Larrea, y gracias a esta unión de capacidades bajo el mando del escultor, pudieron realizar indistintamente retablos, sagrarios, capillas, sepulcros y esculturas, tanto en Álava como en Navarra o Gipuzkoa.

Para finalizar este capítulo referido a los artífices romanistas, es necesario apuntar un último dato sobre el reconocimiento social que tenían los artistas, que es una muestra del cambio que empieza a operarse a partir de las décadas de vigencia del Romanismo. El cambio de nomenclatura de entallador a

141 En Castilla y León pasa exactamente lo mismo, y el término escultor se emplea en ciudades como Valladolid y Burgos, cargado de tintes más intelectuales. PARRADO DEL OLMO, Jesús M^o. *Ob. cit.*, pp. 97-100. La valoración del oficio artístico en el siglo XVI se hace extensible también a otras artes, como la platería: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos”. En: RIELLO, José (ed.). *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Abada, 2012, pp. 173-202. HERRÁEZ ORTEGA, M^o Victoria. “Escultores de oro y plata. En torno a la estimación del arte de la platería en España en el siglo XVI”. *De Arte*, n^o 15, 2016, pp. 112-130.

142 AHPA-AAHP. Prot. 6757, escr. Diego Ruiz de Luzuriaga, año 1596, fols. 57r-58v.

143 AHPA-AAHP. Prot. 5942, escr. Pedro de Albistur, año 1578, fol. 426r-v.

144 AHPA-AAHP. Prot. 7536, escr. Amador Garcetas, año 1595, s/f.

145 AHPA-AAHP. Prot. 2288, escr. Diego de Gamarra, año 1618, fols. 114r-115r.

146 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1976, pp. 50-52.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

escultor y de oficio a arte, no hace más que demostrar que los artistas, aunque fuera para eludir el pago de las alcabalas, eran cada vez más conscientes del carácter intelectual de su oficio, y con ello podemos afirmar que la implantación de las ideas del Renacimiento tiene plena vigencia en nuestra geografía. No podemos dejar de lado que el reconocimiento del arte va de la mano de la aceptación social del artista, y a pesar de que hasta el siglo XVIII no se respondió favorablemente en los tribunales a las demandas de los artistas en lo que a la condición liberal de su oficio se refiere, debemos llamar la atención sobre dos significativas revueltas que se producen en el País Vasco a principios del siglo XVII y que nos advierten de que también se producen unos ligeros cambios en la dimensión social de los artistas romanistas.

Uno de los incidentes provocados por artistas y otros trabajadores mecánicos en busca de la valoración social de su arte y su oficio ocurrió en Bilbao en 1607: un grupo de oficiales de la villa formado por el pintor Hernando de Penagos, el bordador Onofre de Meaza y varios sastres, zapateros, barberos y carpinteros, capitaneados por el pintor Francisco de Mendieta, fueron procesados por intentar ocupar cargos públicos en el concejo de la villa. Fueron acusados de “*introducir novedades, causar disensiones y alborotos y perturbar la paz común*” haciendo “*ligas, conventículos y confederaciones*” en numerosas ocasiones con el objeto de “*tratar y conferir que ellos hubiesen de ser admitidos en las elecciones de alcalde y regidores*”. Debido a que estas reuniones y su reivindicación causaba “*gran escándalo, murmuración y alboroto*”, el grupo fue apresado inmediatamente y sus demandas fueron acalladas¹⁴⁷.

Pero unos años más tarde, en 1617, el proceso se repitió en Salvatierra-Agurain, cuando los artistas de la villa pleitearon con la autoridad local reclamando acceder a los oficios mayores del concejo¹⁴⁸ (fig. 14). Parece ser que las demandas habían comenzado años atrás, cuando el bordador Miguel Martínez de Ocáriz fue elegido como alcalde ordinario pero, debido a su condición de artífice y que “*ganaba de comer con sus manos*”, fue rechazado del cargo y tuvieron que elegir en su lugar a Martín López de San Román, noble y hacendado. Para evitar más confusiones de este tipo y posibles reclamaciones, en 1615 dictó una ordenanza en la que se prohibía que “*ninguna persona, teniendo y ejerciendo oficio de arquitecto o pintor o escultor o bordador y otros oficios contenidos en él y que por ellos estubiesen dispuestos a ganar, no pudiesen tener oficios de alcalde hordinario y su teniente, procurador general y primer diputado*”.

La publicación de esta ordenanza provocó que los artistas salvaterranos, encabezados por el agraviado bordador Miguel Martínez de Ocáriz, solicitaran al Consejo Real que se invalidara esa nueva ordenanza, amparándose en que había sido publicada y aplicada sin la aprobación real. En su defensa, el Concejo de la villa esgrimió una gran cantidad de argumentos declarando que era costumbre inmemorial en la villa que la elección de los cargos importantes, como eran el de alcalde, teniente de alcalde, procurador general y primer diputado, “*se hiciesen tan solamente en personas principales, ricas y hazendadas que viviesen de sus rentas y haciendas*”, mientras que los oficiales artesanos estaban suficientemente honrados accediendo a los cargos menores, como lo eran el de diputado, alguacil, portero o mayordomo, debido a que “*ha mostrado la experiencia que el buen gobierno consiste en que los oficiales acudan a sus oficios y las personas hazendadas y nobles al gobierno*”. Para justificar sus argumentos añade que los oficiales son personas “*pobres y necesitadas*” y, por tanto, sería arriesgado poner en sus manos las rentas públicas, que para los puestos mayores “*se requerían personas de más inteligencia de negocios y puliçia y mas hazendados*”, ya que el oficial, “*por la mayor parte ocupado en aprehender los primores de su oficio, no sabe escrevir ni leer*”. No era el caso

147 AREIZAGA, J.C.; ITURBE, A.; LLANO, I. “Los agavillados de 1607: sobre los antecedentes urbanos de la matxinada de la sal”. En: *Euskal Herriaren Historiari buruzko biltzarra = Congreso de Historia de Euskal Herria = Congres d’Histoire d’Euskal Herria = Conference on History of the Basque Country*. Donostia-San Sebastián: Txertoa, 1988, tomo III, pp. 309-316. ZABALA MONTOYA, Mikel. “Francisco de Mendieta berrikuspeneko zenbait datu berri”. Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, tomo LIII, 1997, pp. 203-209. PÉREZ HERNÁNDEZ, Santiago. “Oligarquía y poder municipal en Bilbao en el tránsito del siglo XVI al XVII. Dos intentos de “introducir novedades” en el Gobierno de la Villa”. Bidebarrieta, nº 12, 2003, pp. 374-377. BARRIO LOZA, José Ángel. “Francisco de Mendieta, pintor alavés de los siglos XVI-XVII: honor y autoestima”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas (eds.). *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2008, pp. 273-280.

148 ATHA-ALHA. Sign.: ATHA-DAH-FBUS-038-010. Real carta ejecutoria de Felipe III relativa al pleito seguido entre la Justicia Ordinaria de Salvatierra y Miguel Martínez de Ocáriz, bordador, y consortes, todos ellos de oficios pintores, escultores, plateros y arquitectos, sobre el derecho de éstos a ocupar ciertos cargos públicos. Expediente sin foliar. El expediente se dio a conocer en ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1976, pp. 57-58.

4. El proceso de ejecución del sagrario y sus agentes

del bordador Miguel Martínez de Ocáriz, ni del escultor Lope de Larrea, o los pintores Juan Ochoa de Vicuña y Prudencio García de Andoin que aparecen nombrados en el pleito, ni seguramente el del resto de artistas -plateros, bordadores, arquitectos, pintores y escultores de la villa- que promovieron el pleito, quienes quisieron demostrar su capacidad para la gestión municipal interponiendo alguna denuncia más ante el Consejo Real.

A pesar de que no hayamos conservado los argumentos que esgrimieron los artistas, llaman la atención los contraargumentos de la villa, redactados seguramente en respuesta a las peticiones de los artistas. En ellos de alguna manera reconocen que existe una diferencia entre los oficios artísticos y los artesanos o prácticos. Lo que realmente estaba temiendo el concejo de Salvatierra-Agurain era que el gobierno municipal pasara a manos de *“zapateros y carniceros y otros como ellos”*, considerados personas inexpertas e ignorantes, y aunque los artistas que reclamaban ese derecho *“tubiessen nombre de artífices y no fuesen oficios mecánicos”*, y que los pintores o plateros ejercían *“oficios de más punto”* que los citados zapateros y carniceros, no podían dejar acceder a los cargos mayores a ninguna persona que ejerciera un oficio *“por más estimado y de arte liberal que fuese”*, porque *“una vez se abriese la puerta a que fuesen elegidos, todos pretenderían acción para no ser excluidos”*. Lo que aquí vemos es que, aunque el Concejo y los miembros de la Hermandad de Egilaz que declaran a su favor, se oponen tajantemente a que los artistas en cuestión sean alcaldes y regidores, hay cierta aceptación de la valía artística de los oficios de arquitectos, escultores, pintores, plateros y bordadores, a pesar de que este reconocimiento se usase en contra de la demanda de los artistas. Una de las razones que alegan para rechazar a los oficiales es que deben trabajar para ganarse la vida, y que ejercer los altos cargos municipales requiere toda la atención y el tiempo, ya que *“los que an de tener los dichos oficios del gobierno solo atiendan a su buena administración, sin hazer asistencia el bordador a las casullas o frontales que borda, y el escultor o pintor a las ymagenes que esculpe o pinta, y el platero a las vasijas que haze (...) sin distincion si son artes excelentes o no, por ser plateros, pintores o escultores, porque quanto más excelente es el arte viene a estar más envevida la imaginación y más ocupado el tiempo”*. Este último dato fue tenido en cuenta por el Consejo Real, que en 1619 falló a favor de los artistas para desgracia de la villa, reconociéndoles el derecho de optar a las elecciones de los altos cargos del municipio, pero con la condición salomónica de que *“mientras que usasen los ofijos de justicia, no usen los dichos ofijos de artífices”*.

Con todo ello, podemos afirmar que durante las últimas décadas del siglo XVI se produce un cambio importante, ya que advertimos que cambia la denominación que pasa de ser oficio a convertirse en arte, los entalladores pasan a ser escultores; de la misma manera cambia el estilo y las formas artísticas con la adopción de un claro lenguaje miguelangelesco, al mismo tiempo que cambian también los sagrarios en cuanto a tipología, ubicación e importancia. El manierismo romanista que se instaura en Álava a finales del siglo XVI supuso un hito en las artes, porque es el momento en el que se instaura el Renacimiento, más allá de un estilo meramente formal, sino como una manera de entender las artes y los artistas.

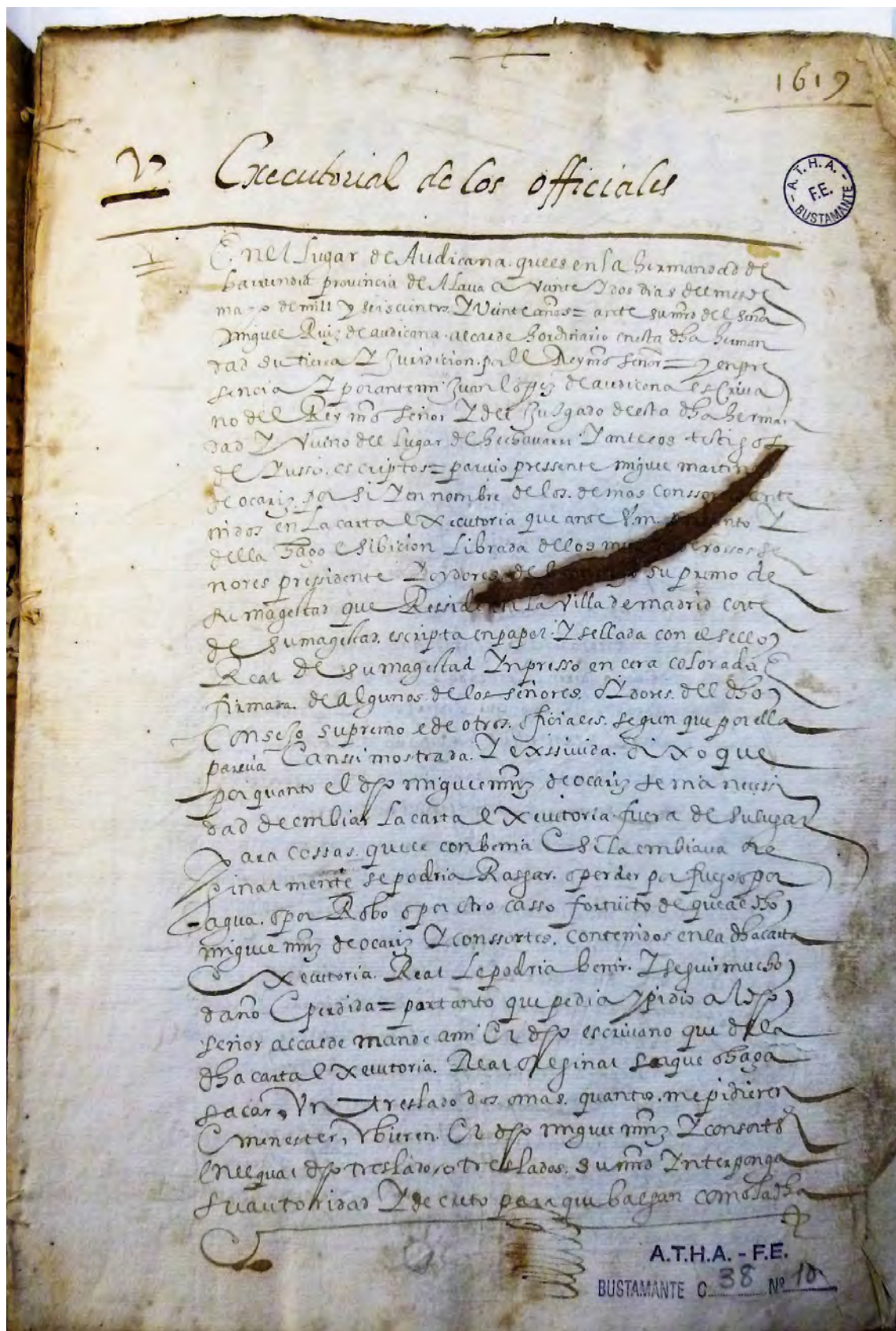


Fig. 14. Real carta ejecutoria de Felipe III relativa al pleito seguido entre la Justicia Ordinaria de Salvatierra y Miguel Martínez de Ocariz, bordador, y consortes, todos ellos de oficios pintores, escultores, plateros y arquitectos, sobre el derecho de éstos a ocupar ciertos cargos públicos. ATHA-ALHA. Sign.:ATHA-DAH-FBUS-038-010.

5. El sagrario romanista en la diócesis de Vitoria

Este capítulo constituye el bloque principal de esta investigación, y en él vamos a profundizar en el análisis de los sagrarios ubicados en la diócesis de Vitoria que se realizaron en el último tercio del siglo XVI y principios del siglo XVII y que se encuadran dentro del estilo romanista, para realizarles un estudio artístico. Estos sagrarios poseen unas características que los diferencian de los tabernáculos realizados en otras épocas y otros estilos, marcando un jalón en la evolución de estos muebles debido a la influencia directa de las nuevas disposiciones emanadas del concilio de Trento, con lo que darán comienzo a una tipología que tendrá un gran desarrollo en los siglos posteriores. Antes de comenzar a analizar todos estos sagrarios, es necesario mostrar cuántas obras son las conservadas y dónde se encuentran. Para esta finalidad presentamos un mapa de la actual diócesis de Vitoria, que nos permita ubicar con exactitud las piezas que son el objeto de este estudio, de tal manera que, en un vistazo, podemos hacernos una idea del número de obras que se han analizado en este trabajo de investigación y su distribución geográfica.

Para analizar estas obras tan relevantes para el culto católico y la historia del arte desde todos sus frentes, hemos dividido este capítulo en varios epígrafes. Primeramente, definiremos y exponemos las dos tipologías que presentan estos sagrarios, que son el sagrario-relicario, destinado a conservar las especies sagradas, y el sagrario-expositor que, con la misma utilidad principal, incorpora un cuerpo superior abierto para exhibir en él la eucaristía. En estos momentos de aplicación de los decretos del mencionado concilio de Trento es cuando se da comienzo a esta última tipología que tendrá un fastuoso desarrollo en los siglos XVII y XVIII.

A continuación, dedicaremos unos apartados a analizar los sagrarios desde el punto de vista artístico. Como obras de arte que son, los sagrarios conforman una caja exenta con entidad propia y de carácter arquitectónico. Son microedificios que, como tales, cuentan con una planta y un alzado y se configuran con un lenguaje exclusivamente estructural, ya que son piezas concebidas desde su origen como obras de arquitectura. Por lo tanto, en un primer apartado titulado *Arquitectura. Traza y repertorio decorativo* nos ocuparemos de las trazas de los sagrarios, de su estructura, léxico y sintaxis, además del repertorio decorativo que los embellece.

Confiere un carácter parlante a estos sagrarios la escultura que los complementa, en forma de relieves y tallas de pequeñas dimensiones. Por ello trataremos de esclarecer el estilo de estos elementos plásticos que, desde su ubicación en el sagrario, son los componentes más apropiados para transmitir el mensaje eucarístico. De esta manera, el apartado *Escultura. Estilo y Modelos* lo dedicaremos a definir el estilo denominado Romanismo, exponer las características formales que lo caracterizan, así como a analizar de qué manera se desarrolla esta *manera* artística en la escultura de los sagrarios, fuertemente condicionada por su reducido tamaño, como tendremos ocasión de explicar.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Debido a que la iglesia ha empleado desde sus inicios las obras de arte como instrumento didáctico y modo de difusión ideológico, una función que fue especialmente promocionada y fomentada tras el concilio de Trento, hemos dedicado otro apartado a la *Iconografía*. En él expondremos el programa que se desarrolla en los sagrarios y que es el transmisor de un mensaje claro que básicamente trata de representar visualmente el sacramento de la eucaristía. Estos muebles litúrgicos son el soporte idóneo para unos programas iconográficos orientados a representar su sagrada función, razón por la que los temas y las imágenes que encontramos en ellos están cuidadosamente seleccionados por sus patronos que, con una forma de representación decorosa, los organizaban por estratos facilitando su lectura. Por ello, en este apartado analizaremos los mensajes que transmiten estas arquitecturas, las imágenes y los temas que albergan, así como las ubicaciones canónicas que a cada uno le corresponde.

No podemos olvidar que todos estos muebles se concebían para ser policromados y además se tenía un especial celo por que tuvieran ese acabado dorado y polícromo que les daba el carácter sagrado y casi sobrenatural que su función requería. Por ello, en el último apartado de la *Policromía* abordaremos algunos aspectos referidos a los colores y al oro que cubrían estos muebles. Muchas de las piezas que se estudian en este trabajo están repintadas y han sufrido importantes intervenciones en su policromía. Debido al uso de estos muebles, a la cera de las velas que iluminaban el sacramento y al paso del tiempo, la policromía de estas piezas sufría bastantes deterioros por lo que solían ser repintados o repolicromados una o varias veces, en ocasiones en épocas muy cercanas a nuestros días. En realidad, podemos asegurar que pocas obras mantienen aún su pintura, dorado y estofado “del natural” que les corresponde. Sin embargo, es necesario dedicar un apartado específico al arte de la pintura porque estos microedificios estaban concebidos siempre para estar policromados.

Como se ha dicho anteriormente, antes de comenzar con el análisis artístico de nuestras piezas, se ha creído conveniente presentar todos los sagrarios en un mapa que se corresponde con la actual diócesis de Vitoria, y en ella se han marcado los núcleos de población en los que existe un sagrario de nuestra cronología, que suman un total de 166 piezas. Si bien el mapa no incluye una información detallada de las obras como el autor o la fecha, ni su estado de conservación -aspecto éste que se recoge en el catálogo de piezas del anexo-, sí nos informa de cuáles son los muebles que no se han conservado o están movidos de lugar. Los sagrarios desaparecidos están indicados con un asterisco rojo, y son aquellos que no han llegado a nuestros días, pero por haber quedado algunas tallas o restos que formaron parte de él, testimonios documentales o incluso algún documento gráfico, tenemos la certeza de su existencia. En las parroquias de Arzubiaga, Castillo, Oiardo, Murgia o Zuhatzu Kuartango han quedado algunas tallas o una puerta que, sin lugar a dudas, pertenecieron a algún sagrario romanista, pero desgraciadamente es el único vestigio que ha quedado, a veces acompañado de un contrato, o de pagos al artista. Sin embargo, otros sagrarios no han dejado más que un rastro documental en los libros de fábrica de las parroquias en forma de descargos de dinero, o en la documentación notarial, como pueden ser cartas de pago, tasaciones o contratos de su policromía, documentos que nos aseguran que se realizaron. Tal es el caso en las parroquias de Añua, Etxabarrí Ibiña, Pangua, Busto, Berantevilla, Sojo, Larrazqueta, Jugo, Andagoia u Okariz. De otros núcleos señalados con el asterisco rojo, como son Arriaga o Crispijana, también tenemos el contrato de obra del sagrario, pero no podemos averiguar si finalmente la obra contratada se llevó a cabo o no, por no conocer ningún pago. Sin embargo, hemos creído interesante situarlos en el mapa porque el hecho de haberlos contratado nos aporta información sobre el mercado artístico en la diócesis durante el último tercio del siglo XVI.

Los pueblos circundantes a los embalses de Ullibarri-Ganboa y Urrunaga –Nafarrate, Elosu, Legutio, Landa, Zuhatzu de Gamboa y Urrunaga- tenían en sus parroquias sagrarios romanistas, pero ninguno de ellos ha llegado hasta nuestros días, sin que sepamos las razones ni las fechas de su desaparición. Probablemente los cambios litúrgicos acaecidos tras el concilio Vaticano II y las expropiaciones y desvalijamientos que se llevaron a cabo en esos templos cuando se construyeron los embalses en los años 50 del siglo XX sean los causantes de la pérdida de buena parte del patrimonio mueble de estas parroquias y de muchas otras, ya que de ellos conservamos fotografías en el fondo fotográfico de Gerardo López de Guereñu¹, fechadas en las décadas 30 y 40 del siglo XX, razón por la cual se han marcado con el mismo asterisco de color rojo. En cualquier caso, hay que destacar que no serán pocos los sagrarios desaparecidos que pudieron haber existido, pero no tenemos la seguridad porque no han dejado ninguna huella, ni queda ningún resto ni hay documentación histórica alguna.

Por otra parte, con un **asterisco azul** se han señalado los sagrarios que se encuentran en una parroquia pero que proceden de otro núcleo desconocido, porque así consta en los libros de fábrica

¹ Este fondo fotográfico de gran valor histórico se conserva en el Archivo del Territorio Histórico de Álava.

o alguna otra documentación que hemos tenido la ocasión de consultar. Lamentablemente es imposible saber su procedencia y su lugar de origen, ya que se trata de compras o donaciones. Tal es el ejemplo de Langarika, con un buen sagrario romanista comprado por la parroquia entre 1713-1714 con la finalidad de colocarlo en el retablo que en esos años se estaba construyendo, sin que conste el vendedor ni la procedencia². Lo mismo ocurre en Mendíjur, donde el descargo de un dinero en 1712 a una viuda por el sagrario que actualmente existe, no añade ningún dato más sobre el lugar para el que fue realizado en origen³. Hemos considerado necesario marcar esta particularidad porque estas piezas están descontextualizadas y pueden dar lugar a equívocos a la hora de estudiar sus características.

Casos similares, pero a la inversa, lo constituyen los núcleos que se hallan señalados con un **asterisco negro**. En estos casos, los sagrarios han sido trasladados de lugar, pero conocemos su procedencia, de tal manera que esa parroquia de origen es la que se ha incluido en el mapa y no su actual ubicación, que obedece a intereses actuales como motivos de seguridad. Es el caso del sagrario de Tortura, trasladado en los años 70 del pasado siglo a la cercana parroquia de Etxabarri Kuartango junto con buena parte de su patrimonio mueble tras unos robos que sufrió el templo. Igualmente, en la misma época, la parroquia de Villanañe trasladó su sagrario en desuso al Santuario de Nuestra Señora de Angosto y actualmente se conserva en Vitoria-Gasteiz en dependencias del obispado. En estos casos no se ha creído determinante señalar su ubicación actual, totalmente fuera de su contexto, por lo que se ha optado por marcar su núcleo de origen. Con todo ello, la elaboración de un mapa localizando todas las obras conocidas y organizadas por los talleres que los produjeron, nos permite hacernos a una idea clara del radio de acción de cada obrador y de la cantidad de obras que se conocen de cada uno.

Con todo ello, una vez presentado el mapa que recoge todos los sagrarios que estudiamos en este trabajo, procederemos a su análisis artístico pormenorizado, comenzando con las tipologías de sagrarios presentes en esta cronología.

2 AHDV-GEAH. Sign. I 498-3. Langarika. Libro de Fábrica (1645-1752), s/f.

3 AHDV-GEAH. Sign. I 750-I. Mendíjur. Libro de Fábrica (1673-1782), s/f.

5.1. Tipologías

En la cronología que nos ocupamos en este trabajo se vivió el nacimiento de un tipo de sagrario que tendrá un espectacular desarrollo posterior, y es por ello que en este apartado vamos a abordar la definición y clasificación de las tipologías de los sagrarios denominados romanistas, atendiendo a la función y a la forma de los mismos. Una primera clasificación tipológica de los diversos objetos destinados a la reserva eucarística en el País Vasco desde 1500 a 1800, fue realizada en 2001 dentro del contexto general de los retablos, de una manera global e identificando un tipo de sagrario para cada gran estilo de la historia de la retablística⁴. Sin embargo, en este trabajo nos vamos a centrar en definir los tipos que existen en la cronología del Romanismo. Cabe decir que, observando las obras que nos han llegado, hay que precisar que hoy en día no las vemos tal y como fueron diseñadas y creadas, sino con el deterioro y modificaciones sufridas a consecuencia del uso continuado durante varios siglos, por lo que es importante mencionar su estado de conservación que, en lo referente a los sagrarios de la diócesis de Vitoria, en numerosos casos resulta desastroso.

En general, podemos decir que las mutilaciones e intervenciones han sido ocasionadas por el ser humano y son consecuencia de las adaptaciones litúrgicas, del cambio de gustos y de las modas, así como de la renovación del mobiliario o la adaptación del mueble a nuevas ubicaciones. También, un hecho tan natural como el paso del tiempo ha sido una causa de abandono de estos muebles que, estando atacados por xilófagos y/o en mal estado de conservación, se juzgaban inservibles para el culto divino, quedando abandonados. Las mutilaciones suelen afectar a las tallas que exhiben los sagrarios y, sobre todo, a los segundos y terceros cuerpos que, en muchos casos, podríamos asegurar que habrían sido utilizados como expositores. La ausencia de estos elementos hace casi imposible que, en algunos casos, podamos clasificar todos los muebles en una tipología o en otra, e incluso que podamos señalar la presencia de estas dos tipologías en la totalidad de los ejemplos. A pesar de ello, a través de los sagrarios conservados, y mediante la comparación con otros sagrarios de la misma cronología y de entornos más cercanos que participaban del mismo contexto histórico y artístico, podemos recrear los sagrarios que se encuentran fragmentados, para llegar a algunas conclusiones referentes a la tipología a la que pertenecían.

La clasificación se puede hacer en base a un doble criterio. Por una parte, si atendemos a su función y uso, advertimos que existen unos sagrarios destinados exclusivamente a custodiar la eucaristía, concebidos como una caja cerrada, como son los llamados sagrarios-relicarios. Un segundo tipo, el que podríamos denominar sagrario-expositor, está destinado también a la función de custodiar, pero añadiendo un segundo uso, el de la exposición del Santísimo, razón por la cual incorporan un cuerpo abierto para colocar en él un ostensorio realizado en materiales nobles que contenía la Hostia consagrada. Esta segunda tipología está muy unida al impulso a la veneración del Sacramento de la eucaristía que vive la diócesis y toda la cristiandad tras la celebración del concilio de Trento.

Por otra parte, si nos atenemos a la forma, también podemos hablar de dos tipologías. Unos son sagrarios cerrados y con estructura de cajas -que se corresponden con los sagrarios-relicario-, mientras que otros son templetos compuestos de pisos cerrados y abiertos, con una clara concepción arquitectónica. Ambas clasificaciones son complementarias porque en este tipo de obras la función es la que ha generado que las formas sean diferentes. Al tratarse de muebles de uso litúrgico surgidos de una necesidad, hemos optado por primar la función a la forma, ya que la primera determina la segunda, es decir, la forma se supedita y se somete a la función o, dicho de otra manera, la forma responde a una función.

4 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Precisiones conceptuales y tipología del retablo". En: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, volumen 1, pp. 65-69.

5.1.1. El sagrario-relicario

Bajo esta denominación de sagrario-relicario, compuesta por dos términos, hemos agrupado los muebles que son exclusivamente cajas o depósitos de la eucaristía, destinados a conservar la reserva eucarística para administrar el sacramento fuera de la misa. Las palabras que mejor definen a esta tipología son sagrario, que desde el siglo IV hasta la actualidad denomina a estos muebles, y relicario, que es un término habitual que aparece en la documentación durante el siglo XVI. Ambos vocablos aluden a las acciones de almacenar, guardar o custodiar, pero el término sagrario tiene un importante matiz, como es el de guardar algo sagrado. Sin embargo, el término relicario, más genérico, alude a la acción de guardar una reliquia, cualquiera que sea su naturaleza. Por ello, hemos decidido combinar ambas palabras, sagrario y relicario; la primera, por la función concreta que le destinan a este mueble, y la segunda, por la forma que adquiere, una forma de caja cerrada que guarda y custodia, respetando además la denominación que otorgaron a estos muebles a lo largo del siglo XVI y actualizando su nomenclatura.

Formalmente, el sagrario-relicario es una caja cerrada que reproduce un edificio a pequeña escala, como si de una miniatura o de una maqueta arquitectónica se tratara. Dado que la parte trasera se apoya sobre el muro del presbiterio, la planta que adquiere es la correspondiente a una media planta central. Está compuesto de un solo cuerpo, y en ocasiones de dos o tres, superpuestos y decrecientes. Dentro de esta tipología existen un buen número de ejemplares que, por su sencillez, están compuestos por un único cuerpo, el correspondiente con la caja del sagrario. A modo de templo clásico, este cuerpo se halla rematado por un frontón que enmarca la portezuela, otorgándole la prestancia que requiere. Claros ejemplos de este tipo de sagrario-relicario son los de Urarte (fig. 1), Askartza u Ozaeta. Sin embargo, también existen otros ejemplos, como los de Elburgo o Gazeta, que tienen dos cuerpos, el segundo con esculturas. En todos los casos, la característica más clara de esta tipología es su carácter cerrado, de caja cercada, que ofrece un lugar seguro y decoroso para custodiar el cuerpo del Señor, garantizando su seguridad. Este tipo de sagrario está presente durante todo el siglo XVI, especialmente en su segundo tercio, una época en la que se va generalizando la ubicación del sagrario sobre el altar y embutido en el retablo, y además es también la más empleada durante todo el desarrollo histórico de este mueble, como se ha visto en su capítulo correspondiente.



Fig. 1. Sagrario de Urarte. Juan Martínez de Periztegui. 1595.



Fig. 2. Sagrario de Elburgo. Esteban de Velasco. 1583-1585.

El término relicario que hemos escogido para denominar esta tipología también a una función secundaria que cumplían estos sagrarios, que era la de custodiar las reliquias de los santos. Para ello algunos sagrarios disponen de un cajón en la parte baja del cuerpo central, en el basamento o en un habitáculo situado debajo del sagrario, que se encuentra igualmente cerrado con llave. Estos espacios no están dorados en su interior, ni ha quedado resto de un posible recubrimiento dorado, pero el hecho de ubicarse en un lugar tan destacado dentro de la arquitectura eucarística corrobora la importancia de estos cajones. Queremos recordar aquí la orden emitida en el concilio provincial de Sevilla, cuyas actas se publicaron en 1512, en el que se ordena que en todas las iglesias haya sagrarios “*donde se coloquen el Santísimo Sacramento, el óleo y todas las reliquias*”⁵, dando a entender que todo se custodiaba en un mismo lugar. En la vecina Francia también se conocen casos de estos sagrarios-relicarios que además custodiaban los santos óleos, desafiando las claras órdenes del obispado que condenaban tal costumbre, y que para ello cuentan con diferentes espacios en el propio tabernáculo⁶.

De la misma manera, existen también órdenes expresas que prohíben emplear el sagrario para custodiar en él las reliquias de los santos, que deben guardarse en otro lugar bajo llave, para que en el sagrario no haya más que la eucaristía, lo cual demostraría que era costumbre hacerlo⁷. En las sinodales de la diócesis de Calahorra-La Calzada de 1602, publicadas bajo el episcopado de Pedro Manso y que hemos citado en capítulos precedentes, leemos que “*en ninguna manera tengan las dichas reliquias dentro del sagrario donde está el Sanctissimo Sacramento*”⁸. Con estos datos documentales podríamos pensar que en algunas parroquias de la diócesis las reliquias de los santos se guardaban junto a la eucaristía, en su caja del sagrario, y debido a la prohibición expresa que pesaba sobre esa costumbre, se pudieron habilitar los cajones de la parte inferior para tal finalidad, ya que ambas funciones no eran incompatibles. De hecho, las reliquias de los santos han estado asociadas al altar desde los inicios del cristianismo, cuando en los *loculus* de las aras se guardaban reliquias de los santos en la ceremonia de su consagración, así como cuando eran expuestas ante los fieles para su pública veneración, de tal manera que, simbólicamente, se unía el sacrificio de Cristo con el de los mártires. Además, el empleo de la palabra relicario para denominar los sagrarios confirmar esta asociación.

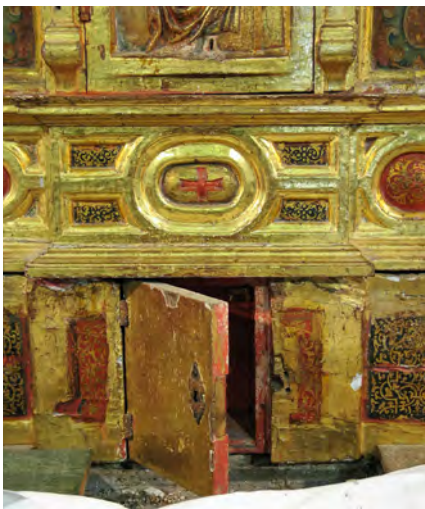


Fig. 3. Portezuela de la base del sagrario de Elburgo. Esteban de Velasco. 1583-1585.

Fig. 4. Cajón para reliquias, en el basamento del sagrario de Saraso. Atribuido al taller de Miranda de Ebro.

5 TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Ob. cit.*, tomo V, p. 103.

6 Son unos pocos ejemplos, todos del siglo XVIII. CLAERR, Christiane; JACOBS, Marie-France; PERRIN, Joël. “L’autel et le tabernacle, de la fin du XVIe siècle au milieu du XIXe siècle”. *Revue de l’Art*, vol. 71, 1986, pp. 66-67.

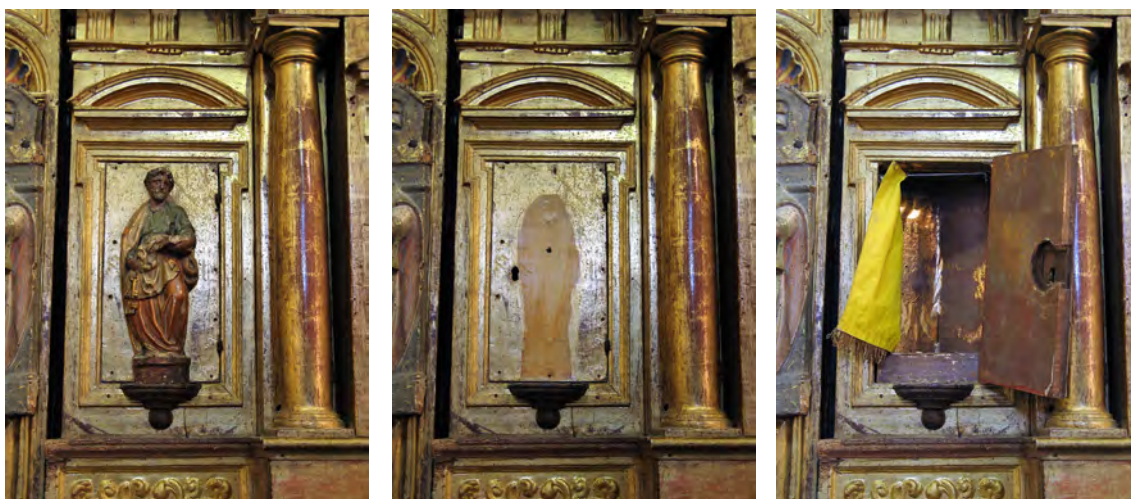
7 A la manera de ejemplo puede servir la prohibición expresa de guardar reliquias de los santos en los sagrarios, emitida en Concilio Provincial de México de 1585, aunque advierte que si no hay en la iglesia ningún otro lugar y seguro, y siempre temporalmente, “*guárdense en alguna parte del mismo tabernáculo*”, habilitando para ello algún espacio. TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Ob. cit.*, tomo V, p. 613.

8 *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y La Calçada, hechas y ordenadas por (...) Pedro Manso (...)*. Logroño, 1602. Libro III, título *De Reliquiis et Veneratione Sanctorum*, capítulo 4, p. 108v.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Los sagrarios que disponen de este cajón en la diócesis de Vitoria, en términos generales son muy reducidos en número, siendo todos ejemplares del último tercio del siglo XVI y primeras décadas del XVII, correspondiendo precisamente con la cronología del Romanismo, tal vez cuando las normas de decoro religioso castigan que la eucaristía comparta un espacio con otros objetos. De entre los sagrarios romanistas, son alrededor de una treintena de piezas las que cuentan aún con este espacio reservado para las reliquias. En Elburgo ese espacio se cierra con una portezuela (fig. 3), pero en el resto se trata de un cajón con llave y a veces con tirador, como podemos ver en Saraso (fig. 4). En algunos casos, como los sagrarios de Subijana de Álava o Berrostegieta, se advierte que el cajón ha sido intervenido y sellado, tal vez tras la citada prohibición de 1602 o más tarde, cuando estos cajones dejaron de usarse. Probablemente será durante la primera mitad del siglo XVII, en el momento en el que el sagrario comienza a transformarse en un gran expositor que culminará en el baldaquino de la época del Barroco, cuando estos cajones caen definitivamente en el olvido.

En referencia a esa utilidad, queremos llamar la atención sobre un ejemplo poco habitual, por no decir casi único, de sagrario-relicario. Se trata del tabernáculo de la parroquia de Santa Eulalia de Berrostegieta, un ejemplar singular por su estructura e iconografía que no tiene parangón en la diócesis de Vitoria, al tratarse de un sagrario con tres puertas. Este pequeño mueble, de un solo cuerpo, dispone de un espacio central en el que se guarda la eucaristía, flanqueado por dos tallas de san Pedro y san Pablo. Su peculiaridad consiste en que, al retirar estos altorrelieves, se descubre que la tabla que los soporta es en realidad una portezuela con cerradura que se abre a un espacio rectangular dorado en toda su superficie, un espacio que pensamos se ha empleado para conservar, o incluso exponer, la conocida reliquia de la Santa Espina que tanta devoción ha despertado en esta parroquia. La existencia de esta reliquia se debe a fray Tomás de Esquível, prior del convento dominico de Zaragoza y natural de Berrostegieta. Las indulgencias que ostenta, fechadas en 1555 y 1569 y concedidas respectivamente por los obispos de Calahorra Juan Bernal Díaz de Luco y Pedro de Manso⁹, indican que gozaba de una arraigada veneración presente hasta la actualidad. Entendemos que una reliquia de tal relevancia bien podría haber creado la necesidad de un sagrario con un espacio para custodiarla, por lo que, teniendo en cuenta que para su construcción debió contar con las licencias de las autoridades que tanto respaldaron su veneración, deducimos que este uso no era tan impropio de los sagrarios.



Figs. 5-7. Caja lateral del sagrario de Berrostegieta, donde se desmonta el relieve de san Pedro y se descubre un espacio para reliquias. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580.

Un ejemplo casi idéntico al de Berrostegieta se encuentra en la parroquia de Mendiguren, pero está en un estado de conservación pésimo, y otro sagrario muy parecido es el que se halla en el monasterio de Santa Fe de Baratzagaitz, en la localidad de Epároz, municipio de Urraul Alto (Navarra), que es,

⁹ ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 295-299.

además, de la misma cronología¹⁰. Se trata de un sagrario clasicista de un solo cuerpo con forma de fachada, compuesto por tres cuerpos verticales. El central, la caja del sagrario, es un espacio rectangular dorado en su interior y ha perdido la puerta. Pero los cuerpos laterales, en otros sagrarios destinados a nichos que contienen esculturas, son dos cajas cerradas con llave, sin doraduras en el interior como en Berrostegieta, aunque mayores en tamaño. Sin duda se trata de espacios para albergar las reliquias de los santos, ya que se encuentran dotados de cerradura con llave.

5.1.2. El sagrario-expositor

En esta tipología, los muebles cumplen una doble función litúrgica, ya que son al mismo tiempo contenedores y expositores de la reliquia más preciada, la de Cristo Sacramentado. Para cumplir con ambas utilidades, el cuerpo inferior se presenta como una caja cerrada con llave, como en la tipología anterior, mientras que el superior o superiores se convierten en un templete abierto que se reserva, fuera de las horas de la celebración de la misa, para colocar en él una custodia u ostensorio realizado en materiales nobles, y así exponer la eucaristía a la vista de los fieles, con la finalidad de estimular su devoción y adoración. Por ello, hemos definido esta tipología con el doble nombre que se corresponde con la doble finalidad que tenían estos muebles.



Fig. 8. Tabernáculo de Durana, claro exponente de un sagrario-expositor. Esteban de Velasco. Antes de 1595.

Este modelo de sagrario se desarrolla claramente tras la celebración del concilio de Trento, verdadero hito para el cambio, y a partir de esta cronología va a tener una evolución que culminará en los grandes tabernáculos expositores barrocos, destinados a glorificar la presencia de la eucaristía y que, al ser tan destacados, alcanzarán unas dimensiones más que considerables y una omnipresencia dentro del mobiliario litúrgico. De esta manera, consideramos que los sagrarios romanistas, primeros testigos del auge de la exposición del Santísimo, son los primeros en asumir entre sus funciones la exposición de Cristo Sacramentado, y para ello cuentan con un cuerpo superior abierto. El relevo de dicha exposición se traslada así desde las custodias realizadas en materiales nobles, en las que la eucaristía es expuesta temporalmente *intra templum* -sobre el altar- o *extra templum* -en las procesiones-, a estos sagrarios, donde permanentemente es perceptible la presencia real del Pan de vida.

¹⁰ GARCÍA GAINZA, M^a Concepción (dir.). *Catálogo Monumental de Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1997, tomo IV-2, p. 510.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

En cuanto a la forma que adquieren estos sagrarios-expositores, su propia función les obliga a adoptar una estructura de templete abierto en el segundo o tercer cuerpo, que puede ser de diversas formas. De planta semihexagonal, semioctogonal o incluso en forma de *tholos*, pero siempre emulando una planta central, su espacio interior siempre se dispone abierto y rodeado de columnas, con la motivación de colocar el ostensorio con la eucaristía. Es más que probable que durante la celebración de la misa, cuando no puede exponerse el Santísimo, y durante el tiempo que el expositor permanecía vacío, se colocaran en él algunas esculturas móviles, que posiblemente representarían a Cristo atado a la columna, al Ecce Homo, u otros temas de la Pasión, para que el espacio no quedara vacío. De esta manera, estas tallas móviles que están en continuo movimiento y por tanto sujetas a todo tipo de peligros, son las que más han desaparecido y es difícil constatar su existencia y uso.

Para hallar los antecedentes de este tipo de sagrario, debemos retroceder al otoño de la Edad Media, cuando las torres eucarísticas y *sakramentshausen* del norte de Europa se emplearon, en las ocasiones en que la liturgia así lo prescribía, para mostrar a los fieles la Hostia consagrada, realizándose la exposición en el mismo sagrario, dotado de alguna parte abierta a modo de expositor. En el entorno diocesano de Calahorra-La Calzada no se han encontrado este tipo de torres de doble función, ya que la espectacular torre eucarística de Artziniega, la única de estas dimensiones que ha llegado a nuestros días, dispone en su parte alta de un espacio abierto en el que se exhibe una talla de Cristo Resucitado, a modo de testigo perpetuo de la Resurrección, pero el sagrario se encuentra cerrado. Igualmente, el sagrario pétreo de la abadía de Santa Pía, hoy en Virgala Mayor, es una caja cerrada con el destino exclusivo de guarda.

Entre los sagrarios de estilo renacentista realizados en el siglo XVI, y anteriores al concilio de Trento, comienzan a aparecer algunos expositores en la parte superior de la caja, pero, como en los casos de los sagrarios romanistas, el hecho de que muchos de ellos se encuentren mutilados hace que sea muy difícil asegurar que hayan tenido esta utilidad. En Álava tenemos los ejemplos del sagrario de Arriola, con un cuerpo superior totalmente abierto en el que se ubica una talla del Ecce Homo, o el pétreo de Ezkerkotxa, con dos cuerpos en la parte superior de la caja que, con forma de *tholos*, están cerrados, pero simulan ya un templete abierto. Por ello, podemos afirmar que tras la reforma litúrgica tridentina es cuando se va generalizando la exposición eucarística, lo que, traducido a las obras de arte, es una presencia más palpable de los sagrarios-expositores que acabamos de indicar.

Las custodias de asiento que describe Juan de Arfe en su conocido tratado *Varia Conmensuración para la Escultura y Arquitectura*, publicado en 1585 y ampliamente analizado en algunos estudios¹¹, son una fuente de inspiración para este tipo de sagrarios, ya que de estas obras toman el modelo estructural, formal, e incluso iconográfico, como han observado Aurelio Barrón y Julio Polo para los casos de relicarios burgaleses¹². Este hecho podríamos aplicarlo también para algunos sagrarios alaveses que, siguiendo las pautas marcadas por el orfebre, se componen de cuerpos decrecientes, con superposición de órdenes arquitectónicos y una estructura piramidal, como podemos apreciar en los sagrarios de Gopegi o Mendijur, dos de los ejemplos más claros de esta estructura.

El empleo de este modelo de orfebrería no hace más que confirmar la estrecha relación existente entre las diversas tipologías del mobiliario litúrgico que cumplen con una misma función: custodiar y exponer la eucaristía. Estas tipologías están tan ligadas por su función y por su uso que, formalmente se advierten préstamos o adaptaciones a distintos materiales, como se ha visto en otras épocas de la historia del sagrario. Incluso la propia terminología empleada para todos estos objetos se entremezcla provocando cierta confusión de términos, ya que custodia y relicario, ambos objetos de arte sacro destinados a la actividad eucarística, aunque con matices en su uso, se confunden no pocas veces y se emplean para denominar un sagrario o un tabernáculo.

11 SANZ SERRANO, M^a Jesús. *Juan de Arte y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1978. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Arte, fiesta e iconografía en torno a la eucaristía. Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento, 2010.

12 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.; POLO SÁNCHEZ, Julio J. "Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo". En: RUIZ DE LA CANAL, M^a Dolores; GARCÍA PAZOS, Mercedes (eds.). *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento, 2006, pp. 243-278.



Fig. 9. Ilustración de una custodia de asiento. ARPHEYVILLAFañE, Juan de. *Varia Commensuration para la Escultura y Arquitectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585, p. 38r.

Fig. 10. Sagrario de Gopegi. Pedro de Ayala. 1609-1610.

Fig. 11. Tabernáculo de Mendijur. Atribuido al taller de Pedro de Ayala. Principios del siglo XVII.

A este respecto, podríamos citar nuevamente la custodia procesional del retablo mayor de la catedral de Pamplona, diseñada conjuntamente con el retablo que la acogía por el platero José Velázquez de Medrano. Actualmente ambas obras están descontextualizadas, ya que el retablo se trasladó a la parroquia de San Miguel de la misma ciudad, mientras que la custodia, realizada en plata, permanece en el templo catedralicio, aunque visiblemente intervenida. Estas dos obras fueron promocionadas por el obispo Antonio Zapata, prelado declaradamente reformador y amigo personal de Felipe II que, emulando la estética reformada que conoció en la Corte, encargó un retablo y una custodia para adaptar la liturgia de la catedral de su diócesis a las nuevas disposiciones de Trento, y lo hizo tomando como referencia el retablo y el templete eucarístico de El Escorial¹³. Estas piezas constituyen el mejor ejemplo de custodia y exposición eucarísticas que se pone en marcha tras el concilio de Trento, ya que la custodia de plata, situada sobre el altar de manera permanente, y con el retablo que le servía de magnífico marco, ambos con un diseño unitario, era la custodia que se empleaba también en las procesiones del Corpus Christi, siendo su primera procesión la de 1598. Un mismo objeto, por tanto, empleado para la reserva y la exposición, dentro y fuera del templo.

13 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. "El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona". *Scripta Theologica*, vol. 16, 1984, pp. 579-589. IDEM. "Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona". *Lecturas de Historia del Arte*, n^o 3, 1992, pp. 111-124. HEREDIA MORENO, M^a Carmen. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1978, pp. 59-63. ORBE Y SIVATTE, Asunción de. *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000, pp. 289-290.

5.2. Arquitectura. Traza, estructura y decoración

Tras exponer las tipologías de sagrarios producidos en la diócesis de Vitoria en el último tercio del siglo XVI y principios del XVII, vamos a afrontar estas obras desde el punto de vista puramente artístico, comenzando por la primera de las artes llamadas mayores. Como hemos subrayado en capítulos precedentes, estos muebles constituyen un microedificio exento, no supeditado a ningún elemento, y como tales, en su forma y concepción son obras de arquitectura que cuentan con una planta, un léxico clasicista y una sintaxis frecuentemente manierista. También son un soporte para acoger un programa iconográfico acorde a su función, la de contener la eucaristía, y por ello adoptan la forma de planta central, supeditada a una simbología que la relaciona directamente con el Santo Sepulcro. Además, podemos decir que, en líneas generales, estos muebles lígneos siguen más fielmente la teoría arquitectónica del Renacimiento italiano que las fábricas de cantería de las iglesias que los acogen, ejecutadas en plantas y elementos con un modo de hacer de tradición gótica renovada.

El guion que hemos preparado para este apartado comenzará por tratar la concepción autónoma de estas piezas, expresada a través de la arquitectura. Para ello contamos con testimonios documentales como cláusulas de contratos de retablos o contratos propios para sagrarios que confirman que los muebles eucarísticos son piezas separadas, algo que está intrínsecamente unido a su carácter arquitectónico. Son numerosos los textos de la época que hacen referencia a aspectos arquitectónicos como columnas, plantas o modelos que deben emplear los artistas, lo que demuestra un claro interés por el aspecto constructivo. Entre estos valiosos testimonios se encuentran unas trazas que afortunadamente han llegado hasta nuestros días, a pesar de ser solamente cuatro ejemplos. Después, mostraremos de qué manera se integran estos diseños de sagrarios con la arquitectura del Renacimiento, para más tarde desglosar las partes más reseñables del léxico clasicista de los sagrarios que, como obras arquitectónicas que son, cuentan con una planta que define la estructura, unos soportes y unos frontones que la articulan, y unas cúpulas que la rematan. Terminaremos esta parte con el repertorio decorativo empleado en el embellecimiento de estas estructuras de sabor clásico.

5.2.1. La traza arquitectónica

Como decíamos, los sagrarios son unos microedificios exentos, concebidos desde su planta como obras de arquitectura y con independencia del retablo que los adorna. Como tal, requieren la intervención de un arquitecto o tracista que sea capaz de manejar conceptos propios de este lenguaje, como son las medidas y las proporciones. Es decir, los artistas romanistas que trazaban obras de arquitectura, se servían de la geometría y de la aritmética, y eran capaces de realizar los cálculos y estudios de proporciones que requiere una estructura tectónica, aunque ésta se realizara en un tamaño tan reducido y en madera. Por lo tanto, muchos maestros no solo eran escultores, sino también tracistas, que con más o menos habilidad y según las capacidades y la formación de cada uno de ellos, diseñaban y construían pequeños edificios. Estos templetos lígneos presentaban una gran ventaja para su diseño y su materialización, ya que no dependían de los condicionantes materiales de la construcción. Las trazas de los sagrarios están diseñadas a pequeña escala y su ejecución se realiza con ensamblaje de madera, por lo que no necesitan tener estructuras tectónicamente eficaces, de manera que en ellos se prima la estética, la belleza y el simbolismo, y no su operatividad tectónica. Este es un hecho muy a tener en cuenta porque nos indica que los sagrarios tienen una concepción de mueble y de arquitectura, siendo unos microedificios a la antigua en los que se aplicaban las novedades artísticas llegadas de Italia, novedades que no se llevaron a cabo en la arquitectura propiamente dicha que, como se ha indicado en varias ocasiones, es mucho más conservadora en estructuras. Además, debemos recordar que no son los canteros o constructores de edificios de piedra los responsables del diseño arquitectónico de estos muebles, sino los propios escultores, llamados arquitectos en los contratos precisamente por tener esta habilidad de diseñar y delinear estas piezas en papel¹⁴.

14 MARÍAS, Fernando. "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 48, 1979, pp. 177-178.

Su carácter independiente del retablo que lo acoge se ve afianzado en los contratos que se firman para la ejecución de estas obras. A partir de las últimas décadas del siglo XVI los sagrarios van cobrando una atención cada vez más importante en los contratos de los retablos, y en numerosas ocasiones, debido a que era la primera pieza que se debía realizar dentro del plan general de un retablo, tienen contratos propios. Es más que conocida en la historiografía la mención especial que merece el tabernáculo en el contrato para el retablo de la catedral de Astorga con Gaspar Becerra en 1558, en el que se le afirma que se trata de una pieza que es “*cosa apartada y miembro de por sí*”¹⁵, marcando su diferencia con la monumental máquina del retablo, que tiene sus propias condiciones tanto formales como iconográficas. Es en estas últimas décadas del siglo XVI cuando los contratos de sagrarios y sus cláusulas específicas se multiplican y se enriquecen¹⁶.

En los contratos de retablo suscritos en Álava durante estas décadas, también podemos encontrar disposiciones específicas dedicadas a los muebles eucarísticos, que generalmente indican aspectos iconográficos, por ser éste un asunto que preocupaba mucho a las autoridades eclesiásticas en el periodo postridentino. Pero también hablan de medidas, de materiales, de la ubicación y de que es la primera pieza que se ha de entregar, resultando finalmente que los sagrarios ocupan uno o varios ítems del condicionado general de un retablo. Por ejemplo, en el contrato del retablo de San Vicente de Arriaga de 1575 se le dedican varias líneas al sagrario, y en ellas señala que debe tener cuatro pies y medio de alto y tres y medio de ancho, se detalla toda su iconografía, además de ordenar que debe colocarse en medio del banco y ser la primera pieza en entregarse¹⁷.

En la escritura redactada para el retablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz con Juan de Anchieta y Lope de Larrea en 1578 es bastante parca en este aspecto, porque solo se precisa que en la puerta deba colocarse un Ecce Homo de media talla y que debe estar colocado en el centro del banco¹⁸. Sin embargo, unos años más tarde, en 1601, cuando Esteban de Velasco se compromete a hacer el retablo de Lopidana, se le dedican más líneas al sagrario y se le dota de más relevancia, ya que el condicionado empieza con el sagrario, que es la pieza más importante y la imprescindible, debido a que el visitador había mandado “*se hiziese un reliquiario para el Santísimo Sacramento que estuviese en el altar mayor de la dicha iglesia, mudándolo del puesto y sitio que está al lado del dicho altar mayor*”, y viendo que la parroquia tiene rentas suficientes, los patronos deciden ampliar la obra y “*hazer un retablo de moderada costa para la dicha iglesia y en él, el dicho reliquiario*”¹⁹.

Pero el hecho que más pueda demostrar el carácter independiente de estos muebles eucarísticos con respecto al retablo, y su entidad autónoma es, sin duda, la existencia de **contratos propios** que se suscriben entre las parroquias y los artistas, sin que se nombren los retablos que deben acompañarlos y que, en muchos casos, se realizan pasadas unas décadas. Uno de los contratos más completos y tempranos que hemos encontrado en Álava es el de Ali, firmado con Esteban de Velasco en 1580. La pieza es un microedificio de planta semihexagonal, de dos pisos, aunque el segundo está intervenido en el siglo XX con el añadido de un nuevo expositor desproporcionado que rompe con la cuidada armonía que diseñó Velasco para esta arquitectura de lenguaje clasicista, ya que ahora carece de la cúpula que lo remataba. Como es habitual en los contratos de obras de los retablos, también en las escrituras de sagrarios se acuerdan las condiciones de la obra como son los materiales, las medidas, el precio, la forma de pago, los plazos de entrega y la iconografía, y también se cita una traza realizada por el artista y que se entrega al escribano. La escritura acuerda que “*todo el dicho reliquiario a de ser grabado muy bien y conforme a una traça (...) con*

15 ARIAS, Manuel (coord.). *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y Restauración*. Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, p. 280.

16 Como ocurre, por ejemplo, en los casos conocidos por la bibliografía, como en el sagrario de la iglesia de la Compañía de Jesús de Zaragoza en 1570. CRIADO MAINAR, Jesús. “El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema”. En: SERRANO, Eliseo; CORTÉS Antonio Luis; BETRÁN, José Luis (coords.). *Discurso religioso y Contrarreforma*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 302-303.

17 AHPA-AAHP. Prot. 4768, escr. Jorge de Aramburu, año 1575, fols. 521r-527r.

18 AHPA-AAHP. Prot. 5942, escr. Pedro de Albistur, año 1578, fols. 306r-311v. El condicionado del primer contrato de 1575 dice exactamente lo mismo. AHPA-AAHP. Prot. 5941, escr. Pedro de Albistur, año 1575, fols. 297r-303v.

19 AHPA-AAHP. Prot. 5518, escr. Miguel de Sarralde, año 1601, fols. 369r-371r.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

*todas las figuras que en ella están debuxadas, y arquitetura y talla y columnas y gravaduras*²⁰. Por lo tanto, vemos que la pieza se concibe como una arquitectura con sus columnas y elementos, que cuenta con tallas y “grabaduras”, que entendemos por relieves, y que la traza refleja todas esas características que debe tener.

La concepción del sagrario como una pieza autónoma es perceptible en el hecho de que en Ali se firme un contrato del mismo, y se ve reforzado en la escritura realizada por los mismos patronos unas décadas más tarde, en 1631, para hacer un retablo, cuando la parroquia contaba con recursos económicos que le permitían asumir su coste. En la licencia que piden los patronos al obispado se dice que *“la dicha yglesia tiene un relicario mui bueno y para su adorno tiene necesidad de açer un retablo*²¹, lo que deja claro que el sagrario, un microedificio de madera, pieza imprescindible en la parroquia que, además, recibe el reconocimiento de sus feligreses y patronos, necesita ser realzado con un retablo que le sirva de adorno. Nos gustaría destacar una vez más que en este caso y en otros muchos, ese carácter independiente del tabernáculo se expresa bajo una forma arquitectónica.

De hecho, los aspectos arquitectónicos son unos elementos que suscitan interés en los contratos y tasaciones de los sagrarios, sobre todo en las primeras décadas del siglo XVII cuando el Romanismo está en su fase más avanzada y disponemos de más documentación. En el contrato del sagrario de Arzubiaga en 1573 se le pedía al artista que las columnas estuvieran *“labradas con sus estrías*²², lo que además de ser una mención a lo decorativo, es signo de que ya no se emplean columnas abalaustradas ni de tercio inferior de talla propios de décadas anteriores, sino que se piden columnas acanaladas clásicas. En esa misma década, en 1577, en la escritura para hacer el sagrario y banco de Castillo con el vitoriano Esteban de Velasco, encontramos que entre otras condiciones se le exige que lo haga *“conforme al jenero de arquitectura que llaman jonico*²³, lo que demuestra la familiaridad del empleo de los órdenes clásicos de arquitectura en los sagrarios y, por extensión, en los retablos en esta década.

Las menciones a los órdenes y a aspectos arquitectónicos se enriquecen y multiplican en las primeras décadas del siglo XVII, cuando los contratos son también abundantes y detallados. En 1601 se encarga el relicario y el retablo de Lopidana a Esteban de Velasco, cuyas ricas condiciones aluden a la iconografía y a que la obra sea *“del género dórico*²⁴. El contrato del sagrario de Laguardia, firmado en 1614 con Juan Bazcardo, es uno de los más generosos en referencias arquitectónicas porque el condicionado está más detallado que otras escrituras, y describe cómo tiene que ser el sagrario parte por parte. En este sentido, ordena que *“en el primer cuerpo del dicho relicario se aya de executar la horden corintia en la forma que más convenga, guardado a toda la obra la proporción que requiere la dicha orden, así en los tamaños como en los sitios y casa que tuviere que llevar para la escultura*”, mientras que el segundo cuerpo debe ser *“de orden compuesto, con algunos remates graciosos que convengan para que acompañen la obra*²⁵.

En 1617 se contrataron un grupo de tabernáculos en varias parroquias del valle de Aramaio, con similares condiciones y por orden del visitador que dejó el mismo mandato en todos los templos que visitó aquel año. En Etxaguen, en 1617, el arquitecto guipuzcoano Pedro de Eguía hizo la traza y dictó las condiciones para el sagrario, entre ellas que *“las quatro columnas ayan de ser estriadas*²⁶, como suelen tener los microedificios de estas décadas, ya más cargadas de decoración que los realizados en anteriores décadas. De la misma manera, unos meses más tarde se contrató el de la vecina localidad de Azkoaga con el ensamblador Felipe de Goyeneche, y en las condiciones se pide que se hiciera *“en la orden dorica con quatro columnas astriadas y su cornijamiento conforme arte*²⁷.

El mismo año se encargó también el de Barajuen con Juan de Mendiara, especificando todas las tallas que debe albergar, añadiendo que debe tener *“dos cartelas a los lados y su frontispicio y sus*

20 AHPA-AAHP. Prot. 4786, escr. Diego de Paternina, año 1580, s/f.

21 AHPA-AAHP. Prot. 9055, escr. Bartolomé de Esquível, año 1631, fol. 62r.

22 AHDV-GEAH. Sign. 596-I. Arzubiaga. Legajo 596-I, 11, s/f.

23 AHPA-AAHP. Prot. 6204, escr. Jorge de Aramburu, año 1577, fols. 219r.

24 AHPA-AAHP. Prot. 5518, escr. Miguel de Sarralde, año 1601, fol. 369v.

25 *Ibidem*, fol. 275v.

26 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 69r.

27 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fols. 113r-114r.

*pirámides*²⁸, haciendo alusión, en este caso, a sus elementos decorativos. Si bien esta última escritura de Barajuen no es muy ilustrativa, por el contrario, la tasación de esta obra, realizada en 1619 es mucho más elocuente en cuanto a detalles arquitectónicos. Para hacer la valoración de esta pieza los curas y mayordomos de la parroquia habían hecho llamar a un arquitecto, que fue Pedro de Zaldibar, “maestro escultor de arquitectura”, lo que consideramos algo representativo de su concepción como edificio. El tasador, tras “aber mirado y bisto el dicho relicario (...) una y dos bezes y tanteado peça por peça asi el primer cuerpo como el segundo”, consideró que el escultor había introducido unas importantes mejoras respecto al contrato, que fueron precisamente de carácter arquitectónico, tales como unas “columnas entorchadas (...) capiteles jonicos, y en la puerta del relicario una guarnición de obalos, y en el segundo cuerpo tenía un corrido de balaustres y cuatro columnas estriadas de alto abaxo y su cornisamiento y una media naranja por remate”²⁹. Es decir, que los elementos nuevos introducidos en el sagrario por el escultor, además de ser de orden tectónico, fueron los que aumentaron su valor a juicio del tasador, lo que nos indica nuevamente que la arquitectura es lo fundamental en estos muebles.

Además de aludir a los órdenes que deben emplear las estructuras eucarísticas, en ocasiones se llega a indicarse incluso la planta. Esto ocurre en Zaldueño en 1623, una obra estilísticamente muy avanzada y que está más cerca del Barroco que del Romanismo, en cuyo contrato se dice que “es condición que la planta del relicario a de ser en redondo”³⁰, forma que es común en los sagrarios tardorromanistas. Esta condición no debía ser tan rara porque lo mismo se le había encargado en 1609 a Ambrosio de Bengoechea en el contrato del sagrario de Hernani (Gipuzkoa), ya que se le ordenó que el mueble debía ser “en forma redonda”³¹.

También en 1623 se firma el compromiso notarial del retablo y sagrario de Ozaeta, donde tenemos una clara indicación de cómo deben ser las columnas, ya que se concierta que “en la calle de medio a de hacer en primer lugar el relicario como muestra la traça, cuyas colubnas, aunque van llenas, el que executare dicha obra las a de haçer con sus tercios de talla y de allí arriba entorchadas llanas”³². En este caso está claro que, por estas fechas tan tardías, las estructuras son notoriamente más decorativas y que se han dejado atrás las columnas clásicas de décadas anteriores para dar importantes pasos hacia el Barroco, estilo que va tomando posiciones en las estructuras eucarísticas a partir de los años 20 del siglo XVII. Además, con todo ello se confirma el hecho de la sensibilidad arquitectónica que reina en los diseños de estas maquetas, sobre todo en las primeras décadas del siglo XVII, porque lejos de marcar simplemente los materiales, la iconografía y otras cuestiones prácticas, dedica varios epígrafes a los órdenes y a la proporción que su empleo exige, demostrando un buen conocimiento del concepto arquitectónico.

Todos los contratos de sagrarios solían estar acompañados por sus respectivas **trazas**, pero como es un hecho lamentablemente habitual en la historia del arte, se han conservado muy pocas de cualquier tipo de obra, y menos aún de sagrarios. A pesar de esta ausencia general de documentos gráficos de los artistas, para los tabernáculos de la diócesis de Vitoria contamos con cuatro trazas, dos de finales del siglo XVI y otras dos de 1621 y 1623. Si generalmente las trazas se corresponden con el retablo entero y en él vemos dibujado el tabernáculo que le corresponde -es el caso de las trazas de Goiuri y Okina-, en dos de los casos el contrato pertenecía exclusivamente al sagrario, razón por la cual la traza representa al templete. De todas formas, por un interesante testimonio documental sabemos que incluso en los contratos de un retablo entero que incluía la realización de un sagrario, en ocasiones los tabernáculos tenían traza propia. Tal es el caso de Yécora, que en el remate que se realizó en 1612 para adjudicar la obra del retablo mayor y dos colaterales, el maestro Juan de Olate, autor del diseño, muestra ante el provisor, los mayordomos y los artistas que habían acudido a la licitación “una traza grande del dicho retablo y otra para los colaterales, y la traza para el relicario que a de yr en el dicho retablo y primer banco, y vistas por el dicho provisor, las rubricó todas tres”³³.

28 *Ibidem*, fols. 45r-46r.

29 AHPA-AAHP. Prot. 4510, escr. Juan Fernández de Gorostiza, año 1619, fols. 57r-v.

30 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, p. 90.

31 ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II: escultura*. [Donostia-San Sebastián]: Departamento de Cultura, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 453.

32 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 1981, p. 97.

33 AHPA-AAHP. Prot. 7102, escr. Pedro Ruiz de Pazuengos, año 1612, s/f.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Las trazas eran el documento gráfico que servía para ilustrar y completar el condicionado del contrato³⁴, y por ello se adjuntaban siempre al documento y se exigía que las partes contratantes la firmaran, incluido el escribano. Eran dibujos más o menos exactos que se entregaban para que el cliente comprendiera el aspecto que iba a tener la pieza que contrataba, y solían estar acompañados muchas veces por unos breves textos aclaratorios. Por tanto, son herramientas legales para los artistas en su relación con los patronos, dibujos modelísticos más que técnicos, proyectos artísticos dibujados que no siempre se realizaban de manera exacta. Los diversos nombres empleados en español para denominar estos dibujos reflejan la diversidad terminológica y la polisemia de los términos empleados en el proceso del diseño arquitectónico, ya que se emplean términos como traza, muestra o modelo³⁵.

En la documentación alavesa se emplea constantemente la palabra traza, pero también podemos hallar que el proyecto dibujado sea llamado modelo: el sagrario de Elburgo se hizo en 1585 “*a la traza e modelo*” firmado por los patronos y el artista³⁶, y en 1617, Pedro de Eguía, maestro arquitecto, presentó en Etxaguen una “*traza y modelo de la forma que se ha de hazer el sagrario*” para proceder al remate de la obra³⁷. Sin embargo, también encontramos otros términos que enriquecen el vocabulario artístico del siglo XVI en otro contrato de un sagrario, en este caso de Crispijana, donde los patronos de la parroquia se concertaron con Felipe de Goyeneche para hacer un relicario “*de la traça, façion, modelo y manera de una traça que esta debuxada en un papel*”³⁸.

La traza de sagrario más antigua que se conserva en nuestros archivos data de 1587 y pertenece al retablo de Goiuri (fig. 12), un mueble desaparecido hacia 1932 y realizado por el escultor orduñés Juan de Ullívarri³⁹. Si prácticamente en todos los casos los contratos han perdido su traza, en este caso es a la inversa: la traza está suelta y no se ha conservado ningún contrato para esta obra⁴⁰. Escritas sobre el dibujo se encuentran las firmas del artista, del arcipreste y el escribano, además de una inscripción fechada en 1622 por el hijo del escultor, Jerónimo de Ullívarri, confirmando la autoría del diseño, ya que dice que “*esta traza fue de Juan de Uribarri mi padre escultor y vezino de esta ciudad de Horduña*”. La traza del retablo está realizada con cierto detalle ya que describe con precisión todas las molduras, los elementos decorativos, el altar sobre el que se colocará, el sagrario que albergará e incluso dibuja el Padre Eterno del pequeño ático semicircular y las cabezas de querubines que deben adornar los frisos.

El sagrario descrito en la traza es de un solo cuerpo coronado por cúpula con linterna rematada en cupulín y cruz, y su planta es semihexagonal. El orden empleado es el jónico y dispone de cabezas de querubines en los frisos y basamento, como en el retablo. Los temas que deben representar los relieves del sagrario están especificados a mano, de tal manera que indica que en la puerta debe poner un Ecce Homo, y en los laterales los evangelistas san Juan y san Mateo. Este tipo de sagrarios, junto con el retablo que lo adorna, son retardatarios para la fecha de ejecución, ya que en 1587 el Romanismo estaba aportando sus mejores templete clasicistas de dos cuerpos, los expositores estaban plenamente implantados, los programas iconográficos presentaban otros temas y las puertas de sagrarios mostraban casi invariablemente a Cristo Resucitado. Sin embargo, el taller escultórico de Juan de Ullívarri, afincado en Orduña, ejecutará este tipo de relicarios hasta bien entrado el siglo XVII, como podemos ver en los sagrarios de Belandia (1581) y Astúlez (1583), en los que también emplea la columna jónica, y los atribuidos de Villanañe o

34 MATEO PÉREZ, Armando. “La imagen en Protocolos: las ‘trazas’ como complemento del acta notarial”. En: PORRES MARIJÚAN, Rosario (dir.). *Aproximación metodológica a los Protocolos Notariales de Álava (Edad Moderna)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996, p. 381.

35 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa”. En: ALONSO RUIZ, Begoña; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.). *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria; Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, p. 310.

36 AHPA-AAHP. Prot. 4964, escr. Jorge de Aramburu, año 1585, fol. 1038r.

37 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 68v.

38 AHPA-AAHP. Prot. 5840, escr. Diego López de Corcuera, año 1592, fol. 2v.

39 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 545-546.

40 AHPA-AAHP. Prot. 21814, escr. Antonio de Uriondo, año 1587, planero n° 1, carpeta n° 1, documento n° 4.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Larrinbe, éste último con un Ecce Homo en la puerta. En todas sus producciones encontramos cabezas de querubines en los frisos, basamentos altos, plantas semihexagonales y puertas de arco de medio punto, por lo que podríamos decir que la traza está plenamente integrada en la producción de Juan de Ullívarri. Este dibujo ayuda a reconstruir el remate que tendrían los sagrarios del taller de Orduña, ya que, salvo alguna excepción, todos han perdido su segundo cuerpo o su remate, además de sus elementos decorativos añadidos como los jarrones que describe en la traza.

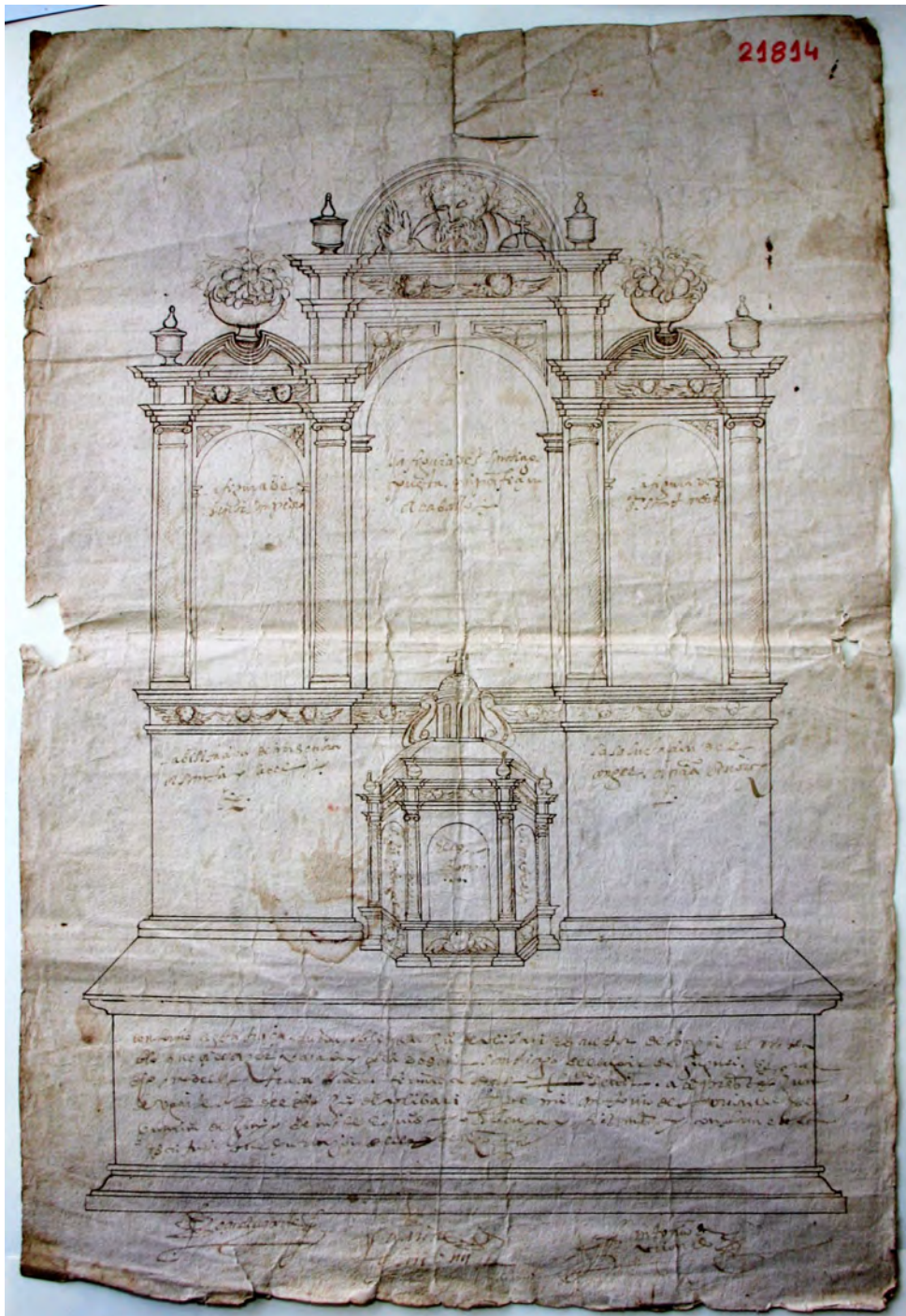


Fig. 12. Traza del retablo de Goiuri, por Juan de Ullívarri, 1587. AHPA-AAHP. Prot. 21814, escr. Antonio de Uriondo, año 1587, planero nº 1, carpeta nº 1, documento nº 4

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

La traza del sagrario de Monasterioguren (fig. 13) es ya, dentro de su sencillez, un diseño plenamente romanista en estructura, y tiene además una característica que la hace singular, y es que se compone de planta y alzado. Está adjunta a un contrato suscrito en enero de 1596 con el entallador Juan de Iriarte, vecino de Vitoria-Gasteiz⁴¹, pero la obra no ha llegado hasta nuestros días y no podemos asegurar que llegara a realizarse, ya que no se conservan libros de fábrica, aunque en la sacristía de la parroquia se conserva un Cristo Crucificado romanista de madera muy interesante de unos 35 cm que podía haber sido el remate de dicho sagrario. El documento se dio a conocer en el catálogo de trazas, mapas y dibujos del Archivo Histórico Provincial de Álava que el Ministerio de Cultura sacó a la luz en el año 2008⁴², pero a pesar de su trascendencia para el arte, no ha sido estudiada ni valorada.



Fig. 13. Traza para el sagrario de Monasterioguren. Juan de Iriarte, 1596. AHPA-AAHP. Prot. 5086, escr. Diego de Paternina, año 1596, antes del fol. 39r

41 AHPA-AAHP. Prot. 5086, escr. Diego de Paternina, año 1596, fols. 39-40v.

42 ARNAL LÓPEZ DE LACALLE, Juan José. *Trazas. Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Provincial de Álava*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, 2008, p. 54.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

En el contrato, los patronos otorgaban más importancia a que el microedificio fuera realizado “en buena proporción” que a la decoración y las tallas, aspectos a los que dedican unas pocas palabras entre las cláusulas. De hecho, lo que se le pide es que “en el remate alto a de llebar tres cruces y en la cruz de medio a de llebar un Xpo Crucificado todo de muy buena madera seca bien labrada, y aunque en los dos tabernáculos colaterales del dicho reliquiario señala bultos, no los a de llevar ni hazer por agora sino la tabla rasa y lisa”, por lo que estamos ante una obra muy sobria, acorde con los sagrarios que por estas fechas estaba realizando el taller de Esteban de Velasco en Álava, y sin unas esculturas que fueran el soporte de un programa iconográfico. Podemos pensar que los patronos quisieron economizar los gastos que suponía la erección de un sagrario evitando la escultura y que entendían que lo imprescindible del mueble era su estructura, lo que afirma una vez más su carácter estructural y arquitectónico.

Las otras dos trazas son más tardías. La primera, del retablo de Okina (fig. 14), fechada en 1621 y realizada por Pedro de Ayala, nos muestra un sencillo sagrario que consiste en una caja con puerta rematada en frontón. Okina es una pequeña localidad con poca hacienda para hacer un retablo, por lo que contratan un mueble que contiene los elementos imprescindibles, compuesto por un banco que albergue el sagrario, un cuerpo y ático. El programa iconográfico es igualmente muy sencillo. El sagrario es una simple caja rectangular cuyos laterales están estriados y ni siquiera tiene un expositor; algo extraño en esta cronología achacable a la escasez de recursos de la parroquia. La traza nos muestra una puerta rectangular enmarcada por unas molduras y coronadas por un frontón curvo, a modo de portadilla, con la indicación iconográfica de “la ystoria de la Resurixion”. Es posible que la obra se realizara siguiendo estrictamente la traza, a juzgar por los restos diseminados que se conservan en la parroquia, ya que el retablo se encuentra desmantelado y le faltan numerosos componentes. El sagrario ha perdido el frontón y el tema de la puerta es Cristo Resucitado que, por otra parte, es el tema más frecuente en los tabernáculos romanistas y especialmente en los ejecutados por Pedro de Ayala. En este caso, esta traza de sagrario no tiene desarrollo arquitectónico, porque es una caja que sirve para su función de manera muy sencilla y práctica.

Más interesante que la de Okina es la traza de Zalduondo, de la misma fecha, pero notoriamente más desarrollada y estilísticamente más avanzada, conservada en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja⁴³, ya que la escritura del sagrario y retablo se ajustó en Logroño⁴⁴. En esta ocasión, como en Yécora, el contrato del retablo mayor de la parroquia adjuntaba dos trazas, una del retablo y otra propia del sagrario, partidas ambas por la mitad, para que una parte se la llevara Francisco de la Plaza, arquitecto en quien se remató la obra, y la otra quedara en poder del escribano, tal y como informa la propia traza. La del retablo (fig. 15) es un dibujo muy detallado, ya que perfila toda la estructura del mueble precisando todos los elementos decorativos, desde las estrías de las columnas hasta los dentellones de las cornisas, además de que por escrito están marcadas todas las escenas y esculturas que ha de llevar, señalando incluso que si son en relieve o en bulto redondo.

Pero aquí nos interesa más la traza del sagrario (fig. 16), una pieza que, debido a su cronología tardía y la autoría de Juan Bazcardo, artista tardorromanista del taller de Viana-Cabredo, ya estamos ante una obra barroca, aunque aún mantiene la tipología y la estructura de los tabernáculos de finales del siglo XVI. Se trata de una maqueta arquitectónica estructurada en dos cuerpos y tres calles rematados por sendas cúpulas. Al igual que la traza del retablo, ésta también está realizada con mucha precisión y gran belleza de dibujo, marcando hasta las sombras de las cajas donde se ubican las esculturas. El carácter fuertemente decorativo propio de la cronología queda patente en las columnas entorchadas con el tercio inferior de talla, los remates de jarrones y pirámides y los relieves vegetales que cubren todos los frisos. Llama la atención de esta traza que el diseño parezca rectangular, como un sagrario de tipo fachada, pero en la escritura se ordena que “la planta del relicario a de ser en redondo”⁴⁵, que es como suelen ser las plantas en el Romanismo tardío y las construidas por Bazcardo. De hecho, si lo comparamos con la obra conservada (fig. 17), vemos que efectivamente los cuerpos laterales son curvados, pero todo el conjunto mantiene -exceptuando el segundo cuerpo, que ha desaparecido-, el diseño con bastante exactitud.

43 Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR). Planero nº 1, cajón nº 6.

44 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 1981, pp. 89-94.

45 *Ibidem*, p. 90



Fig. 17. Sagrario de Zalduendo. Juan Bazcardo. 1623.

5.2.2. Los sagrarios y la arquitectura renacentista

En términos generales podemos decir que, formalmente, los sagrarios romanistas muestran una arquitectura depurada, clasicista y sencilla, destacando su claridad y una limpieza formal y estructural. Inmersos en un contexto artístico manierista, demuestran la actualización de los modelos y la aceptación de un nuevo estilo depurado que obedece a una demanda eclesiástica reformista que condena el decorativismo de connotación pagana, imperante en las décadas inmediatamente anteriores, todo ello en pro de un lenguaje sencillo, claro y fiel a los contenidos ortodoxos. El arte manierista italiano llega hasta las más recónditas parroquias de la diócesis; la arquitectura romana de aspecto triunfal y monumental, símbolo de la victoria ortodoxa, impone su presencia en Álava gracias a que los artistas, estando al día de lo que acontecía en Italia, saben responder a esa demanda. Queremos destacar un hecho que se advierte en los sagrarios que estudiamos, y que nos habla de su valor artístico: el verdadero manierismo arquitectónico se materializa a pequeña escala, no en obras arquitectónicas de gran envergadura. Las portadas, los retablos y, sobre todo, los sagrarios, son los que manifiestan el nuevo estilo, como si de un campo de experimentación se tratara. Poco se construye con los modos italianos de arquitectura, pero los más de 160 sagrarios que se realizan en el arcedianato de Álava durante los límites cronológicos del Romanismo, avalarían por sí mismos la aceptación y el desarrollo que tuvo la *terza maniera* en estas latitudes.

Las microarquitecturas eucarísticas guardan una estrecha relación de formato con las maquetas arquitectónicas, los *modelli* italianos que reproducían a una escala reducida y en madera el edificio que el arquitecto había diseñado para mostrárselo a los comitentes⁴⁶, y que también existían en España en esta misma época, empleadas habitualmente en la construcción como metodología constructiva bajo el nombre de modelos o muestras⁴⁷. Sin embargo, la función de los diseños arquitectónicos de los sagrarios no es la de ser un modelo sino una obra terminada, razón por la que prima la estética y su forma está totalmente supeditada a su simbología. Como se ha dicho en capítulos precedentes, no son los canteros y constructores los artífices de las trazas de las fachadas y los edificios de plantas centrales en miniatura, sino que son obra de los propios escultores, en su faceta de tracistas y arquitectos, poniendo en práctica la idea renacentista del arquitecto como creador de una idea. Por lo tanto, estamos ante obras plenamente renacentistas tanto por forma como por concepto.

Este arte renacentista italiano llegaba a manos de los artistas romanistas gracias a los tratados, libros, grabados, estampas, ilustraciones y dibujos que circulaban por Europa. Durante el siglo XVI se tradujeron al español numerosos tratados arquitectónicos italianos que influenciaron toda la producción artística, pero también circulaban ediciones italianas y francesas⁴⁸, ya que el idioma no era ningún obstáculo para la difusión de unas obras cuyo valor residía en las ilustraciones. El tratado más difundido fue sin duda el *Tercero y Cuarto libro de Architectura* de Sebastiano Serlio (fig. 18), publicado en Toledo en 1552 con traducción de Francisco de Villalpando⁴⁹, con reediciones en 1563 y 1573, que fue la fuente más importante de actualización y conocimiento del arte clásico y renacentista. Los artistas pudieron manejar también otros libros de Serlio y otras ediciones francesas o italianas como el *Libro Extraordinario*, publicado por

46 MILLON, Henry A. "I modelli architettonici nel Rinascimento". En: MILLON, Henry A.; MAGNANO, Vittorio (eds.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, pp. 19-74.

47 GENTIL BALDRICH, José M^a. "Algunos modelos arquitectónicos del Renacimiento español". *Ega: revista de expresión gráfica arquitectónica*, n^o 4, 1996, pp. 42-59. GENTIL BALDRICH, José M^a. *Traza y modelo en el Renacimiento*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1998, pp. 113-150. GALERA ANDREU, Pedro A. "Modelli di architetture in Spagna durante e dopo il Rinascimento". En: FROMMEL, Sabine (dir.). *Les maquettes d'architecture: fonctions et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. París, Roma: Picard, Campisano, 2015, pp. 159-170.

48 En el mercado español de libros del siglo XVI predominan los libros editados en Lyon, por lo que no resulta nada extraña la circulación de libros franceses. PÉLIGRY, Christian. "Les éditeurs Lyonnais et le marché espagnol aux XVIe et XVIIe siècles". En: *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime. Colloque de la Casa de Velázquez*. París: ADPF [Association pour la diffusion de la pensée française], 1981, pp. 85-93.

49 SERLIO, Sebastiano. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñes*. Toledo: Juan de Ayala, 1552.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

primera vez en Lyon en 1551⁵⁰ y reeditado en años sucesivos en la misma ciudad francesa y en Venecia⁵¹. El formato didáctico de los libros de Serlio, ilustrados y con soluciones prácticas que podían emplear tanto arquitectos como artistas plásticos, hizo que se difundiera con rapidez y el boloñés alcanzara una notoria fama entre los artistas de diversos ámbitos⁵². Es más, su influencia es determinante en todas las artes europeas de la segunda mitad del siglo XVI⁵³, y prueba de ello son las numerosísimas reediciones de todas sus obras teóricas⁵⁴.

Podemos citar varios casos de la incidencia del italiano en nuestros sagrarios, sobre todo en las obras del Romanismo pleno, que es la fase más ortodoxa y purista. Por ejemplo, la fachada dórica que propone Serlio en la página 29 de su libro cuarto tiene su correspondencia en el sagrario de Pedruzo (figs. 19-20), estructurada con el mismo esquema. Serlio describe la fachada dórica con todo un sistema de proporciones e incluso, afirma que en el intercolumnio de la calle central deben colocarse cinco triglifos y en los laterales dos, algo que Velasco sigue con exactitud en el sagrario, adaptándolo al retranqueamiento. También podemos ver una de las fachadas jónicas de Serlio en los tabernáculos de San Esteban de Treviño y Langarika (figs. 21-23), realizados asimismo por Velasco, en cuyos cuerpos superiores adapta el modelo italiano, algo que también realizarán en obras del entorno de Salvatierra como el de Gordoia, en cuyo segundo cuerpo vemos una serliana que tanto emplearán en esta época (figs. 24-25). El *Libro extraordinario* del boloñés, tal vez menos conocido, pero no por ello menos empleado, también deja rastro en la arquitectura eucarística de Álava, como lo podemos percibir en el sagrario de Egin, atribuido a Felipe de Goyeneche, artista formado en el entorno ortodoxo de Vitoria-Gasteiz en el taller de Velasco, algo que sin duda influyó en sus diseños siempre ordenados y clasicistas (figs. 26-27).

Debemos recordar que, junto a Serlio, lo que realmente va a determinar los diseños de las microarquitecturas eucarísticas de la fase madura del Romanismo es toda la obra arquitectónica de Miguel Ángel, difundida, como se sabe, a través un sinfín de dibujos y grabados. A pesar de que la incidencia del florentino sea más acusada en la escultura -y en ello se profundizará en el próximo apartado- no podemos olvidar que sus obras arquitectónicas proporcionaron muchas fórmulas estructurales para construir los tabernáculos. Prueba de ello son las numerosas portadas arquitectónicas independientes integradas en el conjunto de la estructura general, que son la característica principal de los retablos romanistas, basadas en elementos homónimos que Miguel Ángel diseñó y dispuso en sus construcciones, como la cúpula de la basílica del Vaticano. Se pueden comparar algunos dibujos de puertas trazados por el genio florentino con puertas de tabernáculos romanistas como el de Ali (figs. 28-29), y también el diseño para retablo conservado en el Christ Church Picture Gallery de la Universidad de Oxford con el cuerpo principal del de Aletxa (figs. 30-31), por citar dos ejemplos desconocidos hasta ahora. Además, no podemos olvidar que los tracistas de sagrarios, ávidos de modelos, también tomaron préstamos de pequeños elementos aislados, como puede ser el novedoso frontón roto de la puerta de la biblioteca laurenciana, que lo encontramos en Elburgo (figs. 32-33).

50 SERLIO, Sebastiano. *Livre extraordinaire de architecture de Sebastien Serlio, architecte du roy tres chrestien*. Lyon: Jean de Tournes, 1551.

51 En Lyon fue reeditado en 1558, 1560 y 1561 en casa de Guillaume Rouillé, y en Venecia, en la imprenta de Giovanni Mattista & Melchiorre Sessa tuvo numerosas ediciones a partir de 1557.

52 SCHLOSSER, Julius von. *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 350.

53 Sobre la incidencia general de Serlio en la arquitectura española, véase las obras de referencia sobre el tema: SAMBRICIO, Carlos. "La fortuna de Sebastiano Serlio". En: SERLIO, Sebastiano. *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986, tomo II, pp. 7-135. PANIAGUA SOTO, José Ramón. "La teoría de la arquitectura en España en el siglo XVI. Algunas consideraciones sobre las fuentes literarias". *Anales de Historia del Arte*, n° 7, 1997, pp. 231-244. CRIADO MAINAR, Jesús. "Técnica y estética: los tratados de arquitectura". En: SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.). *Técnica e ingeniería en España. Tomo I: el Renacimiento*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", Prensas universitarias; Madrid: Real Academia de Ingeniería, 2004, pp. 203-238. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. "Estudio introductorio". En: SERLIO, Sebastiano. *Libros I-V de Arquitectura. Venecia, 1551* [edición facsímil]. Salamanca: Caja España-Caja Duero, 2010, pp. 3-24. DINEUR, Juan Luis. "Serlio y su influencia en la arquitectura en España a través de Villalpando". En: SERLIO, Sebastiano. *I Libri d'architettura*. Buenos Aires: Centro de Documentación / Biblioteca, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2012, DVD, disponible en <http://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/raros/serlio/PDF/VILLALPANDO.pdf> (última consulta 11/03/2017).

54 Recogidas en VÈNE, Magali. *Bibliographia Serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*. París: Picard, 2007.



Fig. 18. Portada del Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo: Juan de Ayala, 1552

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

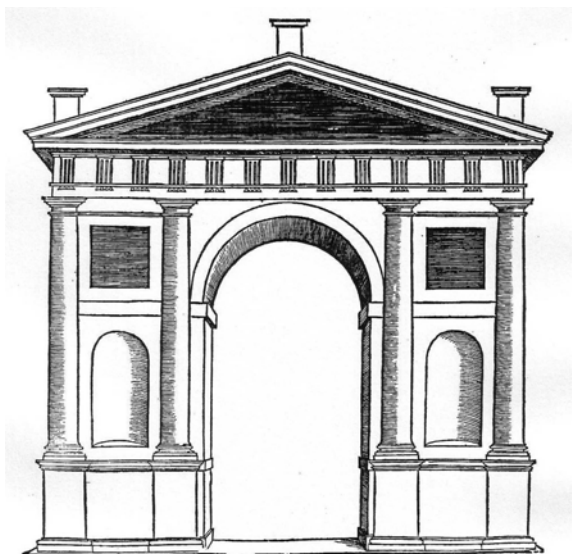


Fig. 19. Fachada dórica del Libro quarto de arquitectura de Sebastián Serlio. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 29.
Fig. 20. Sagrario de Pedruzo. Atribuido a Esteban de Velasco.

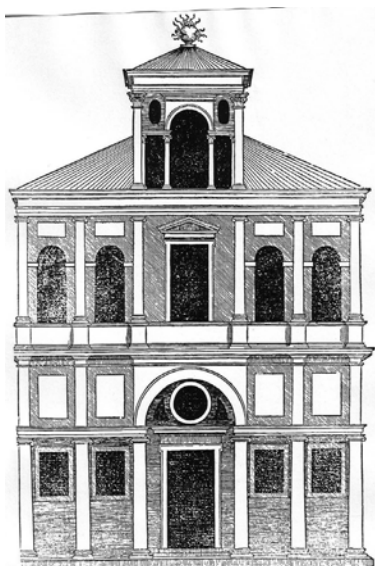


Fig. 21. Fachada jónica del Libro quarto de arquitectura de Sebastián Serlio. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 47
Fig. 22. Sagrario de San Esteban de Treviño. Esteban de Velasco. 1595-1599.
Fig. 23. Relicario de Langarika. Atribuido a Esteban de Velasco.

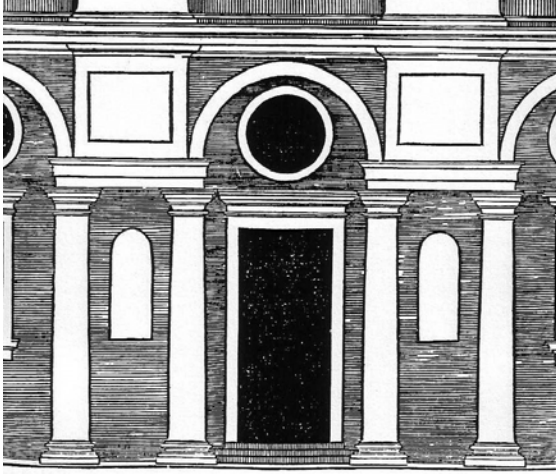


Fig. 24. Fachada dórica del Libro quarto de *architectura* de Sebastián Serlio. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 32.

Fig. 25. Segundo cuerpo del sagrario de Gordoa. Taller de Salvatierra.

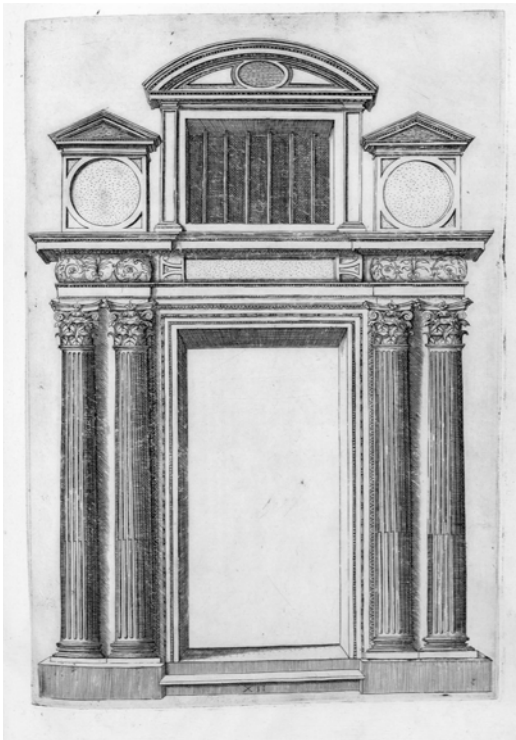


Fig. 26. SERLIO, Sebastiano. *Extraordinario libro di architettura* di Sebastiano Serlio. Venecia: Giovanbattista et Marchio Serra, 1560.

Fig. 27. Sagrario de Ego. Atribuido a Felipe de Goyeneche. Taller de Arrasate-Mondragón.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 28. Miguel Ángel. Diseño para puerta. Casa Buonarroti, Florencia, inv. I I I A

Fig. 29. Puerta del sagrario de Ali. Esteban de Velasco. 1580

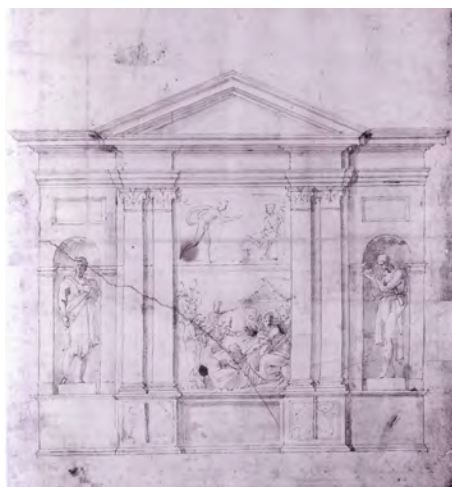


Fig. 30. Miguel Ángel. Diseño para retablo. Christ Church Picture Gallery, Oxford, inv.

Fig. 31. Primer cuerpo del sagrario de Aletxa.



Fig. 32. Miguel Ángel. Frontón de puerta de entrada de la Biblioteca Laurenciana

Fig. 33. Frontón de la puerta del sagrario de Elburgo. Esteban de Velasco. 1583-1585.

Volviendo a los tratados de arquitectura del Renacimiento, vemos que a la par que Serlio, será Jacopo Vignola uno de los grandes tratadistas que va a marcar la pauta artística a partir del cambio de siglo. Publicó su *Regola delli cinque ordini d'architettura* en Roma en 1562⁵⁵ por primera vez, para reeditarse cada pocos años constantemente durante todo el siglo XVII por toda Europa, traducándose al inglés, francés, alemán, holandés y español, siendo una de las publicaciones más leídas y usadas por los artistas europeos de ese siglo⁵⁶. De 1593 es la primera edición española publicada en Madrid⁵⁷ y, a pesar de que sabemos de su existencia a manos de arquitectos con anterioridad a esta fecha⁵⁸, a partir de su publicación es cuando comienza a notarse su influencia en los diseños de retablos y sagrarios, ya que se convirtió en el libro de cabecera de los artistas del barroco clasicista⁵⁹. Por lo tanto, Vignola es uno de los tratadistas que marca la evolución de los sagrarios, cuya influencia va a caracterizar la etapa tardía del Romanismo. Prueba de ellos son dos ejemplos que podemos citar. Uno es la puerta del sagrario de Sáseta, que podemos atribuir a la gubia de Pedro de Ayala y fecharlo en la primera década del siglo XVII, que se inspira en una de las puertas que Vignola propone en la edición ilustrada de 1593 (figs. 34-35). El segundo ejemplo, tal vez más claro, es el sagrario de Zaldondo, diseñado por Juan Bazcardo en 1623 y en cuyo contrato se le ordena precisamente que siga los preceptos del italiano⁶⁰ y que se inspira claramente en la portada de la edición romana de 1562 (figs. 36-37).

En 1582 Miguel Urrea tradujo los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio⁶¹, que supuso el conocimiento directo de la norma clásica, aunque con anterioridad a esta fecha circulaban ediciones italianas en manos de arquitectos navarros⁶², se había preparado una edición española a mediados del siglo XVI, aunque finalmente no salió a la luz⁶³, y era una obra bien conocida a lo largo de la Edad Media⁶⁴. Vitruvio supone el origen de la teoría arquitectónica del Renacimiento y el padre de todos los tratados editados en Italia durante el siglo XVI, ya que ofrece la fundamentación teórica de la arquitectura antigua. Por esta razón es empleado como criterio de autoridad por los tratadistas del Renacimiento, empezando por Diego de Sagredo⁶⁵. Al mismo tiempo también se tradujeron al español los diez libros de *Arquitectura* que había escrito Leon Battista Alberti en plena efervescencia renacentista, publicados en 1582⁶⁶, traducidos por el maestro de obras Francisco Lozano, con la bendición de Juan de Herrera, aunque el tratado vio la luz sin ilustraciones. Por otra parte, encontramos a Palladio, cuyos cuatro libros de arquitectura se publicaron en Venecia en 1570⁶⁷ y que, a pesar de no haberse traducido y publicado en España hasta 1625⁶⁸, era conocido entre artistas españoles⁶⁹. También redactado con una clara intención didáctica y práctica, el

55 VIGNOLA, Jacomo Barozzi da. *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma: [s.n.], 1562.

56 CALVO SERRALLER, Francisco. "El tratado de arquitectura de Vignola y su difusión en España". En: BAROZZIO DE VIGNOLA, Giacomo. *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* (edición facsímil). Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1981, p. 13.

57 VIGNOLA, Jacomo. *Regla de las cinco ordenes de Architectura de Iacome de Vignola*. Madrid: Patricio Caxés, 1593.

58 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés". En: *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español. Comunicaciones*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1994, p. 289.

59 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "La Regla de J. Barozzi de Vignola y su difusión en España". En: VIGNOLA, Jacomo da. *Regla de las cinco ordenes de architectura de Iacome de Vignola* (edición facsímil). Valencia: Albatros, 1985, pp. 25-26

60 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 1981, p. 97.

61 VITRUVIO POLLION, Marco. *De Architectura, dividido en diez libros, traducidos de Latin al Castellano por Miguel de Vrrea*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1582.

62 TARIFA CASTILLA, M^a Josefa. "La cultura arquitectónica de los artistas en la Navarra del siglo XVI". *Príncipe de Viana*, año LXXII, n^o 25, 2011, p. 464.

63 GARCÍA MELERO, José Enrique. "Las ediciones españolas de 'De Architectura' de Vitruvio". *Fragmentos, Revista de Arte*, n^{os} 8-9, 1986, p. 104.

64 PANIAGUA SOTO, José Ramón. "La teoría de la arquitectura en España en el siglo XVI. Algunas consideraciones sobre las fuentes literarias". *Anales de Historia del Arte*, n^o 7, 1997, pp. 232-233.

65 SIERRA CORTÉS, José Luis. "Diego de Sagredo y Vitruvio". *Fragmentos, Revista de arte*, n^{os} 8-9, 1986, p. 7.

66 ALBERTI, Leon Battista. *Los Diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*. [s.l.]: Alonso Gómez, 1582.

67 PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'Architettura*. Venecia: Dominico de Franceschi, 1570.

68 PALLADIO, Andrea. *Libro primero de la Architectura de Andrea Palladio (...) traducido de toscano en castellano por Francisco de Praves*. Valladolid: Juan Lasso, 1625.

69 BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. "En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid". *Archivo Español de Arte*, n^o 205, 1979, pp. 35-54. IDEM. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

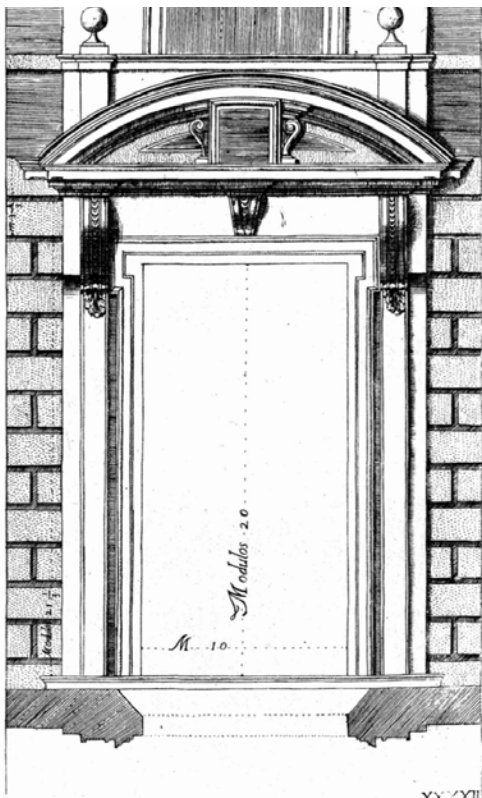


Fig. 34. VIGNOLA, Iacomo. Regla de las cinco órdenes de Architectura de Iacome de Vignola. Madrid: Patricio Caxés, 1593, p. 42.

Fig. 35. Puerta del sagrario de Sáseta. Atribuido a Pedro de Ayala. Primera del siglo XVII.



Fig. 36. VIGNOLA, Iacomo. Regola delli cinque ordini d'Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola. Roma: Giovatta de Rossi, 1562, portada

Fig. 37. Puerta del sagrario de Zalduondo. Juan Bazcardo. 1623.

tratado ofrecía novedosas soluciones arquitectónicas manieristas que dejarían su impronta en portadas, retablos y policromías de las últimas décadas del XVI. Podemos citar el ejemplo del sagrario de Pariza, realizado antes de 1583 por Pedro de los Cobos, del taller de Vitoria-Gasteiz, cuyo diseño debe mucho al planteado por Palladio en su cuarto libro de arquitectura (figs. 38-39).

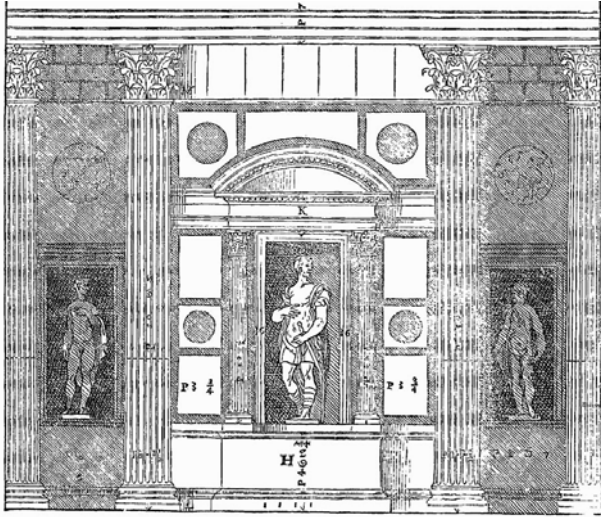


Fig. 38. PALLADIO, Andrea. *Il quarto libro dell'Architettura di Andrea Palladio*. Venecia: Domenico de Franceschi, 1570, p. 82.

Fig. 39. Sagrario de Pariza. Pedro de los Cobos. Antes de 1583.

Hasta la fecha disponemos de muy pocos inventarios de bienes de artistas vascos y alaveses que nos permita documentar la presencia de estas publicaciones en los talleres artísticos, y cuando existe algún inventario o almoneda de artistas, no contienen libros, aunque hay que advertir que este aspecto está aún sin tratar en la historiografía de nuestro territorio⁷⁰. Es de lamentar que la documentación histórica no nos brinde inventarios de bienes con libros en los que podamos constatar las fuentes que empleaban nuestros artistas, visibles en sus obras, pero sin rastro documental. En ocasiones es en los inventarios de bienes de los preladados donde hallamos referencias a tratados arquitectónicos o artísticos, como es el caso del Vitruvio de la colección de libros de Pedro del Frago en 1584⁷¹ y, sobre todo, afectando a la provincia de Álava, la magnífica biblioteca del obispo de Calahorra Juan Bernal Díaz de Luco, que cuenta con unas *Regule architecturae* de Sebastiano Serlio, además de un "Pictoris" de Alberto Durero y un Antiguo Testamento ilustrado por Hans Holbein⁷², libros éstos de vital importancia para la llegada del Renacimiento a la diócesis de calagurritana.

70 No es el caso de la vecina Navarra, que cuenta con muchos más inventarios e investigaciones que los han sacado a la luz. Véase TARIFA CASTILLA, M^a Josefa. Ob. cit., 2011, pp. 463-480; IDEM. "La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 23, 2011, pp. 31-46. Asimismo, en España se han publicado muchos estudios sobre las bibliotecas de artistas. Por citar algunos de los más relevantes, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *La librería de Juan de Herrera*. Madrid: CSIC, 1941. CERVERA VERA, Luis. *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*. Valencia: Albatros, 1977. MARÍAS, Fernando. "Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y *De Divina Proportione*". *Academia*, n^o 53, 1981, pp. 89-117. IDEM. "Tres testamentos de arquitectos reales del siglo XVI: Juan de Valencia y Antonio de Segura". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n^o 60, 1994, pp. 343-353. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada". *Academia*, n^o 62, 1986, pp. 121-154. SOLER i FABREGAT, Ramón. "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía". *Locus Amoenus*, n^o 1, 1995, pp. 145-164. DOCAMPO, Javier; RIELLO, José (dirs.). *La biblioteca del Greco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

71 PEDRAZA GRACIA, Manuel José. *El conocimiento organizado de un hombre Trento. La biblioteca de Pedro del Frago, obispo de Huesca, en 1584*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 213.

72 MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. "La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1495-1556)". *Hispania Sacra*, vol. V, n^o 10, 1952, pp. 317 y 320; IDEM. "La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco. Lista de autores y de obras". *Hispania Sacra*, vol. VII, n^o 13, 1954, pp. 63 y 66.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

En los pocos inventarios que se han encontrado hasta el momento, ya sean de artistas o de personas de cualquier otra ocupación, no se han hallado tratados de arquitectura salvo “*una architettura de Birturbio*” en la biblioteca privada de García Pérez de Mamud y su mujer María Pérez de Lazcano en 1601⁷³. En la rica librería de Francisco de Guevara, el que podríamos considerar el librero más importante de Vitoria-Gasteiz, se inventarían en 1603 alrededor de 2.250 libros entre obras de temática religiosa, clásicos griegos y romanos, libros de derecho, obras de la literatura contemporánea, tratados de comportamiento y educación, gramáticas o libros de historia⁷⁴. Sin embargo, no hay ni una sola referencia a tratados artísticos ni arquitectónicos que empleaban los artistas en estas fechas. Tampoco encontramos esos tratados en inventarios de bienes de otros libreros contemporáneos, como Martín Ibáñez de Langarica⁷⁵ o Pedro de Vicuña⁷⁶, ni en los de personas cultas como el noble salvaterano Martín Ruiz de Luzuriaga y su mujer Catalina López de Lazarraga⁷⁷, Juan de Heredia, clérigo de Munain⁷⁸, o el noble vitoriano Martín de Isunza⁷⁹, por citar algunos casos que hemos tenido ocasión de investigar.

A día de hoy no se han encontrado los inventarios de bienes y bibliotecas de escultores como Esteban de Velasco⁸⁰ o Lope de Larrea, quienes sin duda debieron poseer varios tratados de arquitectura de Serlio, Vignola o Palladio, tan conocidos por los artistas de estas décadas. Una de las bibliotecas de artistas que conocemos es la del mirandés Pedro López de Gámiz, que cuenta con catorce libros, entre ellos el “*libro de architettura de Sebastiano Serlio*”⁸¹, como no podía ser de otra manera en un escultor de su categoría. Tendremos que esperar a que nuevas investigaciones exhuman datos documentales sobre las bibliotecas de los artistas vascos del siglo XVI.

A pesar de que en los inventarios conocidos hasta el momento no aparezcan los tratados de los arquitectos italianos como Serlio, Vignola o Palladio, existen unos valiosos testimonios que manifiestan claramente la existencia de estos libros en manos de artistas romanistas. En 1601 se firma el contrato para el sagrario y retablo de Lopidana con Esteban de Velasco, estipulando que toda la obra debe hacerla “*guardando el tenor y forma de la dicha traça y de su architettura y preceptos de Viñola*”⁸². Este dato de 1601 es, por el momento, el testimonio documental más antiguo en Álava que cita a Vignola como modelo para trazar una obra artística⁸³. Esta misma condición exigen los patronos de la iglesia de Santa María de los Reyes de Laguardia al navarro Juan Bazcardo, arquitecto y escultor, cuando en 1618 contrata el retablo, que debe tener una traza “*conforme al libro de Jacome Viñola*”⁸⁴. En este caso, el sagrario de la parroquia ya se había hecho cuatro años antes por el mismo escultor siguiendo el modelo del tabernáculo de Calahorra que había financiado el obispo Pedro Manso, un prelado relevante en la renovación de los muebles eucarísticos de la diócesis calagurritana. Una tercera mención al arquitecto italiano lo tenemos en Ozaeta en 1623, un retablo con su sagrario contratado también con Juan de Bazcardo donde se estipula que se guarden “*los preceptos conforme la muestra Jacobe Viñola en su libro, elixiendo lo mexor*”⁸⁵.

73 AHPA-AAHP. Prot. 4059, escr. Juan López de la Cámara, año 1601, fol. 441v. Dos años más tarde María Pérez de Lazcano, ya viuda, vuelve a inventariar los libros que le pertenecen. AHPA-AAHP. Prot. 4893, escr. Juan López de Cámara, año 1603, fols. 186r-193r. No se especifica a qué se dedicaban, pero por otras referencias podemos pensar que eran comerciantes.

74 ERKIZIA MARTIKORENA, Aintzane. “Los bienes del librero vitoriano Francisco de Guevara: una desconocida colección en 1603”. En: *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017 (en prensa).

75 AHPA-AAHP. Prot. 2687, escr. Juan López de la Cámara, año 1602, fols. 525r-534v.

76 AHPA-AAHP. Prot. 4894, escr. Juan López de la Cámara, año 1604, fols. 433r-436v.

77 AHPA-AAHP. Prot. 5463, escr. Lope Ruiz de Luzuriaga, año 1584, fols. 146r-192r.

78 AHPA-AAHP. Prot. 4647, escr. Bernabé Ochoa de Chinchetru, año 1601, fols. 116r-142v.

79 AHPA-AAHP. Prot. 4187, escr. Juan de Ullívarri, año 1603, fols. 66r-76r.

80 En la almoneda de los bienes de Velasco de 1602 solo aparecen ropas, algo de menaje y madera. AHPA-AAHP. Prot. 2687, escr. Juan López de la Cámara, año 1602, fols. 416r-417v.

81 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia, 1985, p. 238.

82 AHPA-AAHP. Prot. 5518, escr. Miguel de Sarralde, año 1601, fol. 369v.

83 Hasta ahora era el contrato del retablo de Laguardia, de 1618. VÉLEZ CHAURRI, José Javier. Ob. cit., 1994, pp. 291-292.

84 AHPA-AAHP. Prot. 7806, escr. Juan de Garay, año 1618, fols. 180-183.

85 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. Ob. cit., 1981, p. 97.

La existencia de estos testimonios es importante en tanto que el empleo de unos modelos artísticos u otros determinan los diseños de los muebles eucarísticos, de tal manera que se puede trazar una evolución en el estilo de los sagrarios basándonos en los modelos que predominan en esos momentos. Dicho de otra forma, podemos deducir que la recepción de imágenes de obras de artistas como Serlio, Miguel Ángel o Vignola marcan la pauta en la evolución de los sagrarios, ya que son los jalones fundamentales de la recepción de la arquitectura del Renacimiento en estas tierras. En la periodización de los sagrarios que se propone en el próximo capítulo de este trabajo explicaremos que, en un primer momento, a finales de la década de 1560 y primeros años de la siguiente, predominan las líneas curvas y un fuerte carácter serliano en las arquitecturas eucarísticas, continuando con los diseños manieristas precedentes, aunque las esculturas que albergan comienzan a tener un sabor miguelangelesco con anatomías hercúleas; cuando el Romanismo alcanza su madurez en las décadas 70, 80 y 90, se implanta el modelo miguelangelesco en escultura y en la arquitectura, y se produce una reinterpretación de Serlio, ahora depurado, absteniéndose de las elipses y líneas curvas e imponiéndose las líneas rectas, empleando modelos del bolonés con gran asiduidad; finalmente, la introducción de Vignola en el cambio de siglo, en la fase que podríamos denominar Romanismo tardío, provocará que se levanten unas arquitecturas más estilizadas que, combinadas con una escultura más naturalista, caminen hacia la arquitectura barroca clasicista que empleará al italiano de forma sistemática.

5.2.3. El léxico arquitectónico de los sagrarios

El **léxico** de la arquitectura romanista procede enteramente del mundo clásico, ya que emplea columnas, pilastras, órdenes clásicos, frontones, cúpulas y frisos, pero la sintaxis es una interpretación manierista, entroncando en la época que tratamos. Los elementos clásicos no se emplean exactamente con los cánones expuestos en el tratado de Vitruvio, ni con una clara función tectónica, sino que se explota su potencial expresivo y estético. Así, una de las características del manierismo arquitectónico



Fig. 40. Lateral del sagrario de Ali. Esteban de Velasco. 1580

de los microedificios romanistas es que se estructuran en base a unidades independientes, en cajas concebidas como portadas (fig. 40), continuando con la novedad introducida por Gaspar Becerra en el retablo de Astorga, quien a su vez tomó el modelo de la obra arquitectónica de Miguel Ángel. La base de la belleza de estos sagrarios reside en la armonía y la proporción entre estas partes, conforme a la teoría arquitectónica del Renacimiento. Estas cajas que albergan imágenes o relieves se encuentran encuadradas en un marco moldurado con orejas, propio del lenguaje clasicista, y rematadas generalmente por un frontón. Cada uno de estos marcos tiene una consideración independiente que, integrado armónicamente en el conjunto, estructura el sagrario. Las obras de arquitectura de Miguel Ángel, tanto las realizadas como las dibujadas, fueron empleadas como modelo para diseñar estos pequeños marcos, como anteriormente hemos mostrado.

Uno de los aspectos principales que caracteriza a los sagrarios romanistas como una obra de concepción arquitectónica es **la planta**, que es la base para todo diseño constructivo de cualquier índole. La

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

planta será la clave del hombre del Renacimiento, que diseña y crea espacios; nos habla del movimiento, del dinamismo, y de la concepción espacial que caracteriza a la arquitectura. En este sentido, como ya hemos indicado anteriormente, los sagrarios, como receptáculos eucarísticos que son, deben representar visualmente la función que desempeñan, por lo que evocan el Santo Sepulcro de Jerusalén, razón por la cual el empleo de la planta central se nos presenta como una forma invariable. Los sagrarios alaveses, al estar apoyados en el muro del presbiterio o en el retablo en su parte trasera, suelen ser medios templetos, es decir, de media planta central, sin perder por ello su simbolismo y su fuerza evocadora. La planta central de estos sagrarios se basa en los modelos de la antigüedad, generalmente relacionados con el entorno funerario, como puede ser el Panteón de Agripa en Roma, templo que ejerció una verdadera autoridad entre los artistas del Renacimiento. La planta central fue, para los tratadistas de la era del Humanismo, el ideal de la arquitectura religiosa, quedando materializado en la adopción de esta forma para la gran construcción del siglo XVI, la basílica de San Pedro del Vaticano en Roma, ideada por Donato Bramante y Miguel Ángel. En concreto, Bramante será uno de los arquitectos que se ocupará de la planta centralizada, ya que concibió muchas de sus obras con esta forma, como es el tempietto de San Pietro in Montorio, construido en 1503 en el patio del monasterio franciscano de San Pedro de Roma, auspiciado por los Reyes Católicos.

En los sagrarios romanistas de la diócesis de Vitoria asistimos a la aplicación de dicho ideal renacentista en unas obras de madera con la función más sagrada que se le puede asignar a un microedificio, la de conservar a Cristo sacramentado. La planta central, o en el caso de los sagrarios que nos ocupan, la media planta central, se configura como la forma más adecuada, correcta y simbólica para esta finalidad. Aplicando esta planta, podemos agrupar las trazas de los sagrarios en dos modalidades claramente diferenciadas: las que se forman con líneas rectas, con planta rectangular, cuadrada o semihexagonal, y las que contienen líneas curvas, que forman plantas semiovaladas, con un frente recto y los laterales curvos, y plantas mixtilíneas, de gran dinamismo.

Los sagrarios construidos con líneas rectas suelen ocupar superficies rectangulares y presentan algunas variedades. Por un lado, podemos encontrar unas piezas que tienen una estructura de fachada arquitectónica, y ocupan una superficie cuadrada o rectangular, con más o menos profundidad según los casos. Son cajas con cuerpos y calles en retranqueo, configurando una especie de fachada, como si de un retablo en miniatura se tratara. La estructura vertical tripartita se dinamiza y se jerarquiza con el adelantamiento del cuerpo central, haciendo resaltar la caja donde se custodia el Santísimo. La puerta del sagrario, por lo tanto, sale en planta y adquiere la forma de un frontis de templo clásico, ya que generalmente se remata con un frontón que subraya su importancia. La visión de estos microedificios tiene que ser necesariamente frontal, debido a que generalmente, los laterales, al estar embutidos en el retablo, no suelen estar tallados. Esta planta es la más habitual en los sagrarios alaveses, ya que se constatan alrededor de 45 ejemplares, frente a la veintena de las demás plantas. De ellos podemos destacar el sagrario de Aletxa (fig. 41), verdadera fachada arquitectónica, el de Axpuru, de reducidas dimensiones, y el de Arriano, con un retranqueo notable en los cuerpos laterales que, además, son espacios abiertos.

Otro tipo de planta profusamente diseñada y construida en los sagrarios del último tercio del siglo XVI, es la semihexagonal, de tres frentes y evocando una organización centralizada hexagonal. La caja central, en la que se ubica la puerta, es recta y frontal, mientras que las caras laterales se retraen hacia atrás en línea recta con un ángulo obtuso, en derrame, donde se hallan los nichos con las esculturas. Este tipo de sagrario tiene varios puntos de vista, ya que obligan al espectador a desplazarse hacia los lados para poder contemplar la obra en su totalidad. Podríamos citar numerosas piezas con esta planta, como los sagrarios de Askartza y Urarte (fig. 42), ambas del escultor Juan Martínez de Períztegui, así como el magnífico tabernáculo de Ali, obra de Esteban de Velasco. A este tipo de planta pertenecen los sagrarios de carácter más popular; aquellos que por su tosquedad es difícil adscribirlos a algún taller o autor concreto, tal vez debido a que la forma semihexagonal es una de las más simples de realizar, ya que las plantas curvas requieren de una ejecución más precisa y compleja, mientras que los que se configuran como una fachada arquitectónica necesitan de un planteamiento más elaborado.

En el caso de los sagrarios que se estructuran en base a líneas curvas, también presentan algunas variaciones. Generalmente, las líneas curvas están presentes en los cuerpos laterales, que se retrotraen en curvatura. La forma empleada para esta curva es el óvalo, una forma geométrica de la que



Fig. 41. Tabernáculo de Aletxa



Fig. 42. Sagrario de Urarte. Juan Martínez de Períztegui. 1595

se sirvieron especialmente los arquitectos manieristas –y posteriormente los barrocos-, por su impulso anticlásico de deformar el círculo, estilizándolo y estirándolo, a la vez que se consideraba la más próxima a la forma redonda, considerada las más perfecta de todas, como sugirió Sebastiano Serlio⁸⁶. Una planta tan manierista y poco habitual en la construcción se empleó en España por primera vez en los años 70 del siglo XVI al erigirse la sala capitular de la catedral de Sevilla. De fuerte influencia italiana, se fue introduciendo a través de los diseños que Felipe II pidió a los arquitectos italianos para la construcción de su obra capital, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁸⁷, así como por el tratado de arquitectura de Jacobo Vignola, que puso en práctica esta planta oval en varias iglesias italianas y que, en el arte barroco, especialmente en la arquitectura jesuítica, iban a tener buena acogida. Además, hay que recordar que la plaza del Capitolio romano, diseñado por Miguel Ángel, se dispuso con forma elíptica y fue reproducida en grabados de amplia difusión. Esta planta semiovalada la podemos apreciar en los sagrarios realizados en el taller de Miranda de Ebro, que la empleó con profusión, como son los de Ozana y Berganzo (fig. 43), y también en los de Viana-Cabredo, ya en las primeras décadas del siglo XVII, como el de Ozaeta (fig. 44). Es, por tanto, un tipo de planta empleado en los inicios del Romanismo y en sus finales.

86 SERLIO, Sebastiano. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñés*. Toledo: Juan de Ayala, 1552, libro III, proemio, p. 5.

87 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990, p. 153.



Fig. 43. Sagrario de Berganzo. Pedro de Angulo y Diego de Marquina. 1582-1584. Foto Quintas.



Fig. 44. Sagrario de Ozaeta. Juan Bazcardo. 1623.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Pero las plantas más vistosas, novedosas y atrevidas son las correspondientes a los sagrarios de planta mixtilínea, que combinan líneas rectas y curvas, cuerpos cóncavos y convexos, produciendo un juego de volúmenes manierista. Son los sagrarios de Tuesta (fig. 45) y Bóveda los únicos de planta mixtilínea de la diócesis, ambas del taller de Valpuesta encabezado por Bartolomé de Angulo. Estos sagrarios son excepcionales desde varios puntos de vista como se tendrá ocasión de subrayar en esta investigación. Tienen sus referentes en la Italia renacentista, en los tabernáculos diseñados por Rosso Fiorentino y en los grabados de Cherubino Alberti, entre otros.

En lo que a **soportes** se refiere, como norma general, los empleados en los sagrarios romanistas son las columnas, que puede aparecer solas o pareadas. La elección del orden arquitectónico, depende, generalmente, de los patronos. Hay testimonios documentales en los que podemos ver la preferencia por parte de algunos patronos por un orden u otro, como ya hemos indicado anteriormente, y también por el empleo de un tipo de columna en concreto. La columna de orden toscano con fuste acanalado y con ligero éntasis es el soporte por excelencia en los sagrarios romanistas, debido a su clasicismo y sobriedad, acorde con los principios contrarreformistas. Numéricamente es el más empleado y lo encontramos generalmente en el primer cuerpo de los tabernáculos, como base de la tradicional superposición de órdenes vitruviana, en función de su carácter antropomorfo, como en los sagrarios de Langarika, Arriano, Ali, Axpuru, Onraita, Aguillo, Etxaguen, Yécora y muchos más. Sin embargo, también podemos hallar columnas de fuste liso, como en los sagrarios de Berrostegieta, Heredia y Villanañe, que en ocasiones reciben una decoración formada por un fino rameado contrarreformista, que puede estar tallado, como en Ibarra y Lopidana, o policromado, como el que vemos en el magnífico sagrario de Quintana. El origen de esta columna está en el soporte de orden gigante empleado en el retablo del convento de Santa Clara de Briviesca, obra pionera del Romanismo.

Muchas de las columnas empleadas en los sagrarios romanistas tienen el tercio inferior abocelado, y entre ellas podemos distinguir varias clases (figs. 46-51). Algunas columnas acanaladas tienen el tercio inferior liso, como los que podemos ver en los sagrarios de Ali y Markina. En otros sagrarios, sin embargo, que son más numerosos, las columnas tienen el tercio inferior ornamentado con relieves, que pueden ser simplemente decorativos, como las de Pedruzo, Lalastra, Egileta y Ozaeta, entre otros, o presentan figuras alegóricas incluidas en el programa catequético, como las de Ozana y de Añastro, con representaciones de virtudes. Otro de los soportes empleados en los sagrarios romanistas es la de fuste entorchado, que ha sido considerado un elemento definitorio de los inicios del barroco. Sin embargo, en Álava se constata un temprano empleo de la columna torsa en los sagrarios del escultor Lope de Larrea, que ya lo utiliza en el sagrario de Ullívarri-Arana, realizado a partir de 1572, junto a su suegro Pierres Picart. Este soporte está especialmente presente en los sagrarios realizados por el taller de Salvatierra, como los de Narbaiza o Gordoia, aunque también lo podemos encontrar en obras de otros talleres, como los de San Esteban, Ozaeta, Quintanilla o Gopegi, éste último con columnas pareadas en los que los surcos en posición simétrica y contrapuesta hacen un juego visual. Conforme se avanza en la cronología del Romanismo y se alcanzan las primeras décadas del siglo XVII, este tipo de columna, de carácter decorativo, va cobrando más presencia. Llama la atención la presencia de la columna con emparrado y pájaros picoteando las uvas,



Fig. 45. Tabernáculo de Tuesta. Bartolomé de Angulo.
Década de 1580. Foto Quintas

de clara simbología eucarística y que será una de las columnas características del Barroco. Sin embargo, hace su aparición en los sagrarios romanistas ya en 1601 en Lopidana y en 1616 en Zurbano, fechas muy tempranas teniendo en cuenta que aún faltan unas décadas para que abunden en los retablos del barroco clasicista ornamentado. Por último, queremos señalar que, además de las columnas, podemos encontrar pilastras, generalmente acanaladas y con el tercio inferior abocelado, o incluso unos originales hermes, localizados solamente en Gazeta y Durana, que se tratarán en el apartado sobre el repertorio decorativo.



Figs. 46-51. Diversos tipos de columnas. De izquierda a derecha, Langarika, Ali, Lopidana, Egileta, Gazeta y Gopegi.

Tras mencionar los soportes, debemos hablar de la **superposición de órdenes**, que puede ser de varios tipos. Por un lado, tenemos la vitruviana, que establece el orden dórico, o en este caso el toscano, como la base que sostiene al orden jónico, para culminar con el corintio. En algunos sagrarios de tres cuerpos vemos que esta superposición se cumple con exactitud, tales como el tabernáculo de Gopegi, así como en otros muebles de dos cuerpos, como Aletxa, Axpuru, Quintana o San Esteban. También son numerosos los sagrarios que disponen el orden jónico en el cuerpo inferior y el corintio en el superior, como los de Villodas, Narbaiza, Markina o Quintanilla. Sin embargo, no siempre se respeta esta norma antigua, ya que son muchos los que emplean un único orden en todo el sagrario, ya sea toscano, como en Villamanca o Heredia, o el corintio, como en Ali, en Añastro y en Ozana. Pero la trasgresión del canon antiguo tan propio del manierismo se deja notar en el sagrario de Langarika, que superpone el corintio al toscano, o el de Lopidana, ejemplar único en esta ruptura de la norma, que ubica el orden corintio en el cuerpo inferior, mientras que el superior es toscano.

En general el orden más empleado en los sagrarios romanistas es el toscano, como hemos dicho anteriormente, y esta preferencia podemos relacionarla con la sobriedad reinante en el estilo arquitectónico romanista pero también con la carga simbólica del toscano. Es conocida la asociación que hace Vitruvio de los órdenes clásicos con algunas divinidades, afirmando que el dórico está considerado el orden más viril y recio, de tal manera que aparece asociado a los dioses de carácter marcial y robusto, tales

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

como Hércules, Júpiter o Marte. Fue Sebastiano Serlio el que cristianizó los contenidos de los órdenes, considerando adecuada la obra toscana “*para fortalezas, para castillos y lugares para guardar tesoros*”⁸⁸, como puede ser, simbólicamente, un sagrario.

Los **frisos** que coronan las columnas no se suelen corresponder con su orden, y por ello estos elementos se emplean con una total libertad. Podemos encontrar pocos sagrarios que, con unas columnas toscanas, muestran un friso de triglifos y metopas, como los de Aguillo y de Orbiso. Generalmente los frisos son lisos o contienen alguna decoración, e incluso podemos encontrar frisos convexos, con carácter dinámico y decorativo, sobre todo en el entorno del taller de Salvatierra, como los de Onraita o Narbaiza. También hay modelos de frisos convexos, generalmente decorados con rameados vegetales, en el tratado de Sebastiano Serlio. A pesar de que este tratadista señala el empleo de estos frisos exclusivamente con el orden corintio, entre los sagrarios alaveses en ocasiones se utiliza en arquitecturas de orden jónico, como los de Orbiso y de Musitu.

Otros de los elementos propios del lenguaje clasicista que merecen reseñarse son los **frontones**, siendo a fines del siglo XVI y comienzos del XVII cuando se generalizan y diversifican. Como se ha referido anteriormente, la superficie del sagrario se articula en torno a cajas arquitectónicas que se hallan coronadas invariablemente por un frontón. Así pues, estos remates son un componente sustancial en la estructura arquitectónica y se convierten en elemento obligado en el lenguaje clasicista. Pero, entre los artistas manieristas, adquiere un sentido icónico, usándolo no solo con función estructural sino como elemento decorativo y expresivo. Fue Miguel Ángel el primero en emplear el frontón plásticamente, siendo la gran abundancia de frontones el signo distintivo de su arquitectura. El trazado del frontón requiere unos cálculos geométricos que expone Juan de Arfe en su tratado, y que los tracistas romanistas conocían a la perfección, como se puede apreciar en el peculiar frontón curvo que remata la puerta del sagrario de Aguillo (fig. 52), obra de Juan Martínez de Períztegui de 1595-1596, en el que por fortuna y por desgracia, han desaparecido las piezas de madera que lo formaban en aras de mostrar el dibujo realizado directamente sobre la tabla con algún instrumento de precisión, sacando a la luz el proceso de diseño y realización de una pieza de estas características.

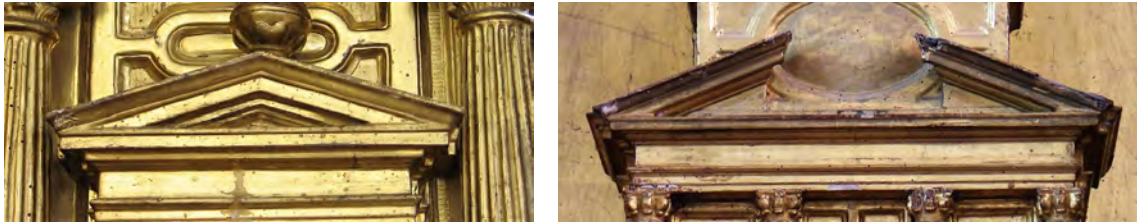


Fig. 52. Detalle del sagrario de Aguillo, donde se aprecia el dibujo realizado en la madera para trazar el frontón. Juan Martínez de Períztegui. 1595-1596.

⁸⁸ SERLIO, Sebastiano. *Ob. cit.*, libro IV, proemio, p. 5.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

La presencia de los frontones coronando los nichos y puertas de los sagrarios es constante, y apenas existen unas piezas que no dispongan de este elemento imprescindible en la arquitectura clasicista. En función de su forma, podríamos clasificarlos en frontones trazados con líneas rectas, los configurados con líneas curvas, y como resultado de la combinación de ambas, los frontones mixtilíneos, existiendo además diversos tipos dentro de esta clasificación general. Los frontones rectos, de perfil triangular, siempre son rebajados como algo propio del lenguaje clasicista. Entre ellos podemos diferenciar cuatro clases (figs. 53-56): el triangular simple, muy clasicista, como el que emplea Esteban de Velasco en Ali y San Esteban; el triangular de vértice abierto, de fuerte influencia miguelangelesca y presente en Langarika; el triangular con la cornisa partida, que aparece en un único caso conocido, el sagrario de Elburgo y cuyo origen se remonta a los frontones de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel como se ha indicado anteriormente; y el triangular roto que incorpora en su parte central una pequeña cornisa con una pirámide escurialense, y que se encuentra unida a la cornisa del frontón por unas líneas curvas. Este último frontón está especialmente presente en los sagrarios realizados en el taller salvaterrano de Lope de Larrea, como son las piezas de Róitegui, Musitu y Narbaiza, que se caracteriza por el empleo de modelos manieristas italianos, frente a otros talleres como el de Vitoria-Gasteiz, de carácter mucho más clasicista. Relacionado con este último frontón se encuentra el de Yécora, que rompe la cornisa para incorporar en su parte central otro frontón diminuto, que continúa la línea trazada por el triángulo.



Figs. 53-54. Frontones de los sagrarios de Ali y Langarika



Figs. 55-56. Frontones de Yécora y Onraitia

En lo que se refiere a los frontones formados por líneas curvas, se puede detectar la presencia de dos tipos: los semicirculares rebajados (fig. 57), propios del lenguaje clasicista, como los de Aguillo, Berrostegieta, Egin o Subijana de Álava; y los avolutados, de fuerte sabor manierista (fig. 58), cuyo origen se encuentra en la obra de Miguel Ángel, tanto la realizada como la diseñada. El ejemplo más claro lo podemos hallar en las tumbas mediceas de la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, donde los sarcófagos de los dos Médici se rematan con este tipo de frontón y sobre ellas se asientan las figuras recostadas cuya versión romanista de chicotes encontramos en los retablos. Asimismo, la presencia de frontones avolutados también es perceptible en los diseños del genio florentino, como el dibujo realizado para la Porta Pia de Roma (figs. 59-60). Los frontones avolutados son muy empleados por el taller de Esteban de Velasco, aunque no es exclusivo de sus trazas. Los miembros del taller de Vitoria-Gasteiz lo suelen ubicar coronando el primer cuerpo, dispuestos sobre el arquitrabe, siendo un elemento que difícilmente falta en los sagrarios construidos en este taller y de poca presencia en los demás obradores. Así los podemos encontrar en los sagrarios de Elburgo, Mendíjuz y Doroño.

Finalmente, debemos citar los frontones mixtilíneos, que combinan líneas rectas y curvas, y son más imaginativos y manieristas. El que más presencia tiene en los sagrarios romanistas es el de perfil triangular con el vértice cóncavo (fig. 61), como los que se encuentran en los sagrarios de Aletxa, Orbiso, Axpuru, Mendíjuz y Lagrán. Pero existen otros ejemplares de notable imaginación que constituyen un caso único que no se repite en otros sagrarios. Es el caso del sagrario de Egileta (fig. 62), con un frontón curvo avolutado con un espejo en el centro, componente inusual en una obra de finales del siglo XVI, que a su vez

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 57. Sagrario de Berrosteguieta



Fig. 58. Frontón de Egipto



Fig. 59. Miguel Ángel. Tumba de Giuliano de Médici, en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo, Florencia.



Fig. 60. Miguel Ángel. Diseño para la Porta Pia. Casa Buonarroti, Florencia. Inv. 106Ar.

está rematado por otro diminuto frontón triangular. Otros dos frontones mixtilíneos de los que no hemos encontrado semejanzas con los demás se encuentran en el sagrario de Ozana, obra de Diego de Marquina, escultor de Miranda de Ebro. Uno de ellos es un frontón con vértice cóncavo y avolutado, resultado de combinar formas líneas, curvas y avolutadas con absoluta imaginación y anticlasicismo (fig. 63). Junto a él se encuentra un frontón triangular con el vértice circular (fig. 64), cuyo modelo podría ser el sepulcro del Cardenal Riario, obra de Andrea Bregno de la segunda mitad del siglo XV, que se encuentra en la basilica de los Santos Apóstoles de Roma. Este sepulcro debió de gozar de cierta difusión en los círculos escultóricos de Miranda de Ebro y de Valpuesta, ambos relacionados estrechamente con la gran obra romanista de Briviesca, ya que su influencia se deja ver en algunos retablos de estos talleres.



Fig. 61. Frontón del sagrario de Axpuru

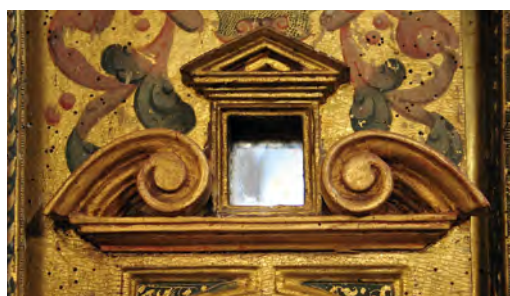


Fig. 62. Frontón de Egileta



Fig. 63. Remate de la puerta de Ozana



Fig. 64. Frontón lateral de Ozana

La **cúpula** constituye otro elemento del lenguaje clasicista que desde la antigüedad está dotada de un gran simbolismo. Estas cúpulas, como cubrición de un edificio de planta central, son unos elementos extraordinarios en el panorama arquitectónico vasco, tanto que en el siglo XVI solamente se construyen dos; una en el monasterio de San Telmo en Donostia y otra en la parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia⁸⁹, ambas motivadas por un mecenazgo privado. Estos elementos, con tanta evocación a la antigüedad grecorromana, tuvieron una incorporación muy tardía en la arquitectura construida, ya que, tras estos dos ejemplos, será en el siglo XVII cuando se van generalizando poco a poco, aunque no podríamos hablar de cúpulas y edificios de planta central hasta el siglo XVIII, con la construcción de la basílica de San Ignacio de Loiola.

Sin embargo, encontramos la presencia de cúpulas en un número considerable de microedificios eucarísticos de madera, nuevamente a la cabeza de las estructuras arquitectónicas más atrevidas y modernas. La planta central de los sagrarios requiere un remate en cúpula, que como elemento simbólico que alude a la eternidad, al cielo y a lo eterno, es el coronamiento más digno y representativo para la eucaristía. Desgraciadamente, muchas de estas cúpulas se han perdido por las mutilaciones y modificaciones que han padecido a lo largo de su historia. Existe una gran variedad en cuanto a formas, de manera que podemos encontrar cúpulas semiesféricas, levantadas sobre una base cuadrada como las de Egileor y Elburgo (fig. 65), o sobre un pequeño tambor, como los de Etura y Narbaiza, emulando éstos un *tholos* cerrado que a veces alberga unos relieves. Por otra parte, los sagrarios de Langarika y Gazeta tienen una cúpula octogonal y hexagonal respectivamente. Finalmente encontramos remates a modo de bóveda, en lugar de cúpula, en los sagrarios de Urarte y Orbiso. Estos remates suelen estar articulados a base de gallones o costillas en relieve, y algunas veces están decorados con una superficie escamada o vegetal, formando una cúpula escamada o imbricada, que son las más habituales.



Figs. 65-67. Diversas cúpulas de sagrarios. Etura, Elburgo y Langarika.

⁸⁹ La segunda ha sido minuciosamente estudiada en la tesis doctoral DE MIGUEL LESACA, Miren. *La capilla de don Nicolás Sáez de Elola, capitán del Perú, en Azpeitia. Las grisallas, un singular programa caballeresco, de virtud y redención*. Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Historia del Arte y Música, 2016.

5.2.4. El repertorio decorativo

La decoración se emplea en la arquitectura de estos templete con una doble finalidad: por una parte, trata de embellecer la arquitectura, y por otra, en ocasiones se emplean unos motivos alegóricos con una carga simbólica que los incluye en el mensaje desarrollado en el programa catequético. La ornamentación no era un aspecto que la autoridad eclesiástica desdeñaba, es más, una de las consecuencias artísticas más claras del concilio de Trento se refiere a la ornamentación, que señala el punto de partida de todo un proceso de reducción y depuración de motivos decorativos, sustituyendo los grutescos y otros temas fantásticos por otros que se atienen al decoro y que no interfieren en la devoción, como son los motivos naturales.

Podríamos clasificar los motivos decorativos que hallamos en la arquitectura manierista en función de su forma: vegetal, zoomorfa, antropomorfa o geométrica. Pero hemos querido precisar un poco más porque todos los elementos que se emplean no forman un corpus unitario durante todo el período romanista. Desde las más tempranas fechas de la adopción de este estilo en Álava, se advierte la presencia de motivos vegetales, zarcillos y rameados que, junto a los relieves geométricos y a los elementos antropomorfos, son una constante en la finalidad ornamental. También advertimos otros motivos que son pervivencias del período anterior, como los seres híbridos entre humanos y vegetales que, a pesar de su condena y prohibición en el concilio de Trento, siguen teniendo cierta presencia. A medida que avanza el siglo XVI y nos adentramos en el XVII hacen su aparición otros temas como las pirámides escurialenses, motivos éstos difundidos al amparo de la obra del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Asimismo, conforme avanzan las décadas se advierte una mayor carga ornamental que, poco a poco, hace abandonar esa sobriedad y sencillez del período romanista pleno, en aras de un carácter más decorativo que va en paralelo a la introducción de desarrollos arquitectónicos más vigolescos, que culminarán con el nacimiento del Barroco.

En general, es de destacar que el arte romanista se caracteriza por la sobriedad, la claridad y la sinceridad arquitectónica, pero no por ello deja de lado el recubrimiento ornamental que enriquece y embellece la estructura. Esta sobriedad, en ocasiones, se ve alterada por la inclusión de elementos vegetales entrelazados a modo de roleos, de figuras femeninas y masculinas y, sobre todo, de formas geométricas enlazadas que se relacionan directamente con el repertorio antiguo, pero siempre sin la connotación pagana tan denostada por el arte contrarreformista. En los sagrarios podemos encontrar los mismos motivos que decoran la estructura de los retablos, pero reproducidos en miniatura, adaptados a su nuevo marco.

El contrato de la gran obra que inaugura el estilo miguelangelesco en España, el retablo mayor de la catedral de Astorga, contratado en 1558 con el escultor y pintor Gaspar Becerra (1520-1568), habla de la decoración que ha de llevar la misma, que consiste en follamen y follamas, es decir, decoración vegetal, “*e no mascarar y bestiones que es cosa reprobada*”⁹⁰. Asimismo, el contrato del retablo de la parroquia de San Juan Bautista de Estella, redactado en 1563, es muy claro en la definición del nuevo repertorio decorativo demandado por la clientela eclesiástica, ya que explícitamente se ordena que en la ornamentación “*no puedan poner sino es angeles y serafines y niños con alas y cabezitas y ojas y frutos naturales, y no caballos ni bestiones ni brutescos ni otra cosa fuera de lo suso dicho*”⁹¹, de tal manera que se prohíben los ricos motivos tan en boga en el manierismo expresivista vigente a mediados del siglo XVI, pero especificando en qué debía consistir la nueva decoración reformada. De esta manera, podemos advertir que la renovación impuesta tras el concilio de Trento destierra los motivos paganos, “a la romana” y los procedentes del manierismo fantástico, para dar lugar a un repertorio exclusivamente cristiano.

Desgraciadamente, los contratos de los sagrarios alaveses son mucho más parcos en cuanto a las exigencias decorativas, porque apenas nos brindan información en sus cláusulas, y las condiciones se reducen a exigir lo que viene ya marcado en la traza o, simplemente, añaden que el aparato ornamental sea “*conforme a arte*”. A pesar de ello, podemos encontrar pequeñas referencias a elementos decorativos,

90 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (coord.). *Ob. cit.*, p. 279

91 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. “La escultura renacentista en Navarra y su área de influencia”. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n^o 17, 1998, p. 66

como el que leemos en la contratación del sagrario de Crispijana con el escultor Felipe de Goyeneche, fechado en 1592, donde se le exige que ponga a “ambos lados del segundo banco dos serafines, en cada lado el suyo”⁹². De igual manera se pronuncian los parroquianos que contratan el sagrario de la parroquia de San Millán de Ali en 1580 con el escultor Esteban de Velasco, en el que se le pide que “a donde se alla unos redondos a manera de vidrieras a de aver unos serafines a media talla”⁹³. Tal vez más explícita resulta la cláusula de “dos cartelas a los lados y su frontispiçio y sus piramides”⁹⁴, que se difunden en público remate para adjudicar la obra del sagrario de Barajuen en 1617, encargo que recayó en el escultor de Urretxu Juan de Mendiara.



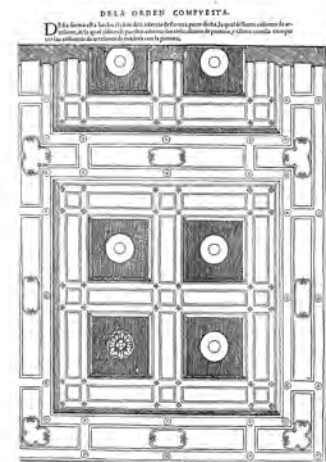
Fig. 68. Friso sobre la puerta del sagrario de Orbiso



Fig. 69. Cuerpo lateral del sagrario de Bóveda. Bartolomé de Angulo. Década de 1580.



Figs. 70-71. SERLIO, Sebastiano. Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo: Juan de Ayala, 1552, pp. 58 y 73



92 AHPA-AAHP. Prot. 5840, escr. Diego López de Corcuera, año 1592, fol. 2r-3r.

93 AHPA-AAHP. Prot. 4786, escr. Diego de Paternina, año 1580, s/f.

94 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fols. 45r-46v.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

En lo que se refiere a la ubicación de los elementos decorativos, tenemos que decir que se concentran en frisos, basamentos, remates y columnas, en cuyo tercio inferior se deja un lugar para colocar en él diversos temas alegóricos o simplemente decorativos. Son los emplazamientos habituales que la arquitectura clasicista destina para albergar la decoración que, como tal, emplea como motivo principal las soluciones ornamentales del **repertorio clásico**. El uso de una arquitectura clasicista, compuesta por los órdenes de la antigüedad e inmersa en un lenguaje basado en la repetición del pasado grecorromano, requiere la presencia triglifos y de metopas, de golas, ovas y perlas, de cornisas denticuladas, palmetas, mútulos, florones, rosetas y pateras, todos ellos elementos propios de este lenguaje. Los frisos que coronan los sagrarios suelen mostrar los correspondientes triglifos con sus gotas y metopas, que pueden ser lisos, en el caso de Pedruzo, con pateras o discos, como en Orbiso (fig. 68), con rosetas, visible en Arriano, o con motivos vegetales, como se aprecia en Durana, por citar algunos ejemplos. Son también de uso generalizado y constante las molduras denticuladas tanto en cornisas como en frontones, o la sucesión de dos o tres platabandas en frisos. Asimismo, la presencia de casetones y artonados en pequeños espacios cubiertos, tales como nichos para tallas y templetas abiertos (fig. 69), que recuerdan las decoraciones de las cúpulas de la antigüedad romana y los intradoses de los arcos, son un elemento invariable en la ornamentación de la arquitectura clasicista de los sagrarios. Nuevamente, Serlio les proporcionaba variadas fórmulas que reproducían edificios antiguos (figs. 70-71).

Junto a estos ornamentos procedentes de la recuperación del pasado grecorromano, podemos encontrar los **motivos geométricos** (figs. 72-75), constantes a lo largo de toda la cronología del Romanismo. Se trata de formas geométricas —cuadrados, rectángulos, rombos, óvalos, círculos y líneas rectas—, que se entrelazan entre sí y recubren toda la superficie, a la manera de un artonado a la antigua. Están realizados en bajorrelieve y se emplean profusamente en basamentos, traseras de las columnas, techos de los huecos para esculturas, y en otros lugares secundarios. La presencia de este tema está motivada por un puro interés ornamental, ya que no ofrece ninguna lectura iconográfica. En esta decoración la variedad es casi infinita, dependiendo de la imaginación del maestro en el diseño y la originalidad aportada por las diferentes formas geométricas que se emplean, así como en la complicación de los perfiles. Inspirándose probablemente en el inagotable Serlio, los diseños van desde la sencillez de los sagrarios de Andoin, Gordoia y Egiño, que combinan rectángulos con círculos, rombos con óvalos y diseños en forma de T, hasta los que, combinando un número mayor de figuras geométricas, añaden perfiles mixtilíneos. Estos últimos denotan más imaginación, rompiendo con la sobriedad y la sencillez que ya de por sí tiene la decoración geométrica, y además suelen tener una talla más menuda y minuciosa y de menor tamaño. Ilustrativos ejemplos de este tipo de decoración son los basamentos de Axpuru y Onraitia, ambos del taller de Salvatierra.



Figs. 72-75. Diversas decoraciones geométricas de los sagrarios de Egiño, Gordoia y Axpuru

Un tercer tema decorativo es el que procede del mundo **vegetal**, el llamado rameado contrarreformista, el “*follamen*” o “*follama*”, nombrado en el contrato del retablo mayor de la catedral de Astorga como tema decorativo más correcto y más acorde con el nuevo espíritu tridentino, tal y como se ha indicado al iniciar este capítulo. Esta decoración se basa en elementos de la naturaleza, más concretamente, en “*ojas y frutos naturales*”, sin dejar mucho espacio a la fantasía tan imperante en épocas inmediatamente precedentes. Se compone de ramas vegetales que forman roleos y zarcillos, en ocasiones con pequeños frutos, cubriendo de hojarasca los frisos y basamentos, que cada vez se van haciendo más carnosas y abundantes. En muchos casos las ramas o tallos tienen una disposición simétrica en torno a un cogollo o a una flor situada en el centro de la composición, a modo de los grutescos que decoraban en época anterior, porque, aunque se compongan de elementos exclusivamente naturales, aún conservan el ritmo del grutesco. Esos vegetales son constantes en la producción del escultor vitoriano Pedro de Ayala, cuyos sagrarios se caracterizan precisamente por la presencia de este tipo de decoración (figs. 76-77); también añade cogollos en los netos de las columnas, como se puede advertir en el sagrario de Letona. El taller de Salvatierra también empleará zarcillos. En un par de casos, como son Egileta y Ozaeta, esta decoración vegetal recubre el tercio inferior de las columnas del primer cuerpo, incluso aportando uno de ellos una pequeña venera, motivo poco habitual en el lenguaje romanista.



Fig. 76. Basamento del sagrario de Letona



Fig. 77. Basamento del sagrario de Dorio

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

A medida que se avanza en la cronología del Romanismo, y a partir de la difusión de las obras del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, podemos advertir la presencia de **motivos escurialenses**, que se extienden por toda la geografía española y se convierten en motivos ornamentales de amplio uso en todas las artes, especialmente en la arquitectura, la retablistica y la platería, a partir del último tercio del siglo XVI. En concreto, se trata de la conocida pirámide escurialense, cuyo origen formal se remonta a la Antigüedad, ya que desde Mesopotamia y el Antiguo Egipto, pasó a ser usada por el arte romano, siempre asociada al entorno funerario y conmemorativo. Las pirámides de los sagrarios constan de una base cuadrada sobre la que se posa una pirámide, en ocasiones rematada por una bola, reproduciendo las pirámides herrerianas escurialenses, o por un rombo. Suelen estar ubicadas como remate decorativo de los diferentes cuerpos del sagrario, aunque también se constata su presencia a los lados de los frontones o formando parte de ellos. No podemos precisar cuál fue el éxito de este motivo en los sagrarios estudiados, porque es uno de los elementos más frágiles de la estructura, por lo que su desprendimiento y consecuente desaparición es algo corriente. Son objetos que iban simplemente encajados a través de un pequeño vástago que se introducía en un agujero realizado en la estructura que lo sostiene, de tal manera que con un simple toque han podido desprenderse. De hecho, en un numeroso grupo de sagrarios se advierte aún el pequeño agujero que, sin duda, sostendría algún elemento decorativo aplicado, hoy desaparecido, que podría tratarse de una pirámide como las que acabamos de describir. En cualquier caso, son motivos ampliamente utilizados como remates de los cuerpos, como podemos apreciar en Narbaiza, Markina, Villamanca, Etura (fig. 78) y Róitegui; así como flanqueando y decorando frontones, como en el caso de Aguillo, estos últimos desgraciadamente desaparecidos.



Fig. 78. Sagrario de Etura, con sus pirámides escurialenses. Pedro de Unzueta. Décadas de 1620-1630.



Fig. 79. Primer cuerpo del sagrario de Róitegui. Taller de Lope de Larrea. Hacia 1617.

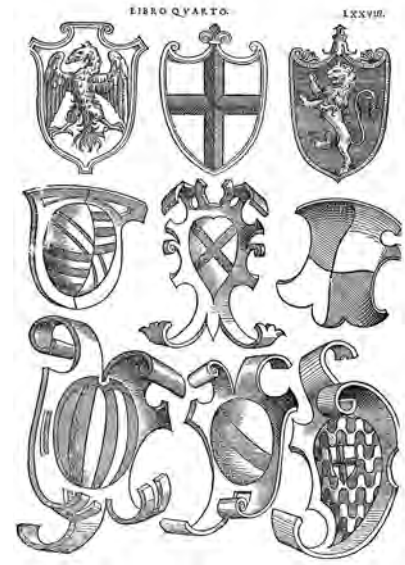


Fig. 80. SERLIO, Sebastiano. Libro cuarto de arquitectura de Sebastián Serlio. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 78

Un quinto repertorio decorativo que podemos encontrar en los sagrarios romanistas lo constituye un conjunto de **motivos manieristas** de raigambre francesa e italiana y que tuvieron un gran éxito en el arte europeo del siglo XVI. Son las cartelas correiformes, tan empleados por Miguel Ángel en varias de sus obras arquitectónicas, así como las telas colgantes o *draperies* y guirnaldas de vegetales. Las cartelas correiformes o *rollwerks*, sin precedentes en la antigüedad, fueron creadas al amparo de la decoración de la galería de Francisco I en el castillo de Fontainebleau, entre 1534 y 1536, y difundidas a través de grabados y orlas tipográficas de los libros ilustrados⁹⁵. Se trata de un motivo puramente manierista que representa una cartela con un perfil cortado en tiras más o menos largas, de tal manera que estas tiras se enrollan hacia adelante y hacia atrás, como si de cuero se tratara. Este tema ornamental, junto a otros del mismo origen, es muy empleado en la arquitectura manierista de los retablos de finales del siglo XVI y principios del XVII, y se ha considerado además como un elemento definitorio del estilo. Sin embargo, queremos llamar la atención acerca de que no han sido muy empleados en los sagrarios alaveses que estudiamos, lo que puede ser debido a la ortodoxia y la sobriedad que rige en estos muebles litúrgicos, aunque también cabe pensar que su reducido tamaño, aun teniendo un notorio desarrollo arquitectónico, podría resultar de un excesivo recargamiento si se le añade tanto aparato ornamental. Un ejemplo de cartelas correiformes en sagrarios es el de Róitegui, realizado en el taller salvaterrano de Lope de Larrea en torno a 1617. Su basamento tiene un conjunto de cartelas de formas diversas inspiradas en las que expone Sebastiano Serlio en su libro IV, como se muestra en las imágenes (figs. 79-80).

Finalmente, los **temas figurativos antropomorfos** forman un repertorio ineludible en la producción romanista. Por una parte, podemos hallar los *putti*, que en el arte de la contrarreforma son los querubines alados citados en la documentación, que ilustran y remarcan el carácter sagrado de los tabernáculos y que son una continuación de la decoración propia de los dos primeros tercios del siglo XVI, como los que podemos encontrar en los sagrarios de Belandia, Markina, Lalastra y Ozana. Estos querubines pueden aparecer simplemente como unas cabezas aladas, pero también se encuentran los de cuerpo entero, emparejados, en posición simétrica y flanqueando algún elemento. En el caso de Musitu, los ángeles sostienen una cartela que sirve de marco a la cerradura del cajón reservado a las reliquias, ubicado en la base del sagrario (fig. 81).

⁹⁵ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco". En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad de Granada, 1973, pp. 553-559



Fig. 81. Basamento del sagrario de Musitu. Taller de Lope de Larrea. Década de 1620.

Pero más significativamente romanistas son las figuras de niños desnudos y recostados que pueblan el tercio inferior de las columnas, los frisos, los basamentos y las enjutas de los arcos, derivados de los telamones tan presentes en la obra de Miguel Ángel. Si en los retablos del Romanismo podemos hallar “chicotes” recostados sobre los frontones, en los sagrarios estos niños se encuentran en frisos y lugares secundarios pero relevantes. Generalmente, los niños recostados se nos muestran emparejados y en posición simétrica, como podemos apreciar en el basamento del sagrario de Durana (figs. 82-83), en el que estas figuras se mezclan con rameos vegetales y con una guirnalda. En el sagrario de Arriano podemos ver cómo estas dos figuras adoptan graciosas posturas contrapuestas atendiendo a la ley de la correspondencia, de tal manera que mientras uno se dispone de frente, el otro está de espaldas, uno boca arriba y otro boca abajo, algo bastante original por su rareza en el panorama de los sagrarios alaveses. Sin duda estas figuras son adaptaciones locales de las figuras del Día y de la Noche, de la Aurora y del Crepúsculo de las tumbas mediceas de Miguel Ángel, incansablemente copiadas por los romanistas, así como de toda la serie de *ignudi* pintados en el techo de la Capilla Sixtina que ofrecieron un completísimo catálogo de figuras decorativas. Además, el abanico de modelos se amplía con toda la serie de alegorías fluviales de la Antigüedad que fueron grabados por los artistas italianos, que tuvieron una extraordinaria difusión como modelos gráficos en toda Europa, y que fueron una fuente importante de ejemplos para crear no solo figuras de niños como las citadas, sino también todas las imágenes de virtudes, alegorías y demás figuras recostadas que se tratan en el apartado de la iconografía.

Los *ignudi* de la capilla Sixtina y los esclavos de la tumba de Julio II se trasladan igualmente a los remates del primer cuerpo de varios sagrarios, como los de Etura, Ali y San Esteban (figs. 84-85), en los que unos jóvenes recostados sobre una ménsula flanquean el expositor del sagrario, y también a los tercios inferiores de las columnas, como en Pedruzo (figs. 86-87). Con ello se percibe una vez más la indiscutible autoridad artística ejercida por el genio florentino, cuyos prototipos fueron verdaderos iconos para todos los artistas romanistas. Los *ignudi* y telamones tienen en su origen un sentido alegórico de carácter neoplatónico, ya que representan las almas encerradas en los cuerpos, pero el uso que se le hace a estos temas en los sagrarios romanistas es exclusivamente decorativo, desafectado de su simbolismo, de ahí que los hayamos incluido en este capítulo referente a la ornamentación.



Figs. 82 y 83. Basamentos del sagrario de Durana. Esteban de Velasco. Hacia 1595.

Para terminar con el aparato decorativo, cabe mencionar una obra excepcional no solo en lo decorativo, sino también en lo arquitectónico e iconográfico, como se tendrá ocasión de explicar. Se trata del sagrario de Tuesta, obra de Bartolomé de Angulo, quien llena las enjutas de los arcos, los frisos y los espacios libres con el repertorio ornamental más complejo y variado de toda la diócesis. Aparecen niños desnudos, figuras masculinas y femeninas vestidas y desnudas, cartelas, cestas con frutas, máscaras, tejidos e incluso calaveras, como un recuerdo a la decoración en relieve de la fase del manierismo expresivista que tanto uso hizo de los grabados difundidos por la escuela de Fontainebleau. A pesar de la belleza de estos relieves que, además, tienen una espectacular policromía “del natural”, no podemos considerar esta decoración como propia del último tercio del siglo XVI y de nuestros sagrarios romanistas. De hecho, no solo es la única obra de esta cronología que se decora con estos motivos, sino que podríamos decir también que es la última.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Figs. 84-85. Chicotes en el segundo cuerpo del sagrario de San Esteban de Treviño. Esteban de Velasco. 1595-1599.



Figs. 86-87. Columnas del sagrario de Pedruzo. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580



Fig. 88. Vista lateral del sagrario de Tuesta, cuando se encontraba en proceso de restauración en el taller del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava en 2010.

5.3. Escultura: estilo y modelos

En este capítulo referido al estilo de las tallas y relieves, vamos a abordar las características formales de la escultura que contienen los sagrarios, que se encuadran dentro del estilo llamado Romanismo o manierismo miguelangelesco. Para ello, comenzaremos por definir someramente el estilo que ha sido acuñado con dicho término, una manera clasicista que bebe claramente de modelos grecorromanos, aunque reinterpretados en el siglo XVI. A continuación, mostraremos las formas artísticas que definen el estilo que se manifiesta a pequeña escala en estos muebles eucarísticos y sus imágenes y relieves, como si de un romanismo en miniatura se tratara. Finalmente, expondremos las fuentes gráficas identificadas que emplearon los escultores de sagrarios que siguieron estos prototipos y lenguaje en la diócesis de Vitoria, como muestra de su actualización respecto al arte europeo, del que son parte activa.

También en esta ocasión queremos destacar el estado de conservación de las piezas, ya que muchas de ellas han sufrido diversas alteraciones, otras han desaparecido dejando huecos vacíos irreparables en sus sagrarios, siendo finalmente muy pocas las que han conservado su estado original. Las mutilaciones de las extremidades u otras partes de las tallas, las gotas de cera que cubren la superficie, los ataques de xilófagos y, sobre todo, los repintes aplicados en épocas posteriores son una constante en las tallas de los sagrarios y, en ocasiones, tienen tal consideración y envergadura, que nos impiden apreciar debidamente la calidad que tenía originalmente la imagen. A pesar de todo, todas estas intervenciones y el inevitable paso del tiempo nos permiten vislumbrar las cualidades de esta escultura romanista en miniatura, aunque en ocasiones no sin ciertas dificultades.

En el momento de abordar las peculiaridades que presenta el estilo romanista de los sagrarios alaveses, queremos destacar que la apreciación del estilo de la escultura de estos muebles se ve determinada por el tamaño de su realización. Son tallas pequeñas que oscilan entre 25 y 35 cm de altura, en las que se requiere una mayor pericia para los detalles. Los relieves son algo más grandes, ya que alcanzan una altura máxima de unos 45 cm, pero el reducido espacio con el que cuentan, sobre todo en los frisos y basamentos, en ocasiones provoca una falta de delicadeza en la talla que merma su calidad artística. Composiciones mal resueltas, desproporciones de las figuras, achaparramientos para adaptarse al marco o escorzos imposibles, son algunos de los desaciertos que podemos encontrar en los sagrarios que, desgraciadamente, están bastante generalizados. Sin embargo, junto a tallas de discreta calidad, también podemos encontrar otras extraordinarias de composiciones atrevidas, rostros de gran expresividad no superiores a 5 cm, bellas anatomías hercúleas bien resueltas en 25 cm, y tallas realizadas con golpes de gubia muy certeros; en definitiva, los mejores rasgos estilísticos del Romanismo en miniatura. En estos microedificios que necesitan de esculturas de reducidas proporciones, el tamaño condiciona aspectos estilísticos, de tal manera que los escultores debían adaptar los preceptos de su estilo a un tamaño reducido. Podemos pensar que este condicionamiento es una prueba de habilidad para los escultores, porque su técnica y su talento se ponen a examen, y tal vez sea en estas tallas y relieves, y no tanto en los de los retablos, donde se percibe con más claridad la suficiencia de un artista y, sobre todo, la participación de los oficiales del taller en la ejecución de un sagrario.

Observando estas esculturas exentas que se encuentran en los sagrarios podríamos preguntarnos si existe alguna relación entre estas pequeñas tallas y los modelos de barro, cera o yeso que empleaban los escultores como muestras de su arte ante los patronos, conocidos desde al menos el siglo XV, cuya existencia se ha documentado en lugares como Castilla y León, Aragón y Navarra. En los inventarios y contratos de los escultores romanistas alaveses se habla de modelos, pero por el contexto en el que lo hace -generalmente en un contrato de un sagrario o retablo-, creemos que el término alude siempre a una traza dibujada y no a un modelo escultórico, como se ha indicado en el capítulo referente a la arquitectura. Cuando Esteban de Velasco contrata el sagrario y el banco de Castillo, se dice que en el banco “han de yr las figuras e modelo contenidas e debuxadas en una traça pintada de mano en papel”. En 1585 el mismo artista otorgó una carta de pago por un sagrario “a la traza e modelo que se asentó por escriptura pública”,

y de la misma manera, en 1587, Juan de Ullívarri firmó un “modelo y traça” para hacer el retablo de Goiuri. Por lo tanto, de momento no hemos encontrado referencias documentales que ratifiquen la presencia de modelos escultóricos en nuestro territorio.

Por el contrario, la profesora Tarifa sacó a la luz interesantes referencias documentales sobre los modelos de escultura que poseía Juan de Anchieta y que sus discípulos y seguidores ansiaban poseer, ya que conformaban el patrimonio máspreciado de la profesión de la escultura. Concretamente, nos interesa el inventario en el que se nombra unos modelos del maestro azpeitiano “*que llebó de Vitoria de casa de Belasco que heran los que abia menester el retablo de Santa Clara de Bitoria*”⁹⁶, lo que indica que Anchieta creó varios modelos que Velasco empleó en ese retablo realizado entre 1574 y 1578⁹⁷, años en los que estuvo en Vitoria-Gasteiz trabajando para el retablo de la iglesia de San Miguel. Este dato nos confirma la presencia de modelos de yeso o barro que empleaban en los talleres de escultura para hacer su trabajo, además de que permite comprender la clara dependencia de Velasco al estilo del maestro guipuzcoano, que en muchas ocasiones copia servilmente, y en parte corrobora la afirmación de que el Romanismo eclosionó en Álava con la presencia de Anchieta en la década de los años 70.

Las tallas de sagrarios son idénticas a las que se encuentran en los retablos, por lo que lo realizado en pequeño formato se encuentra en paralelo a lo ejecutado en tamaño grande. Podemos afirmar que las tallas de los sagrarios son esculturas en miniatura, de ahí que nos preguntemos si existe alguna relación con los modelos que los maestros escultores empleaban en sus talleres y que, además, tiene una estrecha relación con la teoría artística del Renacimiento, ya que el modelo de barro es el diseño de la escultura, la idea, la obra del artista, mientras que la materialización de ese concepto o el ejecutar físicamente la escultura, puede ser llevada a cabo por los artesanos. Sabemos que el sagrario era la primera pieza que se realizaba en el proyecto de un retablo, incluso en ocasiones se encargaba solamente el sagrario con el banco, y si la pieza gustaba y la parroquia disponía de recursos, se contrataba el resto del retablo, por lo que los sagrarios podían haber sido una prueba de calidad del artista. Creemos interesante el hecho de que el sagrario se realice con anterioridad al retablo, siendo la primera garantía de la manera de hacer de un taller de escultura.

5.3.1. El estilo romanista y sus características

El Romanismo es un arte heroico y monumental, que sirve con fidelidad al espíritu de Trento, en el que se manifiesta el triunfo sobre la herejía y donde la verdad se impone, y tiene como principal referente a la ciudad eterna, tanto a través de su pasado antiguo como de su obra renacentista. Es un estilo clasicista, que bebe de la antigüedad grecorromana, pero interpretada a la luz del Renacimiento. Durante todo el siglo XVI, la antigua y moderna Roma, el centro de la cristiandad, es también el centro artístico que dicta las normas para toda Europa, convirtiéndose en modelo indiscutible para todas las artes. Las obras que Miguel Ángel realiza en dicha ciudad por encargo del fortalecido poder papal son el ejemplo de la manera que demanda una Iglesia renovada para conmemorar su triunfo y hacer gala de su verdad. El lenguaje miguelangelesco se percibe como el más adecuado porque con sus monumentales figuras manifiesta claramente el mensaje triunfalista que necesita la Iglesia reformada para su propaganda, de tal manera que las esculturas romanistas de los sagrarios de la diócesis de Vitoria son una interpretación del arte del genio florentino, que impone el criterio de autoridad indiscutible.

Este estilo, procedente de Italia, fue introducido en España de la mano de Gaspar Becerra, artista que trabajó en los círculos manieristas romanos junto con Daniele de Volterra y Giorgio Vasari⁹⁸.

96 TARIFA CASTILLA, M^a José. “Los modelos y figuras de arte de escultor romanista Juan de Anchieta”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, p. 784.

97 MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998, p. 381.

98 TORMO, Elías. “Gaspar Becerra”. *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, tomo LXV, 1912, pp. 66-71. VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid: Historia 16, 1992, Cuadernos de Arte Español,

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Tras una formación y pujante carrera artística en la ciudad eterna, regresó a España para encargarse del retablo mayor de la catedral de Astorga⁹⁹, labor que emprendió en 1558 junto a un nutrido número de colaboradores, quienes, tras la marcha de Becerra a la corte volvieron a sus tierras de origen difundiendo el nuevo arte por Burgos, La Rioja, País Vasco y Navarra¹⁰⁰. Becerra trajo de Italia numerosos modelos en dibujos y estampas que alcanzaron rápidamente una amplia difusión, a la par que junto a ello introdujo una nueva manera de interpretar el arte basado en las anatomías musculosas derivadas de Miguel Ángel y de otros artistas italianos de su círculo¹⁰¹. Dicho por boca de Juan de Arfe, Becerra “*traxo de Ytalia la manera que aora está introduzida entre los más artífices, que es las figuras compuestas de más carne que las de Berruguete*”¹⁰². A través de inventarios de bienes y referencias documentales se conoce la existencia de un baúl con dibujos y modelos que trajo de Italia, en el que tenía, dibujados de su propia mano, las pinturas de la capilla Sixtina y más obras de Miguel Ángel y de otros artistas italianos que conoció y con los que colaboró, algunas de las cuales se conservan en la Biblioteca Nacional¹⁰³.

La obra de Becerra y especialmente el retablo de Astorga es el verdadero manifiesto del Romanismo en España, y tras él se realizaron otras dos obras señeras, que son el retablo de la colegiata de Santa Casilda y el del convento de Santa Clara de Briviesca, obras contratadas por el mirandés Pedro López de Gámiz¹⁰⁴ y realizadas por un gran grupo de oficiales, dando comienzo así al manierismo romanista en el norte, donde tendrá un desarrollo ejemplar. El expresivo y heroico arte de Juan de Juni en Valladolid había preparado el terreno artístico para acoger el nuevo estilo, y por ello el Romanismo entroncará con facilidad en la Iglesia reformada que demanda un arte claro y expresivo, como también entroncará en el pueblo, a quien agrada la sobriedad y heroicidad de este estilo, como se puede deducir de su proliferación y su extraordinaria permanencia durante varias décadas. La figura principal y el codificador y difusor de este arte heroico es Juan de Anchieta, natural de Azpeitia y formado en Valladolid¹⁰⁵, que tras colaborar activamente en los retablos señeros que hemos citado, regresará a su tierra natal e, inmediatamente, establecerá su taller en Pamplona, creando una importante escuela escultórica que se prolongará durante las tres primeras tres décadas del siglo XVII.

Este estilo artístico vigente en la escultura de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, se desarrolló con especial relevancia en el cuadrante norte peninsular, tal y como precisó con acierto Weise¹⁰⁶. Se trata de una modalidad del Manierismo que se ajusta a la perfección al ideal artístico promulgado por la nueva Iglesia posttridentina, a cuyo servicio estará, y por ello, se trata de un Manierismo

nº 76. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velázquez”. *Archivo Español de Arte*, nº 283, 1998, pp. 273-288. REDÍN MICHAUS, Gonzalo. “Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los españoles”. *Archivo Español de Arte*, nº 298, 2002, pp. 129-144.

99 FRACCHIA, Carmen. “El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento”. *Archivo Español de Arte*, nº 282, 1998, pp. 157-165. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (coord.). *El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*. [Valladolid]: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001.

100 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. “El retablo de Astorga y la difusión del romanismo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomos LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 177-206. SERRANO MARQUÉS, Mercedes. “Gaspar Becerra y la introducción del Romanismo en España”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomos LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 207-239.

101 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velázquez”. *Archivo Español de Arte*, nº 283, 1998, pp. 273-288.

102 ARPHEYVILLAFÁÑE, Juan de. *Ob. cit.*, Libro II, p. 2.

103 SANTIAGO PÁEZ, Elena (dir.). *Ob. cit.*, 1991.

104 Numerosos estudios se han ocupado de estas obras y sus autores, referidos en la bibliografía. Citamos aquí algunos de los más significativos, publicados en el *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, nº LXXVIII-LXXIX, 1999: GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. “El retablo de Astorga y la difusión del romanismo”, pp. 177-206. SERRANO MARQUÉS, Mercedes. “Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España”, pp. 207-239. BARRÓN GARCÍA, Aurelio. “El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño”, pp. 241-300.

105 VASALLO TORANZO, Luis. *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

106 WEISE, Georg. *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band II: Die Romanisten*. Tübingen: Hopfer, 1959.

reformado, religioso y contrarreformista, que ha sido definido como el estilo trentino¹⁰⁷. Magistralmente sistematizado y definido por la profesora García Gainza en numerosos estudios centrados en Navarra¹⁰⁸, ha sido estudiado en varias zonas geográficas del norte peninsular como Aragón¹⁰⁹, Cantabria¹¹⁰ y La Rioja¹¹¹, por citar dos territorios cercanos. En lo referente al País Vasco, es la provincia alavesa la que cuenta con más estudios sobre escultura romanista a pesar de que aún no esté del todo sistematizado. Los pioneros trabajos de Micaela Portilla para la redacción del Catálogo Monumental, dieron paso a los estudios de Salvador Andrés Ordax sobre Lope de Larrea¹¹² y un primer paso en la sistematización de la escultura romanista alavesa¹¹³, que ha ido completándose gracias a estudios monográficos que conforman los textos más importantes de la historiografía del arte alavés, que debemos al profesor Pedro Luis Echeverría Goñi¹¹⁴.

En todos estos estudios, así como en las propias imágenes de los sagrarios, hemos de apoyarnos para definir con exactitud en qué consiste la escultura de los tabernáculos. Las **características** de esta escultura romanista son bien conocidas, y en este sentido, aquí no podemos aportar grandes novedades. Como quedó expuesto por el profesor Echeverría Goñi, de la documentación histórica se pueden rescatar los preceptos de lo que se consideraba esta “verdadera manera”, dictados por boca de los mejores artistas del norte de la Península cuando se dieron cita en la famosa tasación del retablo de

107 CAMÓN AZNAR, José. “El estilo trentino”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 12, 1945, pp. 429-442.

108 Su trabajo pionero en el Romanismo es GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1969. Con posterioridad a esta publicación se han sucedido otras obras más recientes como IDEM. *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*. Madrid: Gobierno de Navarra, Fundación Arte Hispánico, 2008. Destacan en su amplia producción sus estudios monográficos dedicados al Romanismo navarro: “El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona”. *Scripta Theologica*, vol. 16, 1984, pp. 579-589; “Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte”. *Goya Revista de Arte*, nº 207, 1988, pp. 132-137; “El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988)”. *Príncipe de Viana*, nº 185, año 49, 1988, pp. 443-451; “Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona”. *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 111-124; “La escultura renacentista en Navarra y su área de influencia”. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 17, 1998, pp. 57-72; “El retablo de Astorga y la difusión del romanismo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomos LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 177-206.

109 Comenzado por BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Juan Miguel Oriens y la escultura romanista en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1980, y continuado principalmente por el profesor Jesús Criado Mainar: CRIADO MAINAR, Jesús. “Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI. 1550-1590”. En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen (coord.). *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2002, pp. 303-349. IDEM. *La escultura romanista en la comarca de la comunidad de Calatayud y su área de influencia, 1589-1639*. Calatayud: Centro de estudios bilibitanos, Institución “Fernando el Católico”, 2013.

110 POLO SÁNCHEZ, Julio J. *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. [Santander]: Fundación Marcelino Botín, 1994.

111 BARRIO LOZA, José Ángel. *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009.

112 ANDRÉS ORDAX, Salvador. “Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava”. En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad de Granada, 1973, tomo II, pp. 211-213. IDEM. *El escultor Lope de Larrea*. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976.

113 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *La escultura romanista en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973.

114 Debido a su extensa bibliografía, citamos los más relevantes para la organización del Romanismo en Álava: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Las artes en el Renacimiento”. En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, pp. 105-136. IDEM. “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI”. En: PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto (ed.). *Sortaldeko Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu = La Llanada oriental a través de la Historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 93-111. IDEM. “Renacimiento y Romanismo en la retablistica de la Rioja alavesa”. En: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, pp. 231-263. IDEM. “La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura”. En: *Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurrena kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 256-326.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Cascante (Navarra) en 1598, sin duda uno de los documentos más relevantes para definir el Romanismo¹¹⁵. Con ocasión de la tasación del retablo realizado por Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro en esta localidad navarra, se reunieron varios de los mejores intérpretes de este estilo: Juan Fernández de Vallejo, Pedro de Arbulo Marguete, Esteban de Velasco y Diego de Marquina, y en la escritura que dejaron se narran las normas que ellos consideraron necesarias para que una obra de escultura fuera considerada buena. Debemos acudir a esos preceptos para hablar sobre el estilo de la escultura que se encuentra en los sagrarios alaveses.

Una de las primeras características formales que destaca en el Romanismo es su exaltación anatómica (figs. 89-90), con cierta falta de naturalismo, ya que la musculatura de los personajes se desarrolla sin distinción de sexos ni edades. Las representaciones de hombres y mujeres, niños o personajes de avanzada edad se muestran dotados de una potente musculatura, como las representaba Miguel Ángel. Con ello demostraban los conocimientos de la anatomía humana que poseían los artistas del Renacimiento, que tan buenos resultados había dado, no solo en el ámbito artístico sino también en el científico. Esta percepción del cuerpo es una alusión a la entidad moral de los representados, de raigambre neoplatónica, característica ésta que desarrolló Miguel Ángel en sus obras y que ejerció una gran autoridad en el arte romanista, ya que consideraba que una manera de hacer visible la grandeza moral, era a través de la grandeza física y la potente musculatura. En nuestro territorio, esta demostración anatómica en ocasiones da lugar a ciertas desproporciones en las figuras que, con los brazos y las piernas extremadamente musculosas, se alejan del canon y de las proporciones naturales, siendo más arquetípicas, más espirituales y alejadas de la realidad y la naturaleza. Esta glorificación de la anatomía fue llamada “grandeza” o “grandor” por los escultores romanistas¹¹⁶, y aplicado sin excepciones en toda la escultura, tanto la de formato grande como la de pequeño formato.



Fig. 89. Puerta del sagrario de Gopegi. Pedro de Ayala. 1609-1610.

Fig. 90. Tallas del desaparecido sagrario de Castillo. Esteban de Velasco. 1577. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

Unido a la exaltación anatómica se encuentra la importancia otorgada al desnudo que, con el ideal plenamente renacentista que ensalzaba la belleza del cuerpo humano, intenta mostrarlo, siempre dentro de los límites del más estricto decoro que impera en el Romanismo. Los desnudos que hemos encontrado en las tallas de los sagrarios, siempre cubiertos pudorosamente, se encuentran en las diversas imágenes de Cristo. Así, en las portezuelas que se reservan para el Resucitado los escultores intentan

115 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2011, pp. 275-285.

116 Ibídem, pp. 278-279.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

mostrar el cuerpo desnudo entero salvo las partes que por decoro y corrección deben cubrirse, y para ello emplean una túnica que se ata con una cinta o una correa, recurso éste muy propio del estilo romanista. De la misma manera podemos ver a Cristo atado a la columna, tal vez el mejor pretexto para exhibir un cuerpo masculino apolíneo, proporcionado y anatómicamente bien formado. En las tallas de más calidad, como las que Juan Fernández de Vallejo realizó en el sagrario de Lanciego entre 1567 y 1569 (fig. 91), podemos admirar esa belleza desnuda, y también en otras como las puertas de los sagrarios de Pedruzo (fig. 92) o Portilla. En relación al desnudo femenino poco podemos decir, debido a que las únicas figuras femeninas de los sagrarios lo constituyen las virtudes y alguna excepcional talla de la Virgen; y las primeras, al contrario de lo que ocurre en otros ámbitos artísticos, nunca se muestran desnudas, sino púdicamente vestidas. Los buenos escultores tienen amplios conocimientos de anatomía, en el que juega un papel importante el tratado *Historia de la composición del cuerpo humano* del doctor Juan Valverde de Hamusco, publicado en Roma en 1556¹¹⁷ e ilustrado con dibujos de Gaspar Becerra y Pedro de Rubiales que fueron grabados de Nicolás Beatrizet¹¹⁸. A través de las ilustraciones de este tratado médico los artistas podían aprender algunos de los secretos del cuerpo humano para después demostrar sus conocimientos en la talla.



Fig. 91. Talla del desaparecido sagrario de Lanciego. Juan Fernández de Vallejo. 1567-1569.

Fig. 92. Puerta de tabernáculo de Pedruzo. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580.

117 VALVERDE DEAMUSCO, Juan. *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antonio Lafreri, 1586.

118 GONZÁLEZ, Juan José. "Precisiones sobre Gaspar Becerra". *Archivo Español de Arte*, 1969, tomo 42, n° 168, pp. 332-334.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

En lo que al canon se refiere, los estudios hablan de la proporción quintupla que dota a las imágenes de una altura correspondiente a diez cabezas de alto y dos de ancho, un canon antiguo definido por Vitruvio, que fue recuperado en el Renacimiento por los artistas italianos, y por extensión, también por Alonso Berruguete y Gaspar Becerra, tal y como lo narra Juan de Arfe en su tratado¹¹⁹. Tratadistas del Renacimiento como Pomponio Gaurico y Alberto Durero habían acertado este canon a nueve cabezas, pero el nuevo impulso arqueológico del manierismo más clasicista recuperó el canon vitruviano para la escultura. Escultores romanistas como Juan de Anchieta emplean sistemáticamente este canon clásico¹²⁰, pero debemos decir que estas medidas no se aplican exactamente en la pequeña escultura de los sagrarios. Es probable que, debido a su reducido tamaño, el canon y las proporciones de las figuras se vean alteradas, ya que la proporción quintupla alargaría en exceso las figuras y las haría menos perceptibles en su ubicación y en ese tamaño. En general, el canon vitruviano se adapta a la pequeña escultura reduciéndola considerablemente, ya que advertimos que las esculturas estudiadas presentan cierta macrocefalia o microcefalia general, con algunas excepciones. En cualquier caso, hemos observado que el canon varía fuertemente de unas figuras a otras, en función de la pericia y del rigor del escultor que las ejecuta, así como del marco en el que se ubican.

Junto al canon, otra de las características que presenta la escultura romanista y que la entronca con la antigüedad grecorromana es el perfil griego, que consiste en que la frente y la nariz se estructuran en línea recta, dotando a la escultura de un aire más idealizado y alejado de la realidad. Este recurso arqueológico se advierte únicamente en las tallas de más calidad artística, donde el escultor demuestra una delicadeza y un buen manejo de la gubia para tallar los detalles en un tamaño tan reducido. Lo que es perceptible en la escultura situada en los retablos y con tallas de tamaño natural, en los sagrarios se reduce a unos pocos ejemplares especialmente destacados por su calidad, como la talla de Moisés de Elburgo o el san Pablo de Narbaiza. Desgraciadamente para el arte, lo más usual es encontrarnos con narices desproporcionadas en rostros medianamente configurados, en ocasiones debido a la capa de repolicromía o repinte que tienen.

De la misma manera, los cabellos y barbas se resuelven con ensortijadas guedejas y rizos acaracolados, recordándonos los retratos imperiales romanos, aunque tampoco muestran la finura de las tallas de los retablos, sino que están más empastados y compactos, otra vez debido a su reducido tamaño. A pesar de todo, en estas esculturas en miniatura destacan las barbas largas formadas por gruesos y ondulados mechones (fig. 93) que proceden del más que imitado Moisés de la tumba de Julio II de Miguel Ángel, modelo inagotable para las artes de finales del siglo XVI. El cabello se resuelve de forma algo distinta en las figuras femeninas que, además, son muy escasas en los sagrarios romanistas, ya que se reducen a unas poquísimas tallas de la Virgen con el Niño y las virtudes y sibilas. En ellas el pelo imita la estatuaria antigua: con una raya en medio, el cabello cae en ondulaciones a los lados, y a veces se recoge en la parte trasera de la cabeza o se sujeta con una diadema a la antigua. Las sibilas del sagrario de Opakua (fig. 94), por ejemplo, muestran una cara idealizada con perfil griego y sin la fiereza romanista, tal vez por ser obras de Lope de Larrea, con el cabello largo con ondulaciones simétricas, y similares características tienen las virtudes de Añastro.



Fig. 93. Moisés del sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.

119 ARPHEY VILLAFañE, Juan de. *Ob. cit.*, libro II, pp. 1-2.

120 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *Ob. cit.*, 2008, pp. 84-85.



Fig. 94. Sibilla del basamento de Opakua. Taller de Lope de Larrea. Hacia 1615.

La expresión o la manifestación del “espíritu” de las figuras es la que permite comunicar el mensaje que quieres transmitir, y en este sentido la tensión contenida -terribilitá- de los personajes de Miguel Ángel se traduce en la llamada “fiereza” de los romanistas¹²¹. Los ceños fruncidos, los labios apretados, el mentón marcado (fig. 95), los gestos huraños y las posturas arrogantes, viriles y dotadas de la llamada gravedad o “autoridad romana”, con un pie colocado sobre un zócalo (fig. 96), otorgan a estas imágenes el poderío que necesita el arte contrarreformista. Además, estos gestos concentrados entroncan directamente con la concepción neoplatónica presente en la obra de Miguel Ángel, que concebía el cuerpo como la cárcel del alma. Los romanistas, reflejando ese sentir del alma aprisionada en un cuerpo terrenal y sujeto a las circunstancias mundanales, dotan a sus figuras de una tensión contenida que queda reflejada en los rostros concentrados en sí mismos, imprimiéndoles un fuerte carácter. No en vano Jusepe Martínez destacó en su tratado sobre la pintura a Anchieta porque “puso fieras aptitudes en sus figuras; no se valió del natural, sino de grande práctica resoluta”¹²². Los seguidores de Anchieta se tomarán esta premisa al pie de la letra y lo convertirán en una de sus principales singularidades.

Hablando de fieras expresiones hay que destacar la dificultad que entraña dotar de un gesto tan peculiar a una talla de tan reducidas dimensiones. Los rostros de estas esculturas por lo general no superan los 5 cm y, a pesar de ello, muestran una talla de gran delicadeza, con los pómulos resaltados y los labios apretados, y las cejas, arqueadas, producen una sombra que dota de un fuerte carácter a los representados. También debemos tener en cuenta que estas pequeñas tallas generalmente están repolicromadas posteriormente, y que es posible que esta nueva capa pictórica no haga honor a la calidad de la talla, sino más bien todo lo contrario. Si a este condicionante le añadimos el estado de conservación que, salvo contadas excepciones, es regular o malo, estando las esculturas llenas de gruesas capas de polvo, podemos concluir que no estamos observando las obras en su estado original, que no dudamos era de más calidad que el actual. Las esculturas de los sagrarios de Elburgo y Pangua (fig. 97), por ejemplo, recuperarían esa fiera expresión si prescindieran de la capa de suciedad que las cubre, y es probable que llegarían a superar la finura de talla de san Pedro y san Pablo del sagrario de Pedruzo (figs. 98-99), restauradas recientemente.

121 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2011, pp. 277-278.

122 MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid: Akal, 1988 (1ª edición c. 1675).

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 95. San Pedro, en el sagrario de Gopegi. Pedro de Ayala. 1609-1610.

Fig. 96. David de Añastro. Diego de Marquina. 1584.

Además de la fiera expresión, la solución más apropiada para otorgar expresión a las imágenes para los artistas romanistas es el “precepto del movimiento”¹²³. Una cualidad importante para cualquier artista, se convierte en marca estilística de los romanistas, que emplean gestos declamatorios, brazos cruzados sobre el pecho, miradas altivas, ademanes de concentración intelectual, brazos desplegados, y rostros y cuerpos orientados en direcciones contrarias. Estos recursos, también de origen miguelangelesco, dotan de alma a las imágenes y las convierte en predicadoras de una verdad eterna e inmutable con autoridad y dignidad, en este caso fiel al espíritu de Trento.



Fig. 97. Padre de la Iglesia del desaparecido sagrario de Pangua. Esteban de Velasco. 1580-1581.

Figs. 98-99. San Pedro y san Pablo del sagrario de Pedruzo. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

123 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2011, pp. 281-283.

Este precepto del movimiento forma parte de la teoría artística del Renacimiento, ya que Leonardo de Vinci versó sobre ello en su conocido tratado de pintura. Concretamente, Leonardo expone que la expresión del carácter de una figura debe hacerse a través de sus movimientos, para que a simple vista se pueda percibir el tema de lo que está hablando: “*la representación de las figuras ha de ser llevada a cabo de tal guisa que los contempladores puedan reconocer sin esfuerzo, y por medio de sus actitudes, la intención de su ánimo. Conque si has de representar a un hombre que hable con excelencia, procura que sus actos acompañen a las palabras excelentes, y de la misma manera, si has de representar a un hombre brutal, dale fieros movimientos*”, debido a que “*los movimientos de los hombres deberán convenir a su dignidad o vileza*”¹²⁴. Los escultores romanistas, inmersos plenamente en el Renacimiento, van a considerar igualmente que el movimiento es importante porque “*con él se le da espíritu a la figura*”¹²⁵.

En lo referente al movimiento de las figuras, podemos llamar la atención también sobre la presencia de la línea serpentinata en muchas esculturas exentas, una composición que con curvas y contracurvas marcadas por la disposición de la cabeza, los hombros y la cadera que se balancean y se estructuran en puntos de vista contrapuestos, aporta a la figura un perfil serpenteado. Como es propio del manierismo, se rompe así con la serenidad clásica y se dota a las esculturas de varios puntos de vista, obligando al espectador a desplazarse alrededor de ellas para contemplar la obra en su totalidad¹²⁶. A pesar de que las tallas romanistas de los sagrarios están destinadas a ubicarse en un nicho y, por tanto, a ser vistas frontalmente, tenemos ejemplos de líneas serpentinatas de un marcado manierismo, como la talla de Cristo con la cruz a cuestras del sagrario de Quintana (figs. 100-103), que recuerda a las estilizadas figuras serpenteantes de Alonso Berruguete, en el que ya se advierte la fuerte influencia de Miguel Ángel. Esta pequeña escultura, de un canon extremadamente estilizado y excepcional en la provincia, se inserta apretadamente en un nicho del cuerpo principal del sagrario, a pesar de que desde ese punto de vista no es posible percibir la composición helicoidal de la talla. La postura de este Cristo cargando la cruz no es la habitual en el Romanismo, sino que está más acorde con las posturas irreales de las que hacían gala las figuras de Juan de Juni o Alonso Berruguete unas décadas antes. En concreto, esta disposición de Cristo se cree un modelo juniano ya que el escultor francés, bebiendo de distintas fuentes de inspiración nórdicas e italianas, creó una nueva composición propia que fue reproducida por los escultores de su entorno, sobre todo en relieves y tallas de sagrarios. Esta misma composición rebuscada con Cristo avanzando, con la cruz a cuestras y con el brazo sujetando la cruz la podemos encontrar en los sagrarios de Paradaseca (León), Villalpando (Zamora), Destriana (León) o Calzadilla de la Cueva (Palencia)¹²⁷.



Figs. 100-103. Varias vistas de la escultura de Cristo con la cruz a cuestras del sagrario de Quintana.

124 DAVINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2004 (edición preparada por Ángel González García), pp. 406 y 409

125 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2011, p. 281

126 La multifacialidad de la escultura es algo que preocupó a los escultores manieristas. WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1993, pp. 169-171.

127 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “La literalidad de la copia. Sobre composiciones perdidas de Juan de Juni”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n° 44, 2009, pp. 31-34.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Estos citados movimientos no se encuentran aislados, sino que los hallamos acompañados de contraposiciones de las figuras, otro recurso habitual en el Romanismo que coloca al lado dos figuras opuestas. Tanto en los relieves como en la disposición de las tallas, se combinan figuras de frente y de espaldas, o uno mirando hacia la izquierda y otro a la derecha, uno de pie y otro sentado, uno joven y el otro anciano, dando como resultado un contrapeso compositivo de gran belleza. Esta característica es visible en las tallas que se encuentran formando pareja a un lado y al otro de la puerta o en los nichos laterales de ciertos cuerpos superiores, así como en algunos relieves como el del sagrario de Arriano (figs. 104-105), que queremos destacarlo por ser uno de los más bellos de la diócesis. Se trata de una pareja de santos, san Pedro y san Pablo, situados en el panel lateral del sagrario, donde es perceptible la contraposición de ambos personajes. Mientras san Pedro, con gesto abstraído, baja su cabeza, san Pablo mira hacia lo alto. El brazo derecho de san Pedro, extendido hacia la tierra se contrapone con el izquierdo de san Pablo, doblado hacia arriba, uniéndose además con la mano del apóstol que sostiene su túnica en el hombro. Si san Pedro está colocado de tres cuartos de perfil, el de Tarso, con los pies orientados hacia la derecha y la cadera de frente, gira sus hombros hacia su izquierda, dibujando una bella línea serpentinata. Al mismo tiempo, el príncipe de los apóstoles apoya los dos pies en la tierra, pero el de los gentiles dobla la rodilla apoyada en un pedestal, que podría ser un guiño iconográfico referido al apóstol. Formando pendant con estos dos santos están al otro lado del sagrario un joven san Juan evangelista con el apóstol Santiago, portando su cayado. También en ellos existe esa correspondencia estética, ya que uno mira hacia arriba y el otro hacia abajo, uno tiene barba mientras que el otro es imberbe, y uno avanza con el pie izquierdo y el otro con el derecho.

Estos emparejamientos de figuras contrapuestas se combinan con una rigurosa simetría tanto compositiva como formal en la obra en su conjunto, que para los romanistas era la “*correspondencia*”¹²⁸. En los sagrarios es patente, por ejemplo, que las tallas que flanquean la puerta formen pareja, con posturas que se corresponden, como las vemos en Narbaiza, Berrostegieta (fig. 106), Yécora y la mayoría de los sagrarios. También las figuras del segundo cuerpo muestran una relación formal unas con otras, como en Ali y, como no podía ser de otra manera, en un sagrario romanista, la relación también es iconográfica. La simetría, tanto de forma como de contenido, es habitual en estas obras de sabor clasicista. En ocasiones, esa simetría da lugar a los acertadamente calificados “*diálogos olímpicos*”¹²⁹, que son conversaciones que entablan los doctores y santos de distintas épocas entre sí sobre las verdades inmutables y eternas, dispuestos unos en frente de otros.

Para lograr una buena composición y dotar de corpulencia a las figuras, los escultores romanistas emplean los pliegues de la ropa, tanto que hasta ellos lo consideraban uno de sus preceptos más importantes¹³⁰ y que, además, podemos considerarlo como una de las marcas más claras del estilo miguelangelesco. Los santos romanistas se cubren con pesadas y gruesas telas, talladas con amplios pliegues que aportan a las figuras un gran volumen, muy diferentes a los finos plegados nerviosos del manierismo expresivista, y de los pliegues de corte metálico que proliferarán con la introducción del Barroco. En los casos de mayor calidad, estos pliegues son de talla profunda, lo que contribuye positivamente al correcto modelado de las superficies, ya que aporta gradaciones de luces y sombras y, por consiguiente, importantes valores plásticos. En este sentido, una de las mejores interpretaciones de estos pliegues tan peculiares del Romanismo lo tenemos en la talla de san Pedro del sagrario de Yécora (fig. 107), de factura extraordinaria. Es una media talla de apenas 25 cm de altura, y representa a un san Pedro arrepentido lloroso, con un pie adelantado, seguramente con las manos en oración, y girado hacia arriba buscando el perdón de su maestro. A pesar de su lamentable estado de conservación, es perceptible la combinación entre el semblante naturalista con los ojos arqueados hacia abajo mostrando su dolor espiritual, con una corpulencia física tan netamente romanista, haciendo que esta pieza sea una escultura de extraordinaria calidad.

Para finalizar, es de destacar que en los poco frecuentes relieves narrativos de los sagrarios prima la composición circular envolvente (fig. 108), conseguida por medio de unas figuras dispuestas de espaldas en un primer plano que, favorecida por una gradación de la profundidad de la talla, consigue la sensación de espacialidad. Esta composición es especialmente notoria en las escenas de la Santa Cena ya

128 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2011, p. 284.

129 CAMÓN AZNAR, José. *El escultor Juan de Anqueta*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1943, p. 63.

130 Lo correcto es “*que los trazos y pliegos de las vestiduras y ropajes sean acomodados*”. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2011, p. 279.



Figs. 104-105. Relieves laterales del sagrario de Arriano. Atribuido a Pedro de Ayala. Primeros años del siglo XVII.



Fig. 106. Sagrario de Berrostejieta. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580.



Fig. 107. San Pedro arrepentido, del sagrario de Yécora. Pedro González de San Pedro, Diego y Andrés Jiménez. 1601.

que, en otros temas como la Oración en el Huerto, la composición se realiza por estratos. En todos ellos podemos advertir una limpieza narrativa que deja claro el tema que se representa sin que ningún elemento secundario perturbe su lectura, de acorde con las normas tridentinas del decoro. Además, debemos recordar que el círculo es la forma geométrica perfecta del Renacimiento, especialmente referida al macrocosmos y a la divinidad, y que encontramos dicha composición en varios relieves de gran formato de los retablos romanistas, como el de la Coronación de espinas del inacabado retablo de San Miguel de Vitoria-Gasteiz.



Fig. 108. Puerta del sagrario de Durana. Esteban de Velasco. Antes de 1595.

5.3.2. Modelos y fuentes gráficas

Una vez expuestas las características formales de la escultura, es necesario hablar de las fuentes gráficas y otros modelos que emplearon los escultores para realizar sus obras. Anteriormente hemos indicado la fuerte influencia que ejerce el arte de Miguel Ángel y su entorno artístico romano sobre los artistas del último tercio del siglo XVI y principios del XVII. Las figuras que creó y las composiciones que codificó serán los modelos principales que inspiran a los artistas romanistas, realizando versiones locales de *ignudis*, profetas, sibilas y demás figuras que pueblan los muros de la capilla sixtina, en los retablos y los sagrarios que salen de sus gubias. Toda la obra escultórica, pictórica y arquitectónica de Miguel Ángel es una cantera inagotable de modelos y una fuente de inspiración para nuestros artistas, que adaptaron ese lenguaje monumental a los muebles litúrgicos que les encargaban las parroquias.

El arte de Miguel Ángel era bien conocido por los escultores que trabajaron en Álava, y no porque habían tenido la oportunidad de viajar a Italia para aprenderlo de primera mano, sino porque poseían dibujos, grabados y estampas que reproducían obras de arte italianas. Buena parte de la obra del genio florentino fue grabada por Adamo Ghisi y el francés Nicolás Beatrizet, creando series de láminas que alcanzaron rápidamente una amplia difusión. Es conocido el hecho de que el bien máspreciado de los maestros escultores y pintores lo constituían sus útiles de trabajo, entre los que se encuentran estos modelos, en forma de dibujos, estampas y grabados. Por ejemplo, sabemos de la existencia de dos libros de Alberto Durero, *Simetría del Cuerpo Humano* y *Geometría*, en la biblioteca de Gaspar Becerra¹³¹, así como una gran cantidad de dibujos que había traído de Italia¹³² y que pasarían a manos de artistas de su entorno¹³³ y aún se conservan en la Biblioteca Nacional¹³⁴ y en el Museo del Prado¹³⁵. También en los bienes de Juan de Juni, poseedor de una gran cantidad de dibujos y grabados, aparece “*un papel grande del juicio de Micael Angel*”¹³⁶.

131 HERRERA GARCÍA, F.J. “Gaspar Becerra: su entorno familiar y profesional a la luz de nuevas fuentes documentales”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° XCIII, 2004, pp. 59-96.

132 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velázquez”. *Archivo Español de Arte*, n° 283, 1998, p. 277.

133 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “En el entorno de Gaspar Becerra: modelos, rasguños, pinturas y otros objetos de Gaspar de Hoyos (m. 1573)”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n° 47, 2012, pp. 39-52.

134 *La resurrección de los muertos*. 1557. PID bdh0000052979. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000052979> (consultado 18/04/2017).

135 *Juicio Final*. Siglo XVI. N° catálogo D00003. (consultado 16/05/2017). <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juicio-final/72d8e963-8284-4918-bb6-b429bce0475e?searchid=ce671dd1-c9b5-4ef3-04a2-38978e34e9c3>

136 FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a Antonia. Ob. cit., 1991, p. 339.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Los artistas que no podían viajar a Italia con el objetivo de actualizarse y conocer nuevas formas artísticas no se quedaban a la zaga gracias a la imprenta, que supuso un gran adelanto técnico que permitió la fácil reproducibilidad técnica de las obras de arte. De esta manera el grabado y la estampa se erigen como el medio de difusión más eficaz para que los grandes artistas y creadores vieran reproducidas sus obras. Es un soporte barato, de rápida difusión, relativamente fácil adquisición, comprensible y adaptable por cualquier artista necesitado de fuentes de inspiración y modelos que, gracias a todas estas ventajas, se renovaban constantemente y en un breve plazo de tiempo. Los grabados fueron un recurso fundamental y básico para difundir todo tipo de aspectos del lenguaje artístico, ya sean composiciones, temas y figuras. Un elenco de artistas, dibujantes y grabadores, así como editores y hábiles comerciantes que abrieron una red comercial de grabados en Europa¹³⁷, permitió una fluida circulación de ideas y el contacto entre artistas alejados geográficamente, y por añadidura, desempeñó también una función importante en la evolución de los estilos artísticos. Estos grabados, además, tienen un lenguaje adaptable a todo tipo de técnicas, ya que servirán de modelo no solo para las artes de dos dimensiones, sino que la escultura, así como la platería, serán otras de las grandes beneficiadas. Una herramienta de trabajo tan útil enriquece sobremanera el repertorio de los artistas que podían jactarse de conocer prácticamente de primera mano las novedades de los centros artísticos europeos, lo cual aportaba prestigio a su taller y, por ende, atraía a más clientela.

Los artistas que realizaron los sagrarios romanistas de la diócesis de Vitoria también estaban el corriente de la producción artística europea y tenían entre sus manos modelos en los que inspirarse para elaborar composiciones e imágenes. Ya hemos hablado anteriormente de la presencia de tratados arquitectónicos en los inventarios de bienes de artistas que sirvieron de fuente de inspiración para diseñar los sagrarios, y a este respecto debemos traer a colación otra vez el inventario de bienes del librero vitoriano Francisco de Guevara, quien regentó la que podemos considerar la librería más importante de Vitoria-Gasteiz, tras el inventario de más de 2.000 libros que se cuentan en su negocio. Este librero contaba con estrechas relaciones con otros mercaderes de libros de Salamanca, Medina del Campo, Toledo, Zaragoza, Bilbao y Burgos, de lo que podemos deducir que su librería estaba bien surtida y debió abastecer a todo tipo a nobles, clérigos y por extensión, también a artistas. Entre sus clientes hallamos a Juan López de Escoriaza, varias veces Diputado General de Álava y alcalde de Vitoria-Gasteiz, además de abogados, y numerosos curas, predicadores y abades de Vitoria-Gasteiz, Salvatierra, y de otros pueblos alaveses y guipuzcoanos¹³⁸. Pero, como hemos indicado, a pesar del volumen de ejemplares que tiene en su librería, no hallamos tratados artísticos que circulaban en esta época.

Sin embargo, nos interesa el inventario de los bienes que se encontraban en su casa principal, no tanto de su librería. Podemos asegurar que Francisco de Guevara gozaba de una alta posición social y económica, ya que era poseedor de varias casas y propietario de un sinfín de objetos. A su muerte, acaecida el 31 de diciembre de 1602, se inventariaron libros, pinturas, estampas, esculturas, mapas, instrumentos musicales, y también herramientas de trabajo de entalladores y ensambladores¹³⁹. Pero su pertenencia más importante para este trabajo, y la que más nos ha llamado la atención, es “*un papel de Miçhael Anjelo*”¹⁴⁰ (fig. 109), que lo tiene sobre la puerta de una habitación. No podríamos asegurar si ese “papel” se refiere a un dibujo, un grabado o una estampa del florentino, pero sin duda queremos destacarlo y ponerlo de relieve porque tiene una gran relevancia para el estudio de la historia del arte en Álava. Esta pequeña referencia documental atestigua la presencia de dibujos y grabados de las obras de Miguel Ángel que circulaban en el entorno de la ciudad de Vitoria-Gasteiz. Lo que es fácilmente advertible en la producción artística romanista, que copia hasta la saciedad la obra del gran artista del Renacimiento, se ha podido constatar documentalmente, demostrando que los artistas disponían de medios suficientes para estar al día de lo que artísticamente se vivía en el resto de Europa. La extensa biblioteca y los contactos que poseía este librero nos hace pensar que había en Vitoria-Gasteiz una circulación cultural fluida que necesariamente afecta de forma muy positiva a la producción artística.

137 TARIFA CASTILLA, M^a Josefa. “El comercio de estampas entre Roma y España a finales del siglo XVI: el caso del mercader italiano Antonio Pisano”. *Archivo Español de Arte*, n^o 357, 2017, pp. 49-66.

138 ERKIZIA MARTIKORENA, Aintzane. Ob. cit., 2017 (en prensa).

139 Se registra, por ejemplo, “*un banco de entallar*”. AHPA-AAHP. Prot. 4187, escr. Juan de Ullívarri, año 1603, fol. 51r.

140 *Ibidem*, fol. 49v.

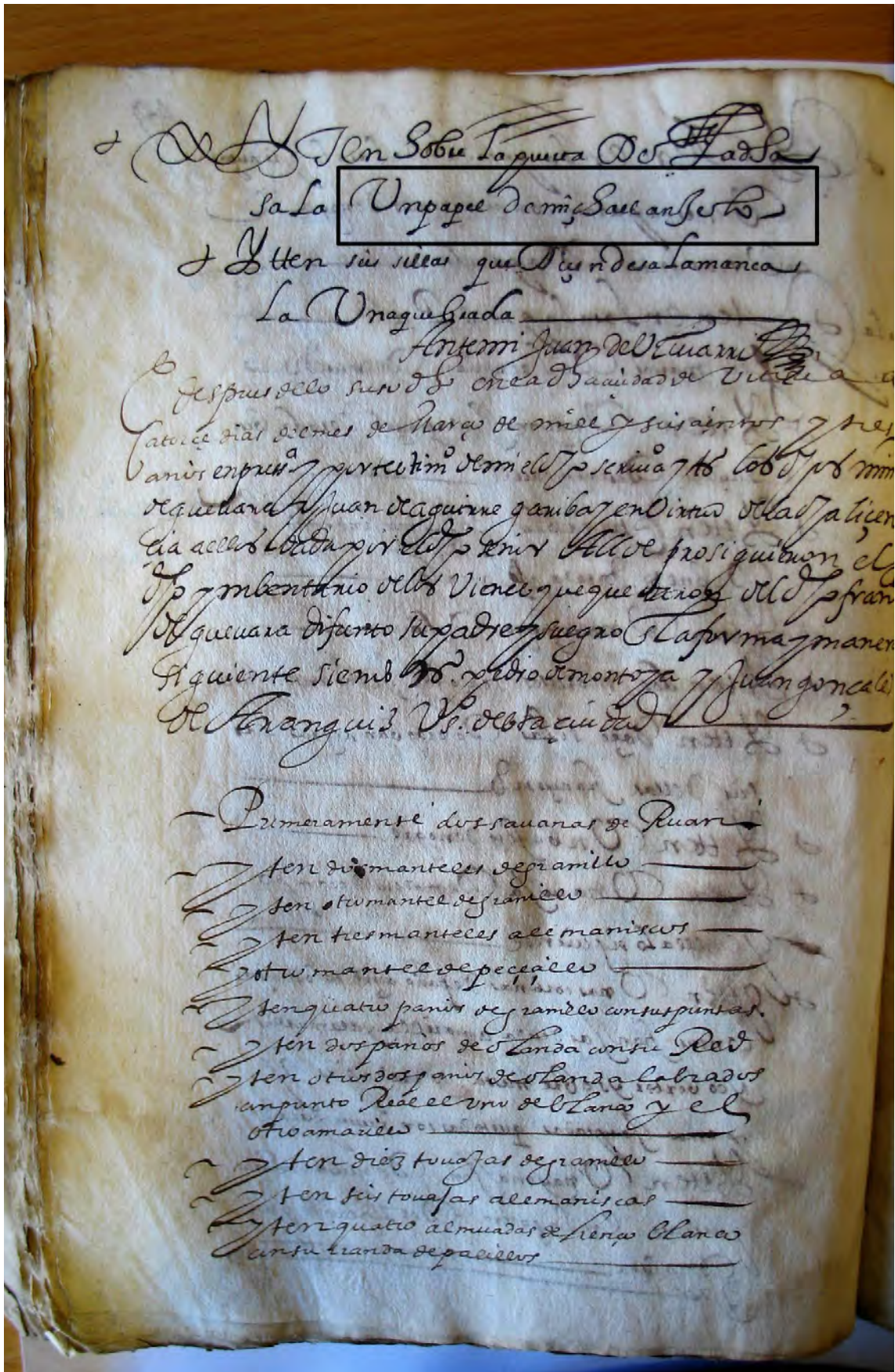


Fig. 109. Inventario del librero Francisco de Guevara. AHPA-AAHP. Prot. 4187, escr. Juan de Ullívarri, año 1603, fol. 49v.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Podemos nombrar un caso parecido en la misma diócesis de Calahorra y de la misma cronología, concretamente en el inventario de bienes de Pedro Ruiz de Cenzano, arquitecto, escultor y pintor del foco de Logroño¹⁴¹. En el inventario de bienes realizado a su muerte en 1598, se registran “*un juicio de Miguel Angelo y luminado y no acavado en papel puesto sobre tabla*” y “*otra estanpa pequeña del Juicio de Miguel Angelo en papel*”¹⁴². Tampoco podemos olvidar que en la iglesia de Santa María la Redonda de Logroño, por estas mismas fechas se trajo de Roma la conocida pintura de un Calvario de Miguel Ángel, traído de la mano del obispo Pedro González del Castillo quien, lleno de admiración por el florentino, lo destinó a su capilla privada¹⁴³. También en Navarra encontramos “*una estampa guarnecida del Juicio de Miguel Ángel grande*” en posesión del pintor-dorador Juan Claver¹⁴⁴, por lo que la aportación documental resulta bastante elocuente en este aspecto.

Como es bien sabido, la obra arquitectónica, escultórica y pictórica de Miguel Ángel fue una cantera inagotable para los escultores romanistas. En los estudios dedicados al Romanismo se han publicado muchos ejemplos de esculturas y arquitecturas inspiradas en las obras del florentino, así que, en nuestro caso, no hacemos más que añadir algunos hallazgos más, sumándolos a la nómina de los ya existentes en nuestra geografía¹⁴⁵. Por un lado, las esculturas de Miguel Ángel, difundidas a través de estampas por toda Europa, fueron una fuente importante de inspiración para nuestros artistas, bien sea por su composición o por algún elemento concreto. Por ejemplo, tenemos un sinnúmero de réplicas del famoso brazo del David en nuestros sagrarios y retablos (figs. 110-111), ya que fue un motivo repetido hasta la saciedad por todo el Romanismo, tanto que se ha convertido en seña de identidad del estilo. Otro referente ineludible de Miguel Ángel es el Moisés de la tumba de Julio II, que inspiró todo tipo de esculturas del mismo tema y otros, de barbas y pobladas barbas, brazos musculosos, rodillas adelantadas y gestos terribles (figs. 112-114). No pueden faltar las figuras recostadas de la Aurora y el Crepúsculo y el Día y la Noche de las tumbas de los Médicis en la sacristía nueva de San Lorenzo de Florencia, que sirvieron de ejemplos para esculpir figuras adaptadas al marco de un basamento o friso, como en Durana, Gazeta o Laguardia (figs. 115-117).

Uno de los temas estrella de los sagrarios romanistas, el Cristo Resucitado que aparece en las puertas, tiene su referente también en el florentino, concretamente en el Cristo Resucitado de Santa María Sopra Minerva, difundida a través de varios grabados y en Álava introducida sin duda a través de Juan de Anchieta, que lo reprodujo en gran tamaño en el retablo de Santa María de Tafalla. Numerosos grabados y dibujos de este tipo de Cristo, casi desnudo, con una potente anatomía y con una gran cruz, circularon por Europa en la segunda mitad del siglo XVI por mano de artistas como Cherubino Alberti¹⁴⁶, y probablemente también llegarían a manos de nuestros artistas (figs. 118-123), adoptándolo para un gran número de sagrarios, sobre todo en los realizados en el taller de Vitoria-Gasteiz, el que no en vano estará más cerca del maestro guipuzcoano.

141 BARRIO LOZA, José Ángel. *Ob. cit.*, 1981, pp. 172-174.

142 ÁLVAREZ PINEDO, Francisco Javier; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. “El pintor Pedro Ruiz de Cenzano”. *Berceo*, nº 101, 1981, p. 14.

143 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel; SÁINZ RIPA, Eliseo. *El Miguel Ángel de la Redonda: el obispo Don Pedro González de Castillo y su legado artístico*. Logroño: Gonzalo de Berceo, Instituto de Estudios Riojanos, 1977, pp. 73-87.

144 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Pintura”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005, p. 287

145 Debemos decir que el retablo y sagrario de Tuesta fueron objeto de una minuciosa investigación en sus fuentes gráficas, sacando a la luz interesantes datos. ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa. “El retablo romanista de Tuesta. Las fuentes gráficas para la escultura”. *López de Gámiz*, nº XXXIV, diciembre 2000, pp. 75-99. IDEM. “El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 113-123

146 Uno de ellos se encuentra en el gabinete de estampas de El Escorial, con el título *Alegoría del cristianismo*. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^º. *Real colección de Estampas de El Escorial*. Madrid, Vitoria-Gasteiz: Patrimonio Nacional, Ephialte, 1992, vol. I, p. 21.



Fig. 110. David. Miguel Ángel. 1501-1504. Galería de la Academia, Florencia.

Fig. 111. San Pedro de Gopegi. Pedro de Ayala. 1609-1610.



Fig. 112. Moisés. Miguel Ángel. 1513-1515. Iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma.

Figs. 113-114. Moisés y David del sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 115. Tumba de Lorenzo de Medici. Miguel Ángel. 1524-1534. Sacristía Nueva, basílica de San Lorenzo de Florencia.



Fig. 116. Basamento del sagrario de Durana. Esteban de Velasco. Antes de 1595.



Fig. 117. Basamento del sagrario de Santa María de Laguardia. Juan Bazcardo. 1615.

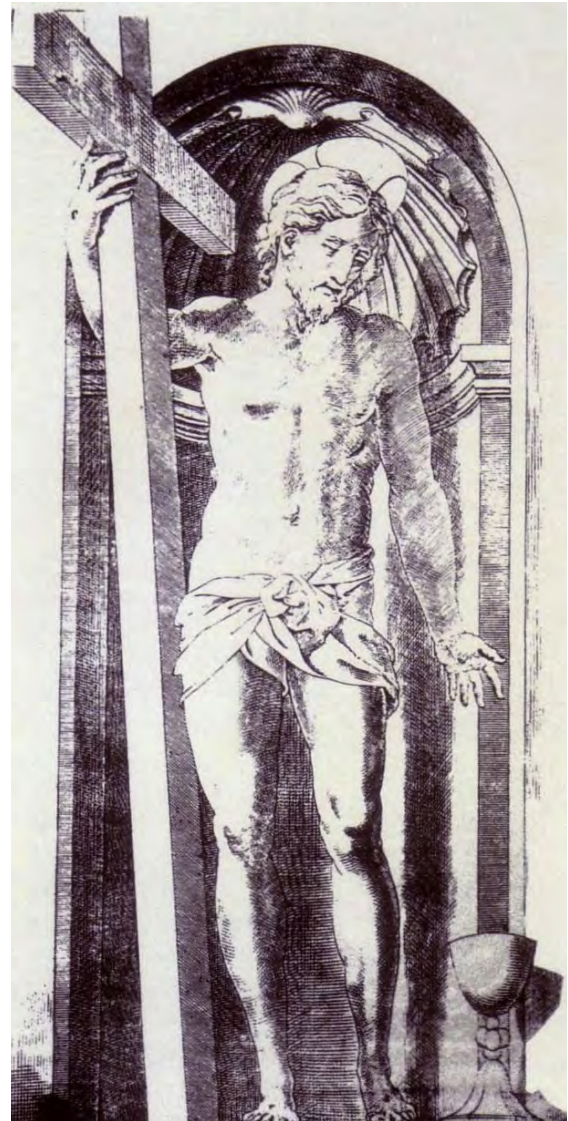


Fig. 118. Cristo Resucitado. Miguel Ángel. 1521. Iglesia de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.

Fig. 119. Cristo Resucitado. Cherubino Alberti. 1575. Patrimonio Nacional, Gabinete de estampas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En lo que se refiere a la obra pictórica, lógicamente todas las imágenes que pueblan la bóveda de la capilla Sixtina y el testero con el Juicio Final fueron un ejemplo a seguir por nuestros artistas, tal y como nos lo confirma la documentación histórica. Tanto las figuras principales de las escenas del techo, como los profetas y sibilas, e *ignudis* adultos y niños cuentan con pequeñas reproducciones en los sagrarios de Álava, como se puede ver en los ejemplos que traemos aquí (figs. 124-139). Incluso podemos encontrar réplicas de los dibujos que el florentino realizó, copiados por sus discípulos y admiradores y muchas veces también grabados, como la más que conocida y muy reproducida Flagelación que dibujó para su amigo Sebastiano del Piombo quien lo pintó en la capilla Borgherini de San Pietro in Montorio, y del que se conserva una copia realizada por Giulio Clovio hacia 1540 en el castillo de Windsor¹⁴⁷ (figs. 140-141), y también la Piedad que dibujó para Vittoria Colonna hacia 1538-1544¹⁴⁸, que la vemos reproducida en la puerta del sagrario de Añastro (fig. 142-143).

147 *The Flagellation*. Giulio Clovio. C. 1540. RCIN 990418.

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/6/collection/990418/the-flagellation> (consultado 16/05/2017)

148 *Pietà*. Michelangelo. Hacia 1538-1544. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. N° I.2.o.I.6.

http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/2nd_floor/short_gallery/pieta_michelangelo?filter=artist:3154 (consultado 16/05/2017).

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 120. Juan de Anchieta. Retablo de Santa María de Tafalla. 1581-1583.



Fig. 121. Puerta del sagrario de Okina. Pedro de Ayala. 1621.



Fig. 122. Cristo eucarístico. Anónimo boloñés. Siglo XVI. Metropolitan Museum, NY, inv. 80.3.249.



Fig. 123. Puerta del sagrario de Andoin. Felipe de Goyeneche. 1597.



Fig. 124. Creación de Adán (detalle).



Fig. 125. Relieve de la fortaleza. Sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.



Fig. 126. Profeta Zacarías.



Fig. 127. Evangelista san Marcos del sagrario de Bóveda. Bartolomé de Angulo. Hacia 1580.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 128. Cristo y la Virgen en el Juicio Final.

Fig. 129. Puerta del sagrario de Berrostegeieta. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580.

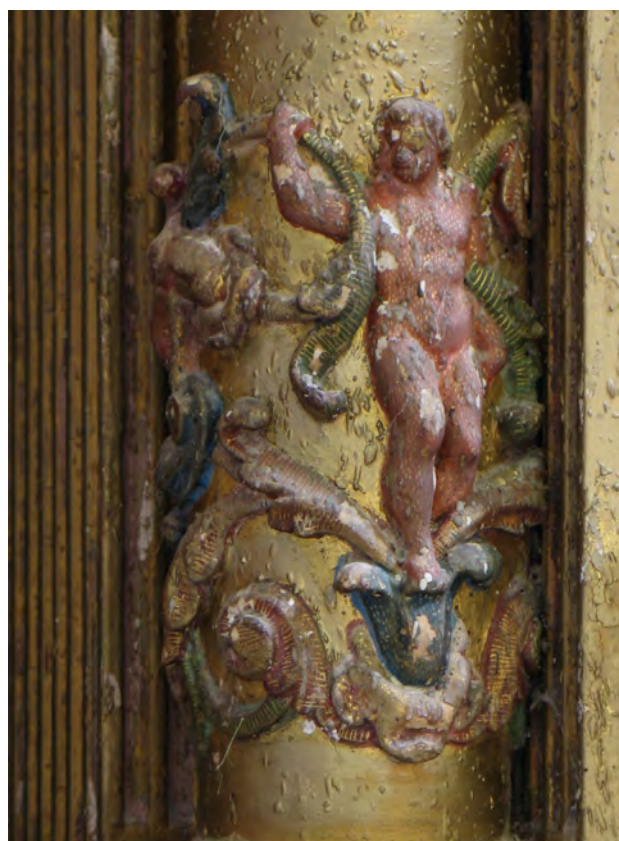


Fig. 130. Detalle del luneto del profeta Joel.

Fig. 131. Detalle de una columna del sagrario de Pedruzo. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Figs. 132-133. Ignudis de la capilla sixtina.



Figs. 134-135. Chicotes del sagrario de Ali. Esteban de Velasco. 1580.



Figs. 136-137. Ignudis de la capilla sixtina.



Figs. 138-139. Chicotes del sagrario de San Esteban de Treviño. Esteban de Velasco. 1595-1599.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 140. Flagelación. Giulio Clovio, basándose en un dibujo desaparecido de Miguel Ángel. Hacia 1540. Royal Collection, Windsor Castle.

Fig. 141. Cristo flagelado del desaparecido sagrario de Castillo. Esteban de Velasco. 1577.



Fig. 142. Piedad para Vittoria Colonna. Miguel Ángel. Hacia 1538-1544. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Fig. 143. Puerta del sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.

Pero través del comercio de libros ilustrados y estampas no solo llegaban obras de Miguel Ángel, también lo hacían otras fuentes de las que igualmente bebían los escultores romanistas. Gran parte de la producción artística italiana, tanto del *quattrocento* como del *cinquecento*, fue también tomada como referencia para trazar retablos, sagrarios, sepulcros y portadas, así como para componer escenas y diseñar figuras. En este sentido, podemos asegurar que fueron importantes modelos algunas obras de Baccio Bandinelli¹⁴⁹, como los santos del coro de Santa Maria dei Fiori de Florencia, que pudo haberlos copiado Becerra cuando estuvo en la ciudad del Arno en 1511¹⁵⁰, como lo vemos en Arriano (figs. 144-145), o también el san Juan Bautista de bronce de Giovanfrancesco Rustici para el baptisterio de la misma ciudad, copiado por Diego de Marquina en Añastro (figs. 146-147), como también pudieron ser otros artistas italianos (figs. 148-149).



Fig. 144. Relieves del coro de Santa Maria dei Fiori, Florencia. Baccio Bandinelli.

Fig. 145. Relieves laterales del sagrario de Arriano. Atribuido a Pedro de Ayala.



Fig. 146. San Juan Bautista. Giovanfrancesco Rustici. Baptisterio de Florencia.

Fig. 147. Basamento del sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.

149 Ya señaladas en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "A propósito de Juan de Juni y las estampas de Baccio Bandinelli". *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n° 48, 2013, pp. 27-34.

150 GARCÍA GAINZA, M^o Concepción. *Ob. cit.*, 2008, p. 93.

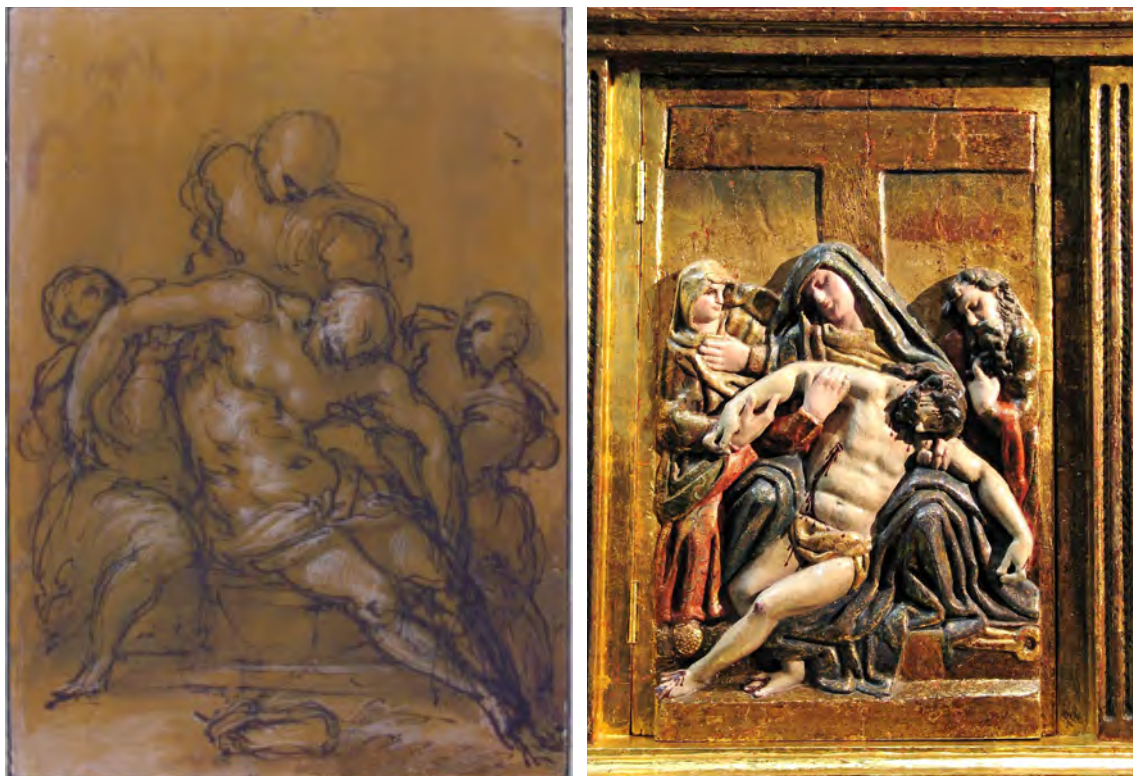


Fig. 148. Lamentación sobre Cristo muerto. Giovanni Battista Naldini. Metropolitan Museum, NY, inv. 1972-118-261.

Fig. 149. Puerta del sagrario de Navaridas.

Se ha afirmado que la presencia de artistas italianos como Luca Cambiaso, Federico Zuccaro o Pellegrino Tibaldi trabajando en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial a las órdenes de Felipe II, fue también un importante hito en la difusión del arte italiano¹⁵¹. En cualquier caso, gracias al rico comercio de libros, estampas y grabados que existía en la segunda mitad del siglo XVI, no debe extrañarnos que los artistas romanistas tuvieran en sus manos grabados de como los de Marcantonio Raimondi y su círculo, formado por artistas como Giorgio Ghisi, Adamo Scultori o el francés Nicolás Beatrizet¹⁵², que reprodujeron una gran cantidad de obras de Miguel Ángel y otros artistas contemporáneos. Junto a ellos debemos ubicar también a la generación de grabadores flamencos como Jan Sadeler o Anton Wierix, de entre los que debemos destacar a Cornelis Cort, holandés asentado en Italia y relacionado con círculos humanistas y artísticos. Sus obras tuvieron un espectacular éxito y fueron publicadas por editores de gran prestigio en las décadas de los 60 y 70 del siglo XVI¹⁵³, y tal vez por esta razón es uno de los más empleados por los artistas romanistas en sus esculturas¹⁵⁴. Productos de la inspiración en sus grabados son las puertas de los sagrarios de Tuesta y Bóveda, así como el de Yécora (figs. 150-153). A pesar de la contemporaneidad de estos grabadores citados, no debemos olvidar que Alberto Durero seguirá marcando composiciones y modelos durante todo el siglo XVI, y así podemos apreciar en Ali, en cuya puerta Esteban de Velasco dispone de una Piedad inspirada en la Trinidad del alemán (figs. 154-155).

151 MULCAHY, Rosemarie. "A la mayor gloria de Dios y el Rey", la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992, pp. 57-66 y 113-141.

152 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a. *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona: Liber, 1999, pp. 125-148.

153 *Ibidem*, p. 277.

154 Parte de la incidencia de Cort en el arte español está en PAYO HERNANZ, René Jesús. "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII". *Boletín de la Institución Fernán González*, n^o 223, 2001-2002, pp. 255-284.



Fig. 150. Resurrección de Cristo. Cornelis Cort. 1569



Fig. 151. Puerta del sagrario de Yécora. Pedro González de San Pedro, Diego y Andrés Jiménez. 1601.



Fig. 152. Santa Cena. Cornelis Cort. 1568. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Fig. 153. Puerta del sagrario de Bóveda. Bartolomé de Angulo. Década de 1580.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 154. Trinidad. Alberto Durero. British Museum, London.

Fig. 155. Puerta del sagrario de Ali. Esteban de Velasco. 1580.

5.4. Iconografía

En este capítulo referido al sagrario romanista en la diócesis de Vitoria, es de justicia dedicar un epígrafe a la iconografía que en ellos se manifiesta, ya que se trata de muebles con un fuerte sentido simbólico y que son un marco para desarrollar unos programas doctrinales referidos a su función. La iglesia ha empleado durante siglos el valor mediador del arte que, a través de la belleza de las formas y de signos visibles, manifiesta a los fieles los misterios de la fe. En el caso concreto de los sagrarios, es el sacramento de la eucaristía el protagonista de estos tabernáculos. Un mueble litúrgico de tanta importancia es portador de un alto valor simbólico que se manifiesta en su forma externa y en el programa iconográfico que contiene, razón por la cual vamos a analizar las imágenes, las escenas y los temas que se desarrollan en estos sagrarios. La exaltación eucarística promulgada por Trento, y la consecuente depuración de formas y contenidos llevada a cabo en las creaciones artísticas, se dejan notar no solo en la tipología de los sagrarios, como ya hemos expuesto, sino que también se ven reflejadas en su programa iconográfico. Por todo ello, el análisis de la iconografía de estos templetos reviste una importancia especial en cuanto que su forma, su contenido y su función van indisolublemente unidos y orientados en una misma dirección.

Si en los retablos el programa iconográfico se orienta a la narración de la historia de la redención, en los sagrarios advertimos que estos contenidos se profundizan y adquieren un carácter sacramental, ya que su objetivo es representar el misterio de la eucaristía. Por ello, los contenidos eran diseñados por teólogos cultos e imbuidos en el espíritu reformado de Trento, y eran dictados a los artistas, como demostraremos con alusiones documentales. A continuación, diseccionaremos los temas que están presentes en los sagrarios agrupados por tipos, y finalmente expondremos varios programas que consideramos ejemplares, proponiendo lecturas iconográficas de estos microedificios, teniendo en cuenta la ubicación de los temas dentro de la estructura, ya que esta situación obedece a un canon y jerarquiza los contenidos. Debemos advertir que las imágenes de bulto redondo que contienen los tabernáculos que hemos estudiado son móviles, y que, por desgracia, han sufrido cambios de posición a lo largo de sus siglos de existencia. Por ello, necesariamente la lectura del programa ha de realizarse con reservas, contemplando la posibilidad de que los elementos que lo conforman no guarden el orden que se dispuso y se dictó en el momento de su realización. Además, muchas de estas imágenes han desaparecido, dejando a los sagrarios con el programa incompleto, por lo que en estos casos la lectura iconográfica es una labor complicada, o imposible en aquellos casos en los que, como en el sagrario de Villodas, han desaparecido todas sus tallas.

De forma general, podemos afirmar que el sagrario, por su función utilitaria de receptáculo del sacramento de la eucaristía, desarrolla un programa iconográfico de exaltación eucarística, clara y contundente. Su mensaje es de contenido doctrinal o dogmático, es decir, creado para definir y exponer el dogma y la doctrina eucarística, especialmente fortalecida y subrayada tras el concilio de Trento, razón por la que adquiere un fuerte matiz triunfal que, en el barroco se convertirá en una “embriaguez triunfalista”¹⁵⁵. La finalidad última del programa iconográfico es presentar la eucaristía como garantía y prenda de vida eterna, siguiendo las propias palabras de Cristo en los Evangelios: “*el que coma de este pan no morirá para siempre*” (Jn 6:48-51). La eucaristía se expone a los fieles como uno de los sacramentos de la Iglesia, que renueva el sacrificio de Jesús en la cruz como expiación de los pecados, que es el verdadero alimento del alma y transmisora de la Gracia. Es la presencia viva y real de Cristo, símbolo de la Nueva Alianza y del sacrificio de la Redención. Este sacramento, además, alude a la unidad de la Iglesia ya que, en cada reunión de fieles en comunidad, Él se encuentra presente, tal y como leemos en los Evangelios (Mt 18:20), y todos los fieles comparten en la eucaristía un mismo pan y se unen con el Resucitado (I Cor 10:17). Este es un aspecto especialmente importante en una época de escisión de la iglesia como fue el siglo XVI, razón por la cual la Contrarreforma, en defensa a los furibundos ataques de los reformistas que negaban el misterio de la transubstanciación, pone más énfasis en su sentido sacrificial y sacramental.

¹⁵⁵ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “Figura y realidad. La Eucaristía en la pintura comparada del Antiguo y del Nuevo Testamento”. En: AZANZA, Javier; BALAGUER, Vicente; COLLADO, Vicente (eds.). *V Simposio Bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura*. Valencia: Fundación Bíblica Española, 1999, p. 84.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Debido a este carácter sacramental, podemos afirmar que los programas iconográficos de los sagrarios no tienen el carácter didáctico asignado a otras obras de arte, sino que su función es representativa. El referente de los programas iconográficos contrarreformistas se encuentra en la sesión XXV del Concilio de Trento, jornada de cierre que se dedicó a las imágenes religiosas. En ella, los obispos reunidos determinaron que el arte religioso debía ser un instrumento didáctico, porque “*por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos*”¹⁵⁶. Sin embargo, estos conceptos se deben aplicar a los retablos y otros muebles de carácter didáctico. El sagrario muestra y expone un sacramento, valiéndose tanto de su forma como de sus imágenes, y por ello presentan unos programas catequéticos diferenciados de los retablos. En los muebles destinados a la reserva eucarística hallamos un mensaje de mayor profundidad teológica, de carácter representativo y no narrativo, ya que no narran una historia, sino que explican un sacramento, reafirmando visualmente lo decretado en las sesiones XIII, XXI y XXII de Trento, celebradas en 1551 y 1562 y dedicadas a la eucaristía. Contribuye a esta función el empleo sistemático de la planta central, dotada de un fuerte carácter simbólico, y la propia ubicación del sagrario, sobre el altar mayor y relativamente lejos de la feligresía, quienes no podían ver claramente las pequeñas imágenes que en ella se encontraban. Además, multitud de sinodales y mandatos de visitadores ordenan que el sagrario debe cubrirse con conopeos, por lo menos en la parte central o interior. Con todos estos ingredientes se compone un mensaje sacramental que pretende mostrar el misterio eucarístico, algo sustancial pero que no se percibe con los sentidos, haciendo visible lo invisible, pero dotándole de misterio.

Uno de los componentes de este mensaje es la escultura que alberga el microedificio, que generalmente representarán temas alusivos a la Pasión de Cristo, arropados por prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento, mostrando los antecedentes. También aparecen las virtudes, los hábitos operativos infundidos por Dios en las almas, así como los evangelistas y los apóstoles, testigos directos del Verbo Encarnado, los padres de la Iglesia, pilares de la doctrina y fundamentos de la fe. Finalmente, de forma mucho menos habitual, hacen su aparición los santos de devoción popular o patronos de la parroquia que representan modelos de vida virtuosa y modélica para los fieles. Todas estas imágenes tienen un claro carácter triunfal con el objetivo de transmitir al cristiano las bases de la religión verdadera y el triunfo sobre todas las herejías, siendo fiel al mensaje de la contrarreforma que sale victoriosa de los ataques que padece. La colocación de los temas en un lugar o en otro reviste una gran importancia, ya que jerarquiza los contenidos estableciendo los niveles de lectura del mensaje. En este sentido, se pronuncia Juan de Arfe en su *Varia Conmensuración para la Escultura y Arquitectura* cuando expone la manera de ubicar las historias en una custodia de asiento, recomendando que “*se adornan los basamentos con historias de medio relieve, y el cuerpo de la capilla primera se hincha con historias de todo bulto que aluda con el Sancto Sacramento, como no sea de Pasión, por ser piezas que sirven en día reguzijado y de triunfo. En la segunda capilla se pone el relicario, y en la tercera la historia de la advocación de la Iglesia, y en la quarta, el sancto que tiene el pueblo por patron*”¹⁵⁷.

Los sagrarios conservados en Álava no están rematados en ningún caso por la imagen de un santo, pero ha quedado constancia de que hubo sagrarios que los tuvieron o que, al menos, el artista recibió el encargo de hacerlo de esta manera. Así, el sagrario de la parroquia de San Millán de Ali, realizado por Esteban de Velasco en 1580, estaba rematado por la imagen de santo Domingo, que en 1631 se ordena sustituirlo por un Cristo atado a la columna¹⁵⁸. En Crispijana, en 1592, el claverero de la parroquia contrata con Felipe de Goyeneche, ensamblador de Eskoriatza, la erección de un sagrario que debe llevar las imágenes de san Pedro y san Pablo, una Resurrección en la puerta “*y en el remate y alto del dicho relicario una imagen de bulto entero de san Juan Evangelista que es la abocación de la dicha iglesia*”¹⁵⁹.

El mensaje triunfal que transmite el sagrario era diseñado por el comitente, que dictaba a los artistas las escenas que debían tallar, así como su emplazamiento y orden, de acuerdo con la función de estas obras de arte como difusoras de la doctrina. Los contratos que se firman entre los curas, mayordomos

156 *Sacrosanto, Ecuménico y General concilio de Trento*, Sesión XXV.

157 ARPHEYVILLAFANE, Juan de. *Ob. cit.*, libro IV, p. 37.

158 AHPA-AAHP. Prot. 9055, escr. Bartolomé de Esquivel, año 1631, fols. 56-65r. En el contrato para hacer el retablo actual, a los artistas Francisco de La Plaza y José de Angulo se les hace donación de la imagen de Santo Domingo en pago a realizar la talla de Cristo atado a la columna.

159 AHPA-AAHP. Prot. 5840, escr. Diego López de Corcuera, año 1592, fols. 2r-3r.

y feligreses de las parroquias y los artistas, suelen tener explícitas referencias a los temas y a las figuras que han de representarse en estos muebles, y en el caso de no tenerlas, la elección se deja en manos del patrono eclesiástico, como ocurre en Zaldondo en 1623, en la orden de que “en el dicho relicario aya de haçer las figuras y historias quel cura le pidiere en todas las caxas y puestos que la traza muestra”¹⁶⁰. En ocasiones, el programa iconográfico viene especificado en la traza (fig. 156), pero en la mayoría de los casos, está redactado en el propio contrato, con más o menos detalle. Lo más habitual es que el tema que ha de representarse en la puerta sea el que más atención requiera, por ser el lugar preeminente de los sagrarios, siendo el que no se elude en los contratos y el que menos se deja en manos del artista. Así lo podemos ver en el contrato para el retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria, firmado en 1575 con Juan de Anchieta y Esteban de Velasco, donde se les indica que en la puerta han de representar un Ecce Homo, exigencia que se repite en el segundo contrato firmado con el mismo Anchieta y el salvaterrano Lope de Larrea tres años más tarde¹⁶¹, sin que se añada nada más sobre las escenas que debe portar el sagrario. Asimismo, la escena de la Última Cena es la requerida para la puerta del sagrario de la iglesia del convento de la Magdalena de Vitoria-Gasteiz, obra encargada a Esteban de Velasco en 1602¹⁶², y la “ystoria de la resurreccion” para los sagrarios de Azkoaga¹⁶³ y Marauri¹⁶⁴.



Fig. 156. Traza del sagrario de Okina. Pedro de Ayala. 1621. AHPA-AAHP. Prot. 2426, escr. Juan de Ugarte, 1621.

Fig. 157. Sagrario de Ali. Esteban de Velasco. 1580.

La preocupación por exponer los dogmas de forma clara y precisa llevó a muchos visitadores y párrocos a dictar con exactitud todos los temas que el artista debía desarrollar en el mueble que se le encargaba, como ocurre en la escritura del sagrario de la parroquia de San Millán de Ali (fig. 157), de 1580: “las figuras que a de llebar en el pedestal primero an de ser de David, Moises y Elias a media talla y en la segunda (...) a de llevar las figuras siguientes: en la puerta del dicho sagrario la de Nuestra Señora con el Xpo en los braços a modo de la Quinta Angustia, en las quatro caxas de los dos siguientes, las figuras de san Pedro y san Pablo y Santiago y san Juan y estas imajenes an de ser de bulto, en el último remate a de llebar la ymagen de san Millán

160 RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. Manuel. *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, p. 90.

161 AHPA-AAHP. Prot. 5941, escr. Pedro de Albístur, año 1575, fols. 297r-303r. Prot. 5942, escr. Pedro de Albístur, año 1578, fols. 306r-311v.

162 AHPA-AAHP. Prot. 2684, escr. Juan López de la Cámara, año 1602, fol. 75v.

163 AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 113v.

164 AHPA-AAHP. Prot. 4147, escr. Juan Ugarte, año 1623, fols. 335r-336r.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

en medio y a los lados de los quatro ebangelistas, estas an de ser de bulto (...) y a donde se alla unos redondos a manera de vidrieras a de aver unos serafines a media talla”¹⁶⁵.

Igual de patentes quedan las preferencias iconográficas de los patronos de la parroquia de San Vicente de Arriaga en el contrato que redactan con el escultor Esteban de Velasco en 1575, que dictaminan al artista que los temas que debe labrar son “en la puerta de la custodia Nuestra Señora con el Xpo al pie de la cruz, en la segunda hesençia el Sepulcro con las Marias, en el remate la Resurreçion y a los lados los quatro ebangelistas”¹⁶⁶. El cura y mayordomos de Askartza contratan un sagrario con Juan Martínez de Períztegui, escultor vecino de Forua, en 1596, “el qual ha de tener en la delantera y puerta prinçipal esculpida la historia de la çena y a un lado la Oraçion del huerto y al otro el Labatorio de los pies de media talla”¹⁶⁷. El programa iconográfico se ve sin precisar del todo, pero siempre supeditado al dictamen de la iglesia, en el contrato del sagrario de la parroquia de Subijana de Álava fechado en 1586, ya que especifica que “en la puerta un Xpo Resucitado, e a los dos lados del dicho sagrario el naçimiento de nuestro señor con los personajes conbenientes, e al otro lado la presentaçion de nuestro señor en el tenplo, todo ello de media tabla bien relebado, y en el dicho reliquiario aya de poner e ponga unas figuras pequeñas de bulto que bengan a propósito e sean las que señalar e el dicho cura”¹⁶⁸.

En ocasiones, el programa planificado para el sagrario se complementaba con el banco y el retablo formando un todo. Es el caso del sagrario y retablo de Lopidana (fig. 158), escriturado en 1601 con Esteban de Velasco. En las condiciones se dice que “en el primer banco de dicho retablo a de ir en medio el reliquiario del Santísimo Sacramento, y a la puerta del, la institución del Santísimo Sacramento de buen relieve, y a los lados san Pedro y san Pablo de bulto en buena proporción, y en el segundo cuerpo del reliquiario sobre él la figura de la fe. Y en el mismo banco del dicho reliquiario a los lados los quatro evangelistas de media talla bien relevados”, a lo que añade que “encima del reliquiario (...) la figura de la caridad y a los dos lados los quatro doctores de la yglesia relevados de media talla con los adornos necesarios”¹⁶⁹. No sabemos si finalmente este condicionado se cumplió como tal, porque hoy en día el sagrario es un microedificio de dos cuerpos con un Cristo eucarístico en la puerta, flanqueado por san Pedro y san Pablo, pero no se conserva ninguna imagen más.

Estos documentos resultan ilustrativos de cómo los patronos eclesiásticos eran los encargados de diseñar los contenidos de las obras de arte sacro, con la finalidad de explicar con claridad a los fieles los dogmas y los misterios que en ellos se exponían. Partiendo de unas órdenes dictadas desde la jerarquía diocesana, la aplicación directa de este corpus teológico en las obras de arte corría a cargo del veedor y de los clérigos más cultos que, generalmente, diseñarían los programas y



Fig. 158. Sagrario de Lopidana. Esteban de Velasco. 1601.

165 AHPA-AAHP. Prot. 4786, escr. Diego de Paternina, año 1580, s/f.

166 AHPA-AAHP. Prot. 4768, escr. Jorge de Aramburu, año 1575, fol. 523v.

167 AHPA-AAHP. Prot. 6849, escr. Miguel de Luyando, año 1596, fol. 338v.

168 AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, año 1586, fol. 325v.

169 AHPA-AAHP. Prot. 5518, escr. Miguel de Sarralde, año 1601, fol. 369v-370r.

realizarían la elección de los temas. De tal manera, la presencia de una Colegiata o de un centro religioso con canónigos bien formados y cultos, hacía que las obras de arte del entorno manifesten su influencia, como ocurre en algunos sagrarios de Valdegovía, sin duda bajo la órbita de la colegiata de Valpuesta, así como los del entorno de Vitoria-Gasteiz.

Pero dejando de lado la elocuente aportación documental, es necesario analizar las obras que han llegado hasta nuestros días y que nos han permitido observar el programa iconográfico que se desarrolla en ellos. Como se ha dicho anteriormente, el sentido programático de un sagrario romanista se orienta a representar el sacramento de la eucaristía, y para ello emplea una serie de temas y motivos que queremos ir desgranando ahora. Observando que en los sagrarios la puerta adquiere un valor especial sobre todas las demás imágenes, dividiremos nuestro discurso en dos partes. En una primera analizaremos todos los temas que están presentes en las puertas, mientras que un segundo paso lo dedicaremos a exponer todos los temas que podemos encontrar en el resto del microedificio que los acoge.

5.4.1. La iconografía de las puertas de los sagrarios

Las puertas que cierran y custodian el espacio donde se conserva la reserva eucarística son, sin lugar a dudas, los marcos predilectos y más cuidados, tanto por su disposición central como por el simbolismo que entrañan. Esta es la razón por la cual los patronos se preocupaban tanto en determinar el tema que debía colocarse en ellas, como ya hemos indicado. Las portezuelas suelen mostrar escenas que aluden al contenido que guardan tras de sí y, tras observar los sagrarios existentes, podemos constatar que exhiben una serie de temas de manera reiterativa que muestran cierta filiación con los talleres que los realizan, de tal manera que, en la mayor parte de los casos, un taller emplea casi sistemáticamente un mismo tema, que se convierte en una marca de fábrica, e incluso permite intuir adscripciones de obras a talleres.

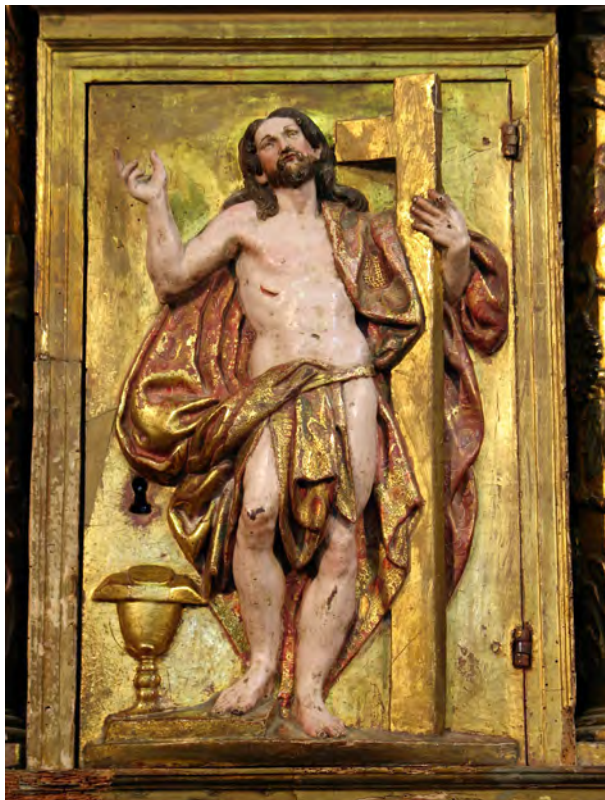


Fig. 159. Cristo Resucitado de la puerta del sagrario de Zurbano. Pedro de Ayala. 1616-1617.

El tema más apropiado para las portezuelas de los sagrarios romanistas es el **Cristo Resucitado** (fig. 159), imagen triunfal por excelencia que justifica la función del sagrario, porque demuestra con una representación del triunfo sobre la muerte, uniendo al sacrificio de la misa y la eucaristía con la garantía de vida eterna. Nos presenta a un Cristo apolíneo e imponente, triunfante, mostrando buena parte de su cuerpo que cubre pudorosamente con una túnica atada por una cinta que rodea la cadera, tan propia del estilo miguelangelesco.

En casi todos los ejemplos porta una gran cruz de brazos cortos en su lado izquierdo, mientras que la mano derecha bendice. Con la mirada al frente o hacia lo alto, está siempre en *contrapposto*, con una rodilla ligeramente adelantada que, en la gran mayoría de los casos, es la rodilla derecha. A pesar de la uniformidad de esta imagen, tiene unas pequeñas variantes en las que podemos ver que con la mano derecha muestra la llaga del costado del que figurativamente vierte su sangre en el cáliz que está a sus pies, como se aprecia en los sagrarios de Portilla (fig. 160),

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 160. Puerta del sagrario de Portilla. Diego de Marquina. 1578-1581.

Fig. 161. Puerta de Gazeta. Atribuido a Esteban de Velasco. Hacia 1600.



Fig. 162. Sagrario de Egileta. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1590.

Fig. 163. Puerta del sagrario de Mendiguren. Atribuido a Esteban de Velasco.

Pedruzo y Nograro. En algunos pocos casos, como Tortura, Baranbio y Gazeta (fig. 161), en lugar de la cruz, Cristo porta una pequeña cruz abanderada, atributo éste habitual en la figura del Resucitado de la escena de la Resurrección, del que toman el modelo. Por otra parte, en ocasiones el Resucitado se yergue sobre el sepulcro abierto, como en Arriano, Egileta (fig. 162) y Ozaeta, entre otros. En un caso la escena se anima con la presencia de un ángel, éste incorporado en el proceso de policromía, no en la talla, como se aprecia en Etxabarri-Urtupiña. El modelo formal que siguen los artistas romanistas para componer esta imagen es el conocido Cristo Resucitado de Santa María Sopra Minerva de Roma, obra de Miguel Ángel, difundido a través de numerosos grabados como el del francés René Boyvin y el de Cherubino Alberti. Este modelo fue empleado por otros artistas romanistas como Juan de Anchieta en el Cristo triunfante del retablo de la iglesia de Santa María de Tafalla, así como para la puerta del sagrario de la misma parroquia, y será una figura muy repetida en el romanismo norteño.

Relacionado con este Cristo se encuentra otro tema que nos muestra a un resucitado sentado sobre la tumba, portando y pisando sendos cráneos como símbolo del triunfo sobre la muerte, presente en dos únicos casos en Álava que son Berrostegieta y Mendiguren (fig. 163), ambos atribuibles al taller de Vitoria-Gasteiz. Está claro que se trata de un Cristo resucitado por estar cubierto solamente por una túnica, portando la gran cruz y bendiciendo con la diestra, pero se nos muestra sentado sobre la tumba. Como peculiaridad iconográfica tiene las dos calaveras, una en la mano, la otra bajo su pie. No hemos podido localizar la fuente gráfica para esta composición ni hemos encontrado imágenes parecidas en el entorno, pero no dudamos de que el artista empleó algún grabado del mismo tema, posteriormente también empleado por Rubens en unas pinturas que hizo sobre el mismo tema, que muestran una composición parecida, salvando las distancias del estilo¹⁷⁰.

Un segundo tema de gran predilección en esta época contrarreformista es el **Cristo eucarístico**, una escena que muestra visualmente el principio de transubstanciación del cuerpo de Cristo en la eucaristía, ya que se trata de la representación de Cristo consagrando el pan y el vino. Con su presencia se hace una alusión directa al contenido del sagrario y se define el dogma eucarístico, mostrándonos a un Cristo sacerdote y presentado la Santa Cena como una misa celebrada por Cristo, como lo negaban los protestantes. Por lo tanto, es uno de los temas tridentinos predilectos porque glorifica el sacramento. Es un tema que se encuentra presente en las escenas de la Santa Cena o en la de la Institución de la eucaristía, que durante la segunda mitad del siglo XVI se individualiza como una escena independiente adquiriendo un cariz más sacramental, como lo hizo Juan de Juanes en numerosas pinturas¹⁷¹. El Cristo eucarístico podría entenderse como la cena pascual de Jesús con los apóstoles instituyendo la eucaristía, pero, al independizarse y mostrarse solo en la mesa, sin sus discípulos, se trata más bien de la definición del pan de vida: “Yo soy el pan de vida (...) Este es el pan que baja del cielo, para que el que lo coma no muera. Yo soy el pan vivo bajado del cielo; si alguno come de este pan, vivirá para siempre (...) mi carne es verdadera comida y mi sangre es verdadera bebida (...) El que come mi carne y bebe mi sangre está en mí y yo en él” (Jn 6:48-58). Este tema dogmático, infrecuente en la iconografía anterior al siglo XVI, cobra un auge especial tras el concilio de Trento, teniendo una gran presencia en el arte romanista y desarrollándose en los siglos posteriores¹⁷². La imagen se emplea invariablemente en los sagrarios realizados en el taller de Salvatierra-Agurain o en su área de influencia, y prácticamente de uso exclusivo de este taller, por lo menos en los ejemplares conservados, de tal manera que se podría considerar como una marca de fábrica del entorno del escultor Lope de Larrea, cabeza del taller salvaterano.

La imagen de Cristo eucarístico nos lo muestra sentado en una mesa cubierta por un mantel. Con su mano izquierda toma y eleva el pan, de forma redonda, bendiciendo con la derecha. En función de los elementos que le acompañan, entre los sagrarios de la diócesis de Vitoria, se pueden distinguir cuatro variantes. El modelo más repetido y que sigue más fielmente el modelo anchietano nos presenta a Cristo, tomando el pan mientras que el cáliz se apoya en el lado derecho de la mesa (fig. 164), acompañado por dos ángeles arrodillados y orantes situados delante de la mesa. Está presente en los sagrarios de Kontrasta, de Larrea, de Róitegui y de Onraitia, entre otros. Una segunda variante efigia a Cristo con el pan en la

170 Una versión de este tema se encuentra en el Columbus Museum of Art en Ohio (EEUU), otro en el Palais Rohan de Estrasburgo (Francia) y un tercero en el Palácio Nacional de Belém (Portugal).

171 La obra más conocida de Juan de Juanes con este tema se conserva en el Szépművészeti Múzeum de Budapest (Museo de Bellas Artes de Budapest).

172 MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001, pp. 76-77.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

mano (fig. 165), mientras que el cáliz, de gran tamaño, le es ofrecido por dos ángeles situados en posición simétrica ante la mesa. Está presente en las puertas de los sagrarios de Musitu y Etura. Más compleja es la representación de Cristo Eucarístico con unos ángeles orantes ante la mesa y otros situados en la parte superior de la escena sosteniendo unos teatrales cortinajes, en alguna ocasión entre nubes (fig. 166). Lo encontramos en las parroquias de Narbaiza, de Axpuru, de Aletxa y de Lopidana. Por último, encontramos a Jesús solo, sin ningún ángel orante (fig. 167) en algún sagrario como el de Egileor.



Fig. 164. Sagrario de Róitegui. Taller de Lope de Larrea. Hacia 1617.

Fig. 165. Sagrario de Etura. Taller de Lope de Larrea. Década de 1620.



Fig. 166. Puerta de Axpuru. Taller de Lope de Larrea. Década de 1590.

Fig. 167. Egileor. Taller de Lope de Larrea. Década de 1620.

El dogma fundamental del cristianismo que es la **Resurrección de Cristo** (fig. 168), debe ocupar, necesariamente, un lugar destacado en la arquitectura eucarística, y éste es, sin duda, la puerta del sagrario. En ninguna otra ubicación podemos encontrar la imagen de la Resurrección de Cristo, un tema que se diferencia claramente del Cristo Resucitado porque, aunque ambas se refieran al mismo hecho y tengan un carácter triunfal, en esta ocasión la escena es narrativa e incorpora el sepulcro abierto con las figuras de los soldados que vigilaban la tumba y se sobresaltan ante semejante visión, cuyo número oscila entre dos y seis. La imagen de Jesús se encuentra siempre centrado el relieve. En este caso, la figura de Cristo yergue victorioso sobre su sepulcro abierto, bendiciendo con su mano derecha, mientras que en la izquierda porta una cruz abanderada, aunque también podemos encontrarnos con la cruz grande y gruesa, propia del Cristo Resucitado. La figura bella y apolínea del Redentor se cubre con un paño de pureza o una túnica que lo envuelve, pero en todas ellas el desnudo y la anatomía cobran un gran protagonismo, conforme al ideal miguelangelesco imperante en el Romanismo.

A pesar de que este tema está presente en sagrarios de todos los talleres que trabajan en la diócesis, queremos remarcar que tiene una temprana aparición en los de Orduña y Miranda de Ebro, mientras que el resto de obradores lo incorporan a sus programas más tardíamente, en torno a 1600 y años posteriores. El sagrario de Lalastra (fig. 169), obra del taller de Valpuesta, y el de Ozana (fig. 168), realizado por el mirandés Diego de Marquina en 1579, son los ejemplares más tempranos con una Resurrección en la puerta; no en vano son los talleres que se encuentran bajo la órbita artística burgalesa y los introductores del estilo en la diócesis. Los sagrarios ejecutados en los talleres de Vitoria-Gasteiz, Salvatierra-Agurain, Arrasate-Mondragón o Viana-Cabredo, cuya productividad se sitúa unos años más tarde, lo incorporarán a sus programas iconográficos comenzado ya el siglo XVII. Así lo podemos encontrar en Yécora (fig. 170), Gordoia, Arrieta o Barajuen, entre otros.

El tema de la Resurrección fue el elegido para ser plasmado en la puerta del sagrario de la catedral de Astorga, obra de Gaspar Becerra a partir de 1558, y bajo su influencia directa estuvieron los escultores del centro artístico de Miranda de Ebro, de tal manera que así podríamos entender la presencia de esta escena en los sagrarios de Lalastra y Ozana, y su ausencia en los demás talleres. Por extensión,



Fig. 168. Puerta del sagrario de Ozana. Diego de Marquina. A partir de 1579.

Fig. 169. Sagrario de Lalastra. Taller de los Angulo. Década de 1580.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

también lo encontramos en piezas del taller de Orduña, que tiene relación con los artistas de Miranda de Ebro perceptible en los modelos y temas que emplean, como el que nos ocupa. De hecho, viendo que el Romanismo se introdujo en la Álava central gracias a la presencia de Juan de Anchieta, y de que el guipuzcoano no empleó la Resurrección en las puertas de sus sagrarios, podemos comprender la ausencia de este tema en obras creadas en Vitoria-Gasteiz y Salvatierra. No es casual que el único sagrario de la llanada alavesa con una Resurrección en la puerta sea el de Arrieta, realizado hacia 1608 por Juan de Angulo, hijo de Bartolomé de Angulo y formado en el taller de Valpuesta, en la órbita artística burgalesa.

La representación de la **Santa Cena** o la **institución de la eucaristía** (fig. 171), es un tema de contenido eucarístico claro, porque es el hito fundador del sacramento y justifica la existencia y presencia de estos muebles, además de representar su contenido. La escena viene narrada en los cuatro evangelios canónicos (Mt 26:20-29, Mc 14:17-25, Lc 22:14-23, Jn 21:21-30) y ha tenido un gran éxito en la historia del arte a lo largo de sus siglos de existencia¹⁷³, siendo interpretada de diversas formas. En la Santa Cena, Cristo instituye el sacramento de la eucaristía en presencia de los apóstoles y celebra la primera misa, al mismo tiempo que anuncia su inminente muerte, por lo que esta escena se puede interpretar en clave narrativa (la llamada Cena Histórica) o simbólica y sacramental (la denominada Cena Eucarística)¹⁷⁴. De hecho, antes de Trento la escena se centra en el dramático momento del anuncio de la traición de Judas, sin embargo, tras el concilio tiene otro carácter más sacramental porque narra el momento de la pronunciación de las palabras de la consagración, e incluso en ocasiones, cambian los elementos de la mesa, desapareciendo el cordero y haciendo hincapié en el cáliz y el pan, así como los manteles blancos de la mesa, semejantes a los purificadores de los altares de las misas¹⁷⁵, tomando la escena un aspecto litúrgico¹⁷⁶. Cuando este tema hace su presencia en un sagrario posttridentino debemos concebirlo necesariamente bajo este valor sacramental, ya que, parafraseando a Mâle, “no se podría recordad más claramente a los protestantes que la Cena fue la primera misa”¹⁷⁷.

La escena se organiza en una composición circular, con los apóstoles dispuestos en torno a una mesa presidida, en su parte central, por Jesús, que tiene a su discípulo amado, san Juan, dormido entre sus brazos, atendiendo al detalle narrado en los Evangelios. Cristo, como figura central y por tanto el tema principal, se sitúa en el centro de la composición y suele aparecer enmarcado por una arquitectura clasicista con forma de arco de triunfo, como en los sagrarios de Tuesta, de Bóveda y de Ibarra (fig. 172); también con una pequeña estructura arquitectónica realizada en relieve o con policromía, como lo podemos advertir en Durana, Urarte o Gantzaga. Asimismo, en ocasiones la escena se ve enmarcada y teatralizada con



Fig. 170. Puerta del sagrario de Yécora. Pedro González de San Pedro, Diego y Andrés Jiménez. 1601.

173 RODRÍGUEZ VELASCO, María. “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, n° 16, 2016, pp. 119-142.

174 RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, tomo 1, vol. 2, pp. 425-443.

175 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS. “Figura y realidad: la Eucaristía en la pintura comparada del antiguo y Nuevo Testamento”. En: *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español*. Pamplona: Fundación Bíblica Española, Universidad de Navarra, 1999, vol. 2, p. 83.

176 TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952, p. 70.

177 MÂLE, Emile. *Ob. cit.*, p. 77.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

la presencia de un cortinaje (Quintana -fig. 171- y Gantzaga), que a veces abren y levantan unos niños desnudos (Durana), empleando un recurso teatral que posteriormente adquirirá mayores proporciones en el arte barroco. Este tema apenas presenta variantes en los sagrarios que hemos estudiado, e incluso muchos de ellos son composiciones idénticas, como en los casos de los sagrarios de Durana, Urarte (fig. 173), Askartza, Ibarra y Gantzaga, hecho que atribuimos al empleo de una misma fuente gráfica.



Fig. 171. Sagrario de Quintana.



Fig. 172. Sagrario de Ibarra. Hacia 1609.



Fig. 173. Sagrario de Urarte. Juan Martínez de Períztegui. 1595.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

De todos los temas que nos brinda el ciclo de la Pasión, la **Lamentación sobre Cristo muerto** (fig. 174) es el único que está presente en las puertas de los sagrarios romanistas, exceptuando claro está, el de la Cena. La escena, de origen apócrifo, pero con una gran presencia en el arte cristiano por su carga dramática, se sitúa entre el Descendimiento y el Santo Entierro, y nos narra el momento en el que el cuerpo de Cristo muerto es velado por su madre la Virgen, su discípulo amado, san Juan, y María Magdalena, además de otros personajes en número variable, que son testigos de tan dramática escena, como pueden ser las mujeres que acompañan el sepelio, Nicodemo y José de Arimatea. En algunos casos, como en la puerta del sagrario de Ali (fig. 175), son unos ángeles portadores de los *arma christi* los que acompañan a los personajes principales, conformando la **Piedad**. La fuente literaria de este tema pasional posterior al Descendimiento, tan frecuente en nuestra iconografía, la encontramos en la obra de ambiente franciscano conocida como el Pseudo-Buenaventura, las *Meditationes vitae Christi*, escritas hacia 1300 y que narran lo siguiente: “cuando se le quitaron los clavos de los pies, José de Arimatea le descendió; todos rodearon el cuerpo del Señor y le pusieron en tierra. Nuestra Señora, cogió su cabeza contra su seno y Magdalena los pies, esos pies de los que en otras ocasiones había recibido tantas gracias. Los otros se disponen alrededor y prorrumpen en profundos gemidos”¹⁷⁸. La depuración de temas de origen apócrifo llevada a cabo tras el concilio de Trento no eliminó esta escena de mensaje tan directo y eficaz, sino que la potenció, dotándole de un carácter sacramental, como lo hiciera con otras escenas. La Virgen se nos muestra ofreciendo a su Hijo en sacrificio, como el sacerdote ofrece la Hostia consagrada en la misa¹⁷⁹, pero no lo ofrece en su regazo, como en la Edad Media, sino que el cuerpo muerto de su Hijo se apoya también en el suelo¹⁸⁰, en el altar. Por ello, la presencia de este tema, reinterpretado en clave eucarística, se halla plenamente justificada en la puerta de un sagrario, ya que ambas muestran al cristiano la razón del sacramento.



Fig. 174. Sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.



Fig. 175. Puerta del sagrario de Ali. Esteban de Velasco. 1580

178 PSEUDO BUENAVENTURA. *Meditationes Vitae Christi*, cap. LXXXI. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol.VII, n° 13, 2015, p. 4.

179 RÉAU, Louis. *Ob. cit.*, p. 539.

180 Señala Mâle que esta es la manera italiana de representar la Piedad o la Lamentación, instaurada en el Renacimiento, lo que podemos considerar otra muestra de la actualización de los escultores romanistas. MÂLE, Emile. *Ob. cit.*, 2001b, p. 261.

Por último, en este privilegiado emplazamiento de los tabernáculos, hemos encontrado **otros temas** de mucha menor incidencia que las anteriores. A pesar de la uniformidad estilística que caracteriza al estilo romanista y la poca variedad de formas y temas que se emplearon en los sagrarios que nos ocupan, existen unos pocos ejemplares que rompen con la norma general, presentando unas escenas muy poco frecuentes que, en ocasiones, constituyen un caso único entre todos los sagrarios de la diócesis que hemos localizado.

Uno de esos temas es el *Ecce Homo*, ubicado en la puerta haciendo un paralelismo con el relato evangélico, ya que también en el sagrario se muestra a Cristo ante los fieles, no como hombre, sino como sacramento. El tema fue empleado de forma masiva en los sagrarios de los dos primeros tercios del siglo XVI, por los artistas del primer Renacimiento y del Manierismo expresivista. Es una imagen muy emotiva que no tiene el carácter triunfal y monumental que demandaba el arte tras el concilio de Trento, porque entronca más con la piedad bajomedieval que mostraba imágenes más patéticas que triunfales. Sin embargo, en fechas tempranas de la introducción del nuevo estilo, se detectan aún algunas imágenes de este Cristo escarnecido y mostrado al pueblo. Documentalmente, podemos comprobar que, en 1575 y en 1578, en los contratos para el retablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria realizado con Juan de Anchieta, los patronos piden que en la puerta del sagrario pongan un *Ecce Homo*¹⁸¹. También lo podemos encontrar en la puerta del sagrario de Subijana de Álava (fig. 176), obra de Esteban de Velasco en 1584-1585, aunque, curiosamente, en el compromiso notarial se estipulaba que hubiera un Cristo Resucitado¹⁸². Otro *Ecce Homo* se encuentra en el sagrario de Ullívarri-Arana, obra realizada por un joven Lope de Larrea en torno al año 1572, junto a su suegro Pierres Picart¹⁸³. Este sagrario, un magnífico templete-expositor de tres pisos, es una obra de transición, porque a pesar de apuntar en su escultura la exaltación anatómica, los gestos enérgicos y cierta monumentalidad, estas características no están plenamente asumidas y la arquitectura del sagrario es más propia de mediados del siglo, como se tendrá ocasión de explicar.



Fig. 176. Sagrario de Subijana de Álava. Esteban de Velasco. 1584-1585.

Otro tema del ciclo de la Pasión, es el Cristo atado a la columna. Lo encontramos en la puerta del sagrario de la parroquia de San Esteban de Buruaga, obra de carácter popular y factura muy burda, realizada por el entallador Juan de Madina en 1598¹⁸⁴, así como en varios sagrarios alaveses como los de Castillo y Quintana, pero no en la puerta, sino en los laterales, realizadas en talla de bulto redondo y junto a otras escenas de la Pasión. En Quintana, un Cristo con la cruz a cuestas acompaña a la citada imagen, mientras que en Castillo le acompaña un *Ecce Homo*; ambas imágenes se debían ubicar en los nichos laterales del sagrario, desgraciadamente desaparecido.

En Gereña (fig. 177), obra realizada por el vitoriano Pedro de Ayala hacia 1606¹⁸⁵, la puerta que cierra la caja del sagrario representa el tema de Cristo y la Virgen, ambos bajo la paloma del Espíritu Santo, siendo el único caso con esta iconografía en la diócesis de Vitoria. Se trata de la narración apócrifa de la visita de Cristo Resucitado a su madre, un tema poco representado en la historia del arte, pero que tiene

181 AHPA-AAHP. Prot. 5941, escr. Pedro de Albistur, año 1575, fol. 297v. Prot. 5942, año 1578, fol. 306v.

182 AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, año 1586, fol. 325v.

183 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura, 1976, pp. 97-107.

184 AHDV-GEAH. Sign. 746-7. Buruaga. Libro de Fábrica (1598-1764), fol. 5r.

185 AHDV-GEAH. Sign. I 169-2. Guereña. Libro de Fábrica (1577-1727), fol. 39r.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

su precedente romanista en el retablo de Santa María de Tafalla, realizado por Juan de Anchieta. Otro de los temas inusitados lo constituye el Noli me tangere que ostenta la puerta del sagrario de Villabuena, una intervención puntual de artistas cántabros en la diócesis de Vitoria, trazada y esculpida entre en 1579 por Juan de Alvarado, artista procedente de la Trasmiera¹⁸⁶. Por su parte, las puertas de los sagrarios de Arana de Treviño y de Laguardia nos muestran un cáliz con una hostia, rodeada de rayos en el primero y tras unos cortinajes en el segundo. Finalmente, un caso único es la presencia del tema de la **Verónica** sosteniendo el paño en el que quedó impresionado el rostro de Cristo. Lo encontramos en Alda, una obra primeriza del taller de Salvatierra¹⁸⁷.



Fig. 177. Gereña. Pedro de Ayala. 1606-1607.

5.4.2. La iconografía en el microedificio

No cabe duda de que la portezuela del tabernáculo es el lugar preferente de todo el microedificio, el que define el carácter del mueble y el más visible. Sin embargo, en el resto del mueble también se muestran una buena cantidad de relieves e imágenes que junto a la puerta forman el mensaje sacramental que transmiten. En términos generales, podemos organizar los temas presentes en los sagrarios en varias categorías. Primeramente, hallamos la presencia de temas que forman parte del ciclo de la Pasión, como la Oración en el Huerto y el Lavatorio de pies, así como la Trilogía que forman el Descendimiento, la Piedad y el Santo Entierro. Por otro lado, los santos tienen una gran presencia en los sagrarios por cuanto que acompañan al sacramento de la eucaristía y ofrecen a los fieles los modelos de vida virtuosa. Entre los santos podemos hallar a los evangelistas, apóstoles y santos de devoción popular, tales como san Miguel, san Sebastián o san Roque, entre otros. En una tercera categoría podemos ubicar a las numerosas representaciones de las Virtudes, tanto cardinales como teologales, así como otras alegorías, que dotan al programa iconográfico de un contenido más teológico. Los Padres de la Iglesia, como pilares que sustentan la fe, tienen una gran presencia en los sagrarios de estilo romanista. Finalmente, las prefiguraciones eucarísticas que se incorporan a los programas de los sagrarios muestran los antecedentes de la eucaristía en la Vieja Ley.

186 ENCISO VIANA, Emilio; Julián CANTERA ORIVE. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 151. POLO SÁNCHEZ, Julio J. *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. [Santander]: Fundación Marcelino Botín, 1994, p. 36. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro. "Renacimiento y romanismo en la retabística de la Rioja alavesa". En: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, p. 237.

187 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo V: La llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1982, p. 272. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. "Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco". En: DÍAZ DE DURANA, José Ramón; VILLANUEVA, Eider (eds.). *Pasado y presente de la Montaña Alavesa = Arabako Mendialdearen iragana eta oraina*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 55-56.

En los sagrarios romanistas podemos encontrar otros **temas de la Pasión** correspondientes a los momentos previos, el proceso y primeras torturas, así como otros excepcionales. Queremos destacar que estas escenas no suelen aparecer formando un ciclo narrativo, sino que los encontramos en número reducido, dos o tres, acompañando el motivo principal de la puerta. Se localizan tanto en el cuerpo principal, generalmente en relieve, y en el cuerpo superior, pero siempre aparecen en ubicaciones destacadas y de gran visibilidad, en lugares preferentes.

La Oración en el Huerto es una de las escenas predilectas de los retablos romanistas, haciendo su aparición habitualmente en los bancos, y también es habitual en los sagrarios de este estilo. La imagen narra el momento en el que Cristo, tras la Cena y justo antes del Prendimiento, se retira a orar en un lugar llamado Getsemaní, y venciendo el miedo al sufrimiento y muerte que le espera, acepta ese destino (Mt 26:36-46, Mc 14:32-42, Lc 22:39-46). Como símbolo de su Pasión un ángel aparece ofreciéndole un cáliz con una Hostia, haciendo alusión, una vez más, a la eucaristía. En un primer plano de la escena se encuentran, dormidos, los apóstoles Pedro, Santiago y Juan. Podemos encontrar esta escena en los sagrarios de Urarte (fig. 178) y de Askartza, ambos de Juan Martínez de Períztegui, realizados en 1595 y 1597 respectivamente.

En dichas obras, junto a la Oración se nos muestra el Lavatorio de pies, una escena especialmente presente en el arte contrarreformista porque representa la importancia de las obras piadosas para la salvación del alma. La escena, presente en uno de los evangelios (Jn 13:1-20), narra el episodio en el que Cristo lava los pies a todos los apóstoles antes de cenar, y los relieves romanistas de los sagrarios desarrollan el momento del lavatorio a Pedro, que hace un gesto declamatorio de protesta ante semejante acto de humildad del maestro. El resto de los apóstoles, hablando entre ellos y con gestos de asombro, se agolpan alrededor del tema principal. Es común que esta escena se halle presente en los bancos de los retablos romanistas, pero también lo podemos encontrar en los sagrarios, aunque con muy poca asiduidad.

El Prendimiento es una escena que únicamente está presente en el sagrario de Narbaiza, que se caracteriza por la cantidad de relieves narrativos con los que cuenta. Esta escena representa el momento en el que los soldados acuden al huerto de los olivos, guiados por Judas, quien delata a Cristo con un beso (Mt 26:47-56, Mc 14: 43-52, Lc 22:47-53, Jn 18:1-11). Esta imagen, a pesar de su gran fortuna en la historia del arte, tiene muy poca presencia en los sagrarios romanistas. En el sagrario de Narbaiza vemos que los personajes protagonistas, Jesús y Judas, están rodeados de los soldados armados, incluso uno de ellos tocando una trompeta, y en una esquina, san Pedro cortando la oreja a Malco.

La siguiente escena, siguiendo la narración de la Pasión, que podemos encontrar en los sagrarios que nos ocupan es la Flagelación, una imagen con una larga trayectoria en la historia del arte, aunque está presente en número muy reducido, ya que aparece únicamente en Narbaiza. Narra el momento en el que Cristo, antes de ser crucificado, recibe los azotes por orden de Pilatos (Mt 27:26, Mc 15:15, Jn 19:1). Una imagen que deriva de esta narración y que sí está muy presente en los sagrarios es el Cristo atado a la columna, que lo encontramos en los sagrarios de Castillo (fig. 179) y en Lanciego, en ambas obras haciendo pareja con



Fig. 178. Urarte. Juan Martínez de Períztegui. 1595.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

el Ecce Homo y dispuestos uno a cada lado de la puerta, y también en Quintana, en la misma posición. Este tema se suele encontrar en marcos destacados y bien visibles como flanqueando la puerta. En los casos anteriormente citados se halla en el cuerpo principal, en Buruaga es el tema elegido para la puerta, y en los sagrarios de Hijona y Róitegui, está en la parte central del segundo cuerpo. Ya hemos hablado en el apartado de la iconografía de las puertas que el Ecce Homo es uno de los temas que aparece en esta ubicación, como era habitual en los sagrarios de mediados del siglo XVI, pero en los de estilo romanista este tema aparece en el cuerpo superior, como lo vemos en los sagrarios de Barajuen, Belandia y Heredia. Generalmente, el Cristo atado a la columna y el Ecce Homo son imágenes de talla, que se colocaban en el expositor del sagrario cuando no estaba la custodia con el Santísimo, siendo tallas móviles y, por tanto, más expuestas a su pérdida, por lo que creemos que había muchas más de las que existen actualmente. Unido a la Flagelación podemos citar la escena de Cristo escarnecido, que solo hemos encontrado en el basamento del sagrario de Bóveda, a pesar de haber disfrutado de mucho éxito en cronologías anteriores. En esta obra vemos que el relieve se corresponde con el relato de los evangelios, en el que Cristo, sentado y con los ojos vendados, es víctima de todo tipo de burlas y maltratos (Mt 27:27-31, Mc 15:16-20, Lc 22:63-65, Jn 19:2-3).



Fig. 179. Piezas del desaparecido sagrario de Castillo. Esteban de Velasco. 1577. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

El Camino al Calvario es otro de los episodios del ciclo de la Pasión que podemos ver en los relieves laterales de los sagrarios, como en los tabernáculos de Bóveda (fig. 180) y Narbaiza. Representan una escena de muchos personajes en el que Cristo, caído bajo el peso de la cruz que carga, centra la composición. A su lado se encuentran los sayones, la Virgen y el Cireneo que le ayuda a portar la cruz, como aparece narrado en los evangelios (Mt 27:32, Mc 15:21-22, Lc 23:26-32). Este tema es bastante infrecuente en los sagrarios, no así en los retablos de cualquier cronología. Curiosamente, en el de Quintana

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

encontramos una imagen de talla de Cristo cargando la cruz, raro ejemplo de este tema en la cronología que nos ocupa. Otra historia del ciclo de la Pasión que debemos citar es el Descendimiento, que podemos encontrarlo solamente en el tabernáculo de Narbaiza, ubicado en la parte central del segundo cuerpo. Esta escena, como en general las narraciones de la Pasión de Cristo, es extraña en los sagrarios, más tendentes a albergar imágenes aisladas con más carga representativa que narrativa, como anteriormente hemos explicado. Por último, hemos hallado una escena de la Ascensión de Cristo en un solo sagrario, que es el de Aletxa. En este relieve, Cristo asciende al cielo desde un monte (Mt 28:16-20, Mc 16:19, Lc 24:50-52), y a los pies tiene a tres de los apóstoles, entre los que podemos identificar a san Pedro y san Juan.



Fig. 180. Lateral del sagrario de Bóveda. Bartolomé de Angulo. Década de 1580.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Los santos son intercesores ante Dios y modelos de comportamiento para los cristianos, porque han dado testimonio de su fe a través de sus martirios y su actuación ejemplar, y como tales, tienen un lugar en los sagrarios romanistas. Entre todos ellos tenemos a los **apóstoles, evangelistas y los santos de devoción popular**, presentes en número desigual en las obras que hemos trabajado. Los santos que más presencia tienen, con diferencia, son san Pedro y san Pablo (fig. 181-182). En el lenguaje iconográfico de la contrarreforma, la figura de san Pedro, el príncipe de los apóstoles, es la representación y justificación del poder papal ya que Cristo le nombró como cabeza de la iglesia, haciéndole entrega de las llaves del cielo en la conocida escena de *Traditio clavis* (Mt 16:18-19) y con ello confiriéndole la autoridad máxima en la Iglesia. La imagen tradicional de este apóstol nos lo muestra con barba corta y pelo cano, así como portando sus características llaves y un libro, atributo de su condición de apóstol. A pesar de que en todos los sagrarios de la diócesis san Pedro se represente en su faceta de piedra angular, en el sagrario de Yécora nos encontramos con la imagen del arrepentimiento de san Pedro. Se trata de una magnífica talla, que hace pareja con otra imagen del rey David y que nos presenta al apóstol de pie, bañado en lágrimas, mirando hacia el cielo, mostrando su profundo arrepentimiento por haber negado a Cristo, tal y como Él le vaticinó (Mc 14:66-72, Lc 22:56-62). Esta imagen cobra especial importancia en el arte de la contrarreforma, ya que es un símbolo de la penitencia, aunque no sea uno de los temas más representados en los retablos, y menos aún en los sagrarios.



Figs. 181-182. San Pedro y san Pablo de Pedruzo. Atribuidos a Esteban de Velasco. Década de 1580. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

En comunión con san Pedro aparece san Pablo, el apóstol de los gentiles, que fue llamado por el mismo Cristo Resucitado, y que tras su conversión será, en palabras de los padres de la Iglesia, heraldo de la fe y boca de Cristo. San Pablo simboliza la Iglesia militante, la universalidad del mensaje de Cristo y, por tanto, su presencia es requerida en los programas iconográficos contrarreformistas, flanqueando, junto a san Pedro, la puerta del sagrario. Estas dos figuras son los santos prácticamente imprescindibles en los sagrarios romanistas de la diócesis de Vitoria, ya que aparecen en casi todos los ejemplares.

Junto a estos dos santos troncales del cristianismo, los sagrarios también cuentan con los cuatro evangelistas (figs. 183-186), que como testigos de primera mano de la Encarnación del Verbo son también compañeros iconográficos. Los evangelistas suelen aparecer acompañados de los Tetramorfos o animales que los simbolizan: san Mateo con el ángel, san Marcos junto al león, san Lucas con el buey y el águila al lado de san Juan. Todos ellos continúan con la iconografía habitual en la historia del arte, todos barbados salvo san Juan, que se representa siempre joven e imberbe, portando el libro de los evangelios, y generalmente, escribiendo en ellos. Aparecen en los sagrarios de Durana, de Ali, de Gazeta, de Doroño y de Bóveda.



Figs. 183-186. Evangelistas de Gazeta.

El colegio apostólico también hace su aparición en los sagrarios romanistas, aunque solo podamos hablar de Santiago, tal vez uno de los apóstoles más populares y que goza de mayor devoción, así como uno de los que más peso tiene entre los apóstoles. Debemos recordar que Santiago, junto con san Pedro y san Juan, se encontraba con Cristo en el momento de la Transfiguración. Encontramos al apóstol únicamente en un par de casos, que son los sagrarios de Arriano (fig. 187) y de Ali. En Arriano los santos están emparejados, en un lado san Pedro y san Pablo, y en el otro lado san Juan con Santiago, identificado gracias al bastón largo que porta, todos en el cuerpo principal a los lados de la puerta. En el sagrario de Ali, Santiago es una talla también ubicada en un nicho lateral del cuerpo principal.

En lo que se refiere a la presencia de santos de devoción popular, se advierte que tienen una presencia secundaria y reducida, y en muchas ocasiones se trata de intervenciones posteriores, incluyendo en el sagrario romanista santos barrocos, como los sagrarios de Margarita, de Gordoia y otros, por lo que no podemos contar con ellos a la hora de elaborar el mensaje catequético. A pesar de ello, podemos contabilizar algunos santos que probablemente por demanda popular, se incluyen en los nichos de los tabernáculos, normalmente del cuerpo superior. Entre ellos destaca san Juan Bautista, presente en Etxabarri



Fig. 187. Santiago y san Juan, del sagrario de Arriano. Atribuido a Pedro de Ayala. Principios del siglo XVII.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Urtupiña (fig. 188), Kontrasta, Róitegui y Ozana, representado en su iconografía habitual, vestido con túnica de piel, portando una cruz y acompañado del cordero. San Roque y san Sebastián, los santos populares por excelencia por ser abogados contra la peste, se hallan en los sagrarios de Dorofío y Ozana. Un único ejemplo de la presencia de san Esteban se encuentra en Egino (fig. 189), en el cuerpo superior, aunque seguramente ésta no sea su ubicación original.



Fig. 188. San Juan Bautista. Etxabarri Urtupiña.



Fig. 189. Talla de san Esteban, del sagrario de Egino. Atribuido a Felipe de Goyeneche. Década de 1590.

Por otra parte, san Miguel arcángel luchando contra el demonio, simbolizando la lucha contra el pecado, y san Martín partiendo la capa, en representación de las obras de caridad, constituyen dos verdaderas excepciones en el panorama de sagrarios de la diócesis, ya que únicamente conocemos el ejemplo de Ozana. Junto a todos esos santos, en algunos sagrarios podemos encontrar unos santos obispos sin identificar, así como a otras figuras portando palmas que nos indican su condición de mártires, aunque por faltarles más atributos no podamos identificarlos. Cabe mencionar aquí la recomendación iconográfica que Juan de Arfe realiza en su tratado, que propone coronar la obra con el santo patrón de la parroquia¹⁸⁸, recomendación que no hemos visto que se siga en los sagrarios, aunque, como hemos citado anteriormente, en Crispijana se exigió la imagen de san Juan Evangelista, el patrón de la parroquia, en el remate del sagrario¹⁸⁹.

Lo que aquí llama poderosamente la atención es que en ningún caso hemos encontrado ninguna santa como santa Catalina o santa Bárbara, que suelen estar presentes en los retablos romanistas con gran frecuencia. Los sagrarios son espacios netamente masculinos, muy asociado a la idea de triunfo y de poder, en el que la única presencia femenina lo constituye la madre de Dios¹⁹⁰ y las alegorías de las virtudes, cuya presencia constatamos en contadas ocasiones, y pasamos a explicar a continuación.

188 ARPHEYVILLAFÁÑE, Juan de. *Ob. cit.*, libro IV, p. 37.

189 AHPA-AAHP. Prot. 5840, escr. Diego López de Corcuera, año 1592, fols. 2r-3r.

190 En ocasiones de manera muy sutil, como en el tabernáculo de El Escorial. FERRER GARROFÉ, Paulina. "Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-Mª Cristina", 2003, tomo I, pp. 237-251.

Otras imágenes de santos con una fuerte presencia en los sagrarios es la de los **padres de la Iglesia**, que representan el fundamento de la fe católica, ya que son los teólogos que han definido las doctrinas principales. Con una tradición iconográfica larga en el arte occidental, en los sagrarios romanistas su presencia se reduce a los cuatro doctores latinos u occidentales, que son san Jerónimo, san Ambrosio, san Agustín y san Gregorio Magno. Todos ellos se representan con sus atributos y unas características que los identifican. Así, san Ambrosio (fig. 190), obispo de Milán en el siglo IV, se representa vestido con alba, casulla, capa pluvial, manípulo y mitra, portando un libro como símbolo de sus numerosos escritos, entre los cuales definió y asentó los sacramentos. San Ambrosio fue un prelado especialmente firme en su pontificado, ya que excomulgó al emperador Teodosio y promulgó la supremacía de la Iglesia sobre todos los poderes terrenales. Así pues, asentó el poder de la Iglesia fundada por Cristo, por lo que su figura adquiere un marcado carácter institucional, que por otra parte se incentivaba tras el Concilio de Trento. Este obispo fue quien bautizó a san Agustín (fig. 191), que le suele acompañar en el conjunto de los Padres de la Iglesia. El santo de Hipona igualmente se representa con las vestiduras propias de obispo, con alba, casulla, capa pluvial, mitra y tecas o guantes pontificales cubriendo sus manos, que sostienen una pequeña maqueta arquitectónica aludiendo a su obra capital, *La Ciudad de Dios*.

San Gregorio Magno (fig. 192) es el único de los cuatro doctores occidentales que llegó al papado, razón por la cual se le suele representar con las insignias papales, que son la vestidura sacerdotal, capa pluvial, tecas y tiara de tres coronas sobre su cabeza. También porta un libro símbolo de su erudición y los numerosos escritos morales que redactó. A san Gregorio se le debe la codificación de las oraciones y la música sacra empleada en la liturgia. Por último, san Jerónimo (fig. 193) es el doctor que mejor fortuna ha tenido en el arte cristiano, por su doble vertiente de anacoreta y cardenal, aunque este cargo en la jerarquía sea un error iconográfico basado en la tradición popular. Este santo es uno de los predilectos en los retablos romanistas y su imagen alcanzó gran popularidad, ya que por un lado representa la vida entregada y anacoreta y sirve de ejemplo para los fieles, y por otro, permitía a los artistas mostrar un bello desnudo del cuerpo. Buenas muestras de ello son las imágenes que Juan de Anchieta esculpió con esta iconografía¹⁹¹. Pero en los sagrarios que nos ocupan, san Jerónimo siempre se muestra como padre de la Iglesia, vestido con alba y capa y tocado con el capelo cardenalicio, al mismo tiempo que porta un libro. Al santo debemos la traducción de la Biblia del hebreo y del griego, la *Vulgata*, así como numerosos escritos y la fundación de la orden de los jerónimos, orden que regía el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que cobró más prestancia durante la segunda mitad del siglo XVI. En el sagrario de Gordoia podemos ver a san Jerónimo acompañado de un león, haciendo alusión al animal que curó y doméstico, de origen legendario y popular.

Los padres de la Iglesia están presentes en varios sagrarios, como los de Durana, Gordoia, Gereña y Pedruzo, a veces en el segundo cuerpo y otras veces, como el sagrario de Pedruzo, recostados en el basamento del sagrario, indicando su carácter fundamental en la doctrina de la Iglesia. En todos estos casos su presencia dota al sacramento eucarístico y, por extensión, también al sagrario, de un fuerte carácter de autoridad, ya que con ellos se proclama una verdad teológica y se refuerza la autoridad moral de la Iglesia.

Otro tema fundamental que encontramos en el basamento y los frisos lo constituyen las **virtudes y alegorías**, en ocasiones agrupadas en teologales y cardinales, pero generalmente mezcladas o todas juntas. En la doctrina cristiana, las virtudes son los hábitos que por la gracia de Dios son infundidos en la razón y la voluntad de los hombres para que éste se ordene a Dios y realice actos propios de la vida sobrenatural¹⁹². Según su naturaleza y su fin, las virtudes se distinguen en teologales (fe, esperanza y caridad) y cardinales (prudencia, fortaleza, justicia y templanza). Además de estas virtudes básicas, la doctrina de la Iglesia enseña que existen otras que igualmente son hábitos operativos que conducen a los cristianos hacia Dios, como son la humildad, la paciencia, la castidad, la compasión, la diligencia y la vigilancia, entre otras.

191 Como el de Museo de Navarra y el de la capilla Zaporta de la Seo de Zaragoza. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*. Madrid: Gobierno de Navarra, Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 144 y 185.

192 Para la definición de las Virtudes, nos hemos basado en: RIVERA, José; IRABURU, José María. *Síntesis de Espiritualidad Católica*. Pamplona: Fundación Gratis Date, 2007, pp. 47-49.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 190. San Ambrosio de Milán

Fig. 191. San Agustín

Fig. 192. San Gregorio Magno

Fig. 193. San Jerónimo

Las virtudes se representan siempre en forma de figuras femeninas alegóricas que portan un atributo que nos permite identificarlas. En los sagrarios que tratamos en esta investigación hemos observado que las virtudes teologales, aquellas que su objeto es Dios mismo y son las principales, son las más presentes. La fe (fig. 194) es el principio que rige la vida del cristiano y la roca donde debe apoyar su vida, una virtud que consiste en creer en Dios y en todo lo que ha revelado y en lo que la Iglesia propone; es la columna y el fundamento de la verdad, que hace al cristiano obedecer sin dudar en esa verdad revelada y la doctrina de la Iglesia¹⁹³. Por esta razón su figura nos aparece con los ojos cubiertos, mostrando sencillez, claridad y pureza, portando un cáliz con una Hostia haciendo así una clara alusión a la eucaristía, como en Ozana, una gran cruz, como en Añastro o con ambas, como en Opakua. La esperanza (fig. 195) nace de la fe, y es la virtud mediante la cual el cristiano confía en alcanzar la vida eterna creyendo en la promesa de Cristo¹⁹⁴. El ancla, uno de sus atributos significa que debe estar bien afianzada en la fe, y la mirada hacia lo alto que muestra en otras imágenes representa el deseo que esta virtud pone en el cristiano de llegar a Dios. Así la podemos ver en el sagrario de Ozana. Por último, está la caridad (fig. 196), la más importante de las virtudes teologales, que es la virtud principal por la cual el cristiano ama a Dios sobre todas las cosas y ama al prójimo como a sí mismo, haciendo a la humanidad partícipe del mismo amor de Dios¹⁹⁵. Es entre todas las teologales, la virtud más excelente, conforme indica san Pablo (I Cor 13:13). Tradicionalmente su iconografía consiste en una mujer amamantando a unos niños o en compañía de ellos, dando limosna al necesitado u ofreciendo panes. Las virtudes tienen una larga tradición en la historia de arte, pero una publicación que fue muy empleada en las artes de la época fue la *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada por primera vez en 1593 y reeditada durante muchos años. Su influencia en las artes plásticas se deja notar más en la primera mitad del siglo XVII, debido a que la primera edición ilustrada vio la luz en Roma en 1603¹⁹⁶, donde aparece la caridad en compañía de tres niños porque según Ripa, la virtud posee un triple poder ya que, sin la caridad, la fe y la esperanza pierden su sentido¹⁹⁷, y así la vemos en Opakua, fechable hacia 1615.

193 RIVERA, José; IRABURU, José María. Ob. cit., pp. 47-48.

194 *Ibidem*, p. 48.

195 *Ibidem*.

196 RIPA, Cesare. *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini canate dall'antichità et di propria inventione*. Roma: Appresso Lepido Facii, 1603.

197 RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987, tomo I, p. 163.

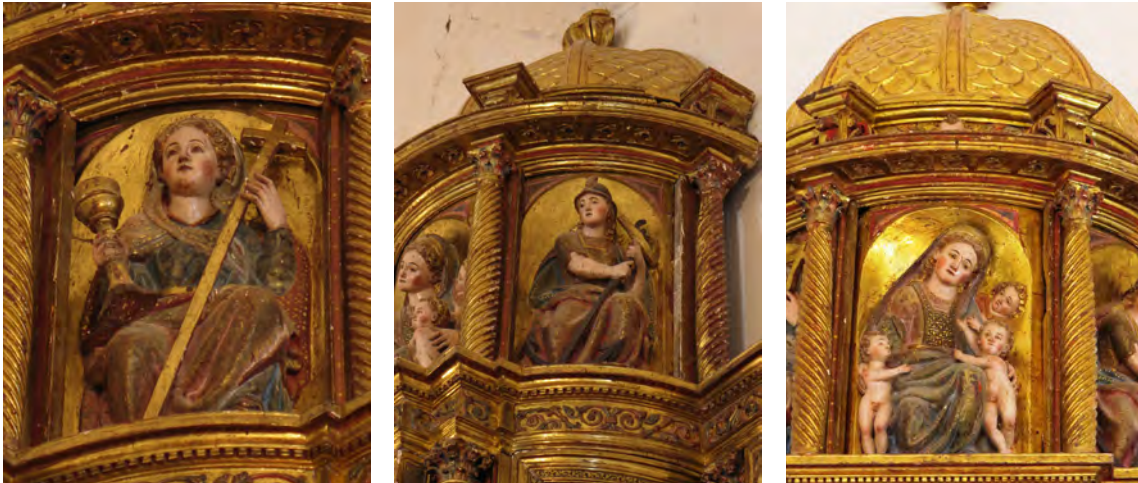


Fig. 194. Fe. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.

Fig. 195. Esperanza. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.

Fig. 196. Caridad. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.

Por otra parte, las virtudes cardinales o morales son los hábitos que permiten que los actos de las personas, iluminados por la fe y movidos por la caridad, se ordenen a Dios. Son muchas las virtudes morales, pero la tradición y la patrística han destacado a la prudencia, la fortaleza, la justicia y la templanza como las más provechosas y principales, que regulan a todas las demás. La prudencia (fig. 197), que rige la razón del cristiano y le habilita para discernir, se representa portadora de un espejo, en el que se mira para medir sus actos¹⁹⁸, o una serpiente, recordando las palabras de Cristo que quiere que sus seguidores sean “*prudentes como serpientes y sencillos como palomas*” (Mt 10:16). Es la virtud moral más excelente porque guía el ejercicio de las demás virtudes¹⁹⁹. La justicia (fig. 198) infunde en las personas la voluntad de dar a cada uno lo que en derecho le corresponde, y por ello porta una espada o una balanza, como en Ozana. Por otra parte, la fortaleza (figs. 199-200) es la potencia que aporta el valor, la decisión y la constancia que el cristiano necesita para procurar el bien²⁰⁰, y para simbolizar estos valores el atributo que más se emplea es una columna, como se ve en el sagrario de Añastro. También suele aparecer con armadura y casco, para protegerse de los peligros de la tentación, como está en Opakua. Finalmente, la templanza (fig. 201), que generalmente aparece con un freno o derramando un cántaro de agua, frena y modera la inclinación hacia el placer sensitivo y sensual, en cualquier de sus manifestaciones²⁰¹.

Como se ha indicado anteriormente, las imágenes de las virtudes, como fundamentos de la vida cristiana, se suelen ubicar significativamente en los basamentos, frisos y columnas, y entre todos los sagrarios romanistas de la diócesis de Vitoria, hacen su aparición en una obra del taller de Vitoria-Gasteiz, el sagrario de Durana, en otra del obrador de Salvatierra (Opakua) y en otras dos del mirandés de Diego de Marquina, que son los de Añastro y Ozana. En Durana las virtudes de la esperanza y la fortaleza, identificadas claramente con sus atributos de un ancla y una columna respectivamente, se ubican en el basamento, combinadas con otras cuatro virtudes que no hemos podido identificar por no portar sus atributos. En Añastro, la caridad se ubica justo encima de la puerta del sagrario, identificando la virtud con la eucaristía, mientras que todas las demás, muchas sin identificar, aparecen en el basamento y en el friso superior del primer cuerpo, así como en los netos de las columnas. En Opakua, las virtudes cardinales, recostadas y formando parejas, se ubican en el basamento del segundo cuerpo, mientras que las teologales con alto-relieves que ocupan los tres nichos del tercer cuerpo. Finalmente, será en Ozana donde veamos a estas figuras alegóricas en el tercio inferior de las columnas del primer cuerpo.

198 *Ibidem*, tomo II, p. 236.

199 RIVERA, José; IRABURU, José María. *Ob. cit.*, p. 48.

200 *Ibidem*, p. 49.

201 *Ibidem*.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 197. Prudencia. Sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.



Fig. 198. Justicia. Sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.



Fig. 199. Fortaleza. Sagrario de Añastro. Diego de Marquina. 1584.



Fig. 200. Fortaleza. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.



Fig. 201. Templanza. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.

Además de las virtudes, podemos encontrar otras figuras alegóricas, como son las imágenes del Antiguo y Nuevo Testamento del sagrario de Elburgo, caso único en Álava de esta iconografía. Se trata de dos imágenes femeninas, una velada y la otra portando un cáliz, que se pidieron en el contrato para representar a los dos Testamentos y flanqueando a la imagen de Moisés, evocando que la vieja ley queda derogada con la nueva alianza sellada con la eucaristía.

Por último, podemos agrupar en las figuras femeninas las **sibilas** (figs. 202-205), presentes también en un único caso, que es el de Opakua. De gran relevancia en la Antigüedad, pronto fueron aceptadas por el cristianismo profetizando hechos de la vida de Cristo y tuvieron un gran éxito en las artes de la Edad Media, sobre todo después de la publicación de las *Institutiones divinae* de Lactancio en 1465 y las *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* escrito por Filippo Barbieri en 1481, donde se fijaron su número, su iconografía y definitivamente se afianzó su representación²⁰², difundida después a través de otros tratados ilustrados y presentes en muchas obras del Renacimiento²⁰³. En el caso de Opakua, las sibilas no portan atributos específicos, sino que son todas figuras femeninas recostadas, dos de ellas con un libro, identificadas porque llevan una cartela correiforme con su nombre pintado. Por ello sabemos que son la sibila de Eritrea, la cumana, la pérsica y la tiburtina, y todas ellas se encuentran en el basamento, asociadas en número a los padres de la Iglesia, como ocurre en ocasiones²⁰⁴.



Fig. 202. Sibila de Eritrea. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.



Fig. 203. Sibila Tiburtina. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.



Fig. 204. Sibila Cumana. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.



Fig. 205. Sibila Pérsica. Sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.

202 MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid: Encuentro, 2001, pp. 372-374.

203 BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)". *Imafronte*, n° 1, 1985, pp. 6-8.

204 RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, tomo I, vol. I, p. 484.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Junto a las sibilas que se ubican en los sagrarios para señalar los anuncios del Mesías, debemos agrupar otros temas especialmente adecuados para los sagrarios, que son las **prefiguraciones eucarísticas** y cristológicas del Antiguo Testamento. Como leemos en el evangelio de san Juan, “*en un principio existía el Verbo*” y “*el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros*” (Jn 1:1-14), pero antes de su venida –antes de la Encarnación–, su presencia fue anunciada varias veces en el Antiguo Testamento, bajo forma de símbolos. Estos anuncios fueron establecidos y analizados por los padres de la Iglesia y los teólogos más eruditos a lo largo de la historia del cristianismo, están presentes en el canon romano de la misa²⁰⁵ e, incluso se recogen en las propias actas de Trento. Estos paralelismos entre la vieja ley y la nueva constituyen lo que llamamos las prefiguraciones, que enseñan al fiel la eternidad y universalidad del mensaje cristiano, que opera sobre todas las épocas y está en el principio y en el fin de los tiempos. Según la Iglesia, en el Antiguo Testamento la verdad lleva un velo, pero cuando Cristo murió en la cruz ese velo del templo se rasgó²⁰⁶, y por ello los paralelismos se tornaron muy apropiados para la catequesis. Debido a su alto valor didáctico, ya Cristo empleó ese método comparativo, y como no podía ser de otra manera, gozó de una gran tradición iconográfica en el arte cristiano (figs. 206-207), entre la que destaca la conocida *Biblia Pauperum* que tuvo una extraordinaria difusión durante la Edad Media y que marcó toda una tradición iconográfica para las prefiguraciones que se desarrollaron posteriormente, así como el *Speculum Humanae Salvationis* que tanto éxito catequético va a tener en la Baja Edad Media.



Fig. 206. Paralelismo entre la eucaristía con la ofrenda de Melquisedec y la caída del Maná. *Biblia pauperum*. 1470-1475. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-1, s/f.

Fig. 207. Paralelismo establecido entre la Crucifixión y el sacrificio de Issac. *Biblia moralizada*. Bodleian Libraries, Mss. 270b, fol. 16r.

En los sagrarios romanistas de la diócesis de Vitoria encontramos prefiguraciones eucarísticas veterotestamentarias en los tabernáculos de Tuesta, Bóveda, Ali, Opakua, Elburgo y Añastro, que en realidad son pocos ejemplos, teniendo en cuenta la cantidad de sagrarios y la mayor presencia de estos temas en otras geografías. Entre todos ellos, destacan claramente los sagrarios de Tuesta y Bóveda, con unos

205 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. Ob. cit., 1999, p. 85.

206 MÂLE, Emile. Ob. cit., 2001, p. 169.

programas de desarrollo inusitado en el panorama general de Álava. En concreto el de Tuesta desarrolla en su basamento un ciclo de Sansón, con tres escenas narrativas que muestran al gigante desquijarando al león, incendiando los campos de los filisteos atando las colas de unos zorros, y portando las puertas de la ciudad de Gaza que arrancó con su extraordinaria fuerza (figs. 208-210). La figura de Sansón se ha equiparado con la de Cristo, tanto que Sansón luchando con el león se ha comparado con Cristo luchando contra el demonio, y la escena de las puertas derribadas de Gaza, con la escena de la Resurrección o la Anástasis.

En el mismo basamento hallamos la presencia del Arca de la Alianza (fig. 211) con una imagen que reproduce gráficamente la descripción que hace en las escrituras (Éxodo 25:10-22), basándose en un grabado de una Biblia ilustrada de 1566²⁰⁷. El Arca es uno de símbolos más claros del sagrario como contenedor del sacramento, porque en su interior se colocó el maná, y es una imagen constante en la historia del arte²⁰⁸, asociada también a la Virgen María porque en su vientre albergó a Cristo, como se ha dicho en capítulos anteriores. En el Antiguo Testamento el Arca es símbolo de la alianza del pueblo judío con Yahvé, mientras que la eucaristía es la nueva alianza de Dios con la humanidad, como explicaba san Pablo en sus epístolas (Heb. 9:1-15). Incluso Juan de Arfe aporta datos clarificadores sobre su simbolismo, ya que indica que las custodias son una figuración del Arca y del tabernáculo del Antiguo Testamento²⁰⁹, recogiendo toda una tradición simbólica del sagrario. Pero en este sagrario no solo aparece el Arca como tal, sino que, en la parte central del basamento, en el frente de cajón para reliquias que se ubica en la base, tenemos el traslado del Arca (fig. 212) encabezado por un rey David tocando la lira (2 Samuel 6:5). Debido a su privilegiada ubicación, en el centro y en el basamento, la lectura que ofrece esta escena es la de marcar los antecedentes del sagrario, afirmando que es la base sobre la que se asienta la nueva Arca.



Fig. 208. Sansón desquijarando al león. Tuesta

Fig. 209. Sansón incendiando los campos. Tuesta



Fig. 210. Sansón con las puertas de Gaza. Tuesta

Fig. 211. El Arca de la Alianza. Tuesta

207 ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa. Ob. cit., 2000, p. 88.

208 TRENS, Manuel. Ob. cit., pp. 27-28.

209 ARPHEY VILLAFañE, Juan de. Ob. cit., libro IV, p. 36.



Fig. 212. Traslado del Arca de la Alianza. Basamento del sagrario de Tuesta.

Junto a estas imágenes tenemos unos pequeños relieves en los netos que no podemos saber exactamente qué representan. Para su elaboración el artista empleó como modelos los grabados que Bernard Salomon hizo para la anteriormente citada Biblia de 1566 que ilustran algunas escenas del Antiguo Testamento, pero lo hizo de forma fragmentaria, empleando solo algunas figuras. Localizados todos los grabados²¹⁰, sabemos que se trata de Moisés entronizado, José en la cárcel y maniatando a su hermano Simeón, los ángeles que acompañan a Lot a su salida de Gomorra y al rey Saúl presenciando la muerte de Agag. Salvando a Moisés, que es una prefiguración de Cristo, no hemos hallado relación de estas escenas con la eucaristía. Por eso tal vez se deba a que el escultor haya empleado esos modelos gráficos por su forma y no por su contenido. En cualquier caso, se trata de temas del Antiguo Testamento que han de ser tratados como prefiguraciones, que se ubican en el basamento marcando su carácter de origen.

Mientras tanto, en los sagrarios de Ali, Elburgo y Añastro, las prefiguraciones se muestran en forma de figuras aisladas. En estas obras hallamos a Moisés (fig. 213), con quien Yahvé selló una alianza, símbolo de la vieja ley, portando las tablas y con los peculiares cuernos que tiene sobre la cabeza. Moisés, puente entre la vieja alianza y la nueva, llevó al pueblo de Israel hacia la tierra prometida y fue testigo de la caída del maná, prefiguración eucarística por excelencia. Asimismo, el rey David (fig. 214), ungido por Dios, se interpreta como una prefiguración de Cristo por ser antepasado suyo, por lo que ambos personajes suelen aparecer juntos. Así los vemos en el cuerpo principal del sagrario de Añastro, uno a cada lado, como también aparece en el sagrario de Cáseda, realizado por Juan de Anchieta en 1576, del que probablemente toma el modelo.



Figs. 213-214. Moisés y David del tabernáculo de Añastro. Diego de Marquina. 1584

En el sagrario de Ali vemos que el basamento lo ocupan cinco personajes, que en el contrato se ordenó que fueran Elías, Moisés y David. En el centro, como antecedente de Cristo encontramos al rey David, tocado con corona y con la lira. En el

210 ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa. Ob. cit., 2000, pp. 85-92.

lado de la epístola está Moisés con las tablas de la ley, como símbolo de la alianza con Dios. En el lado del Evangelio se halla Elías transportado al cielo en un carro alado, que es la única imagen de este tema entre los sagrarios de la diócesis. Elías fue un profeta con notables paralelismos con Cristo, por lo que es una de las más claras prefiguraciones, aunque no ha gozado de gran popularidad en el arte. Los episodios de su vida, como la multiplicación de unos alimentos para ayudar a una viuda y su hijo o la ascensión al cielo en un carro de fuego, se asimilan a la multiplicación de los panes y los peces y a la Ascensión respectivamente. Pero la imagen más empleada en un contexto eucarístico es, sin duda, Elías alimentado por un ángel (1 Reyes 19:5-8), clara alusión al alimento de vida que es la eucaristía²¹¹, y por ello está presente en la capilla del sagrario de El Escorial, modelo iconográfico por excelencia²¹². En nuestro caso Elías está sentado sobre un carro alado, y relacionado con Moisés y David. No podemos olvidar que en la escena de la Transfiguración (Lc 9:28-36, Mt 17:1-13, Mc 9:1-12) Cristo mostró su divinidad acompañándose de Elías y Moisés, por lo que ambas figuras están estrechamente relacionadas. Otros dos profetas completan los antecedentes de Cristo, que no podemos identificar por no tener atributos específicos sino un libro y barba larga.



Fig. 215. Melquisedec del sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.

Por su parte, en Opakua aparecen Melquisedec y el sacrificio de Isaac, dos de los principales símbolos eucarísticos del Antiguo Testamento. Cuando Abraham regresa de la expedición que liberó a su hermano Lot, Melquisedec, rey de Salem y sacerdote, le ofrece pan y vino, mientras que Abraham (por entonces Abram) le entregó la décima parte del botín capturado (Gén 14:17-20). Este gesto que el *Speculum Humanae Salvationis* establece como una prefiguración eucarística clara (fig. 206) fue muy empleado en el arte de la contrarreforma, no solo por ser un tema eucarístico, sino porque los protestantes lo interpretaron en sentido literal y no simbólico²¹³. Además, en las propias actas de Trento, en la sesión dedicada al sacrificio de la misa de 1562, se equipara el sacerdocio de Melquisedec al de Cristo²¹⁴, y por ello no es de extrañar que esté presente en el sagrario de El Escorial²¹⁵, en otros tabernáculos contemporáneos²¹⁶ y en muchísimas custodias, como en el templete de plata de la catedral de Pamplona²¹⁷, entre otros muchos. En Opakua identificamos a Melquisedec por ir vestido de militar, con corona y portando unos panes, mientras tiene una jarra a los pies (fig. 215), y está en paralelo a David, y ambos acompañando el sacrificio de Isaac, ubicado en el eje central del sagrario y, por tanto, cargado de más importancia en el mensaje sacramental del tabernáculo.

211 TRENS, Manuel. *Ob. cit.*, 1952, pp. 19-20.

212 MULCAHY, Rosemarie. "A la mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992, pp. 134.

213 RÉAU, Louis. *Ob. cit.*, 1996, p. 159.

214 "Por cuanto bajo el Antiguo Testamento, como testifica el apóstol san Pablo, no había consumación o perfecta santidad, a causa de la debilidad del sacerdocio de Leví, fue conveniente (...) que naciese otro sacerdote según el orden de Melquisedec, es a saber, nuestro Señor Jesucristo". Sacrosanto, Ecuménico y General concilio de Trento, sesión XXII, cap. 1.

215 MULCAHY, Rosemarie. *Ob. cit.*, p. 134.

216 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía". En: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 2005, pp. 80-82. Aparece, entre otros, en Astorga.

217 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. "Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona". *Lecturas de Historia del Arte*, n^o 3, 1992, pp. 122-123.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

La última prefiguración que debemos comentar aquí es el citado sacrificio de Isaac (Gén. 22:1-9), cuya popularidad en la historia del arte no hace más que confirmar su relevancia como preludeo a la Pasión de Cristo a lo largo de los siglos. Los paralelismos que los padres de la iglesia establecieron entre los dos temas son varios, desde Isaac cargando con la leña para el sacrificio que se asemeja a Cristo camino al Calvario cargando con la cruz, a la escena de Abraham dispuesto a sacrificar a su único hijo amado, como finalmente sacrificaría Dios a su hijo en la cruz²¹⁸. En un contexto eucarístico como el nuestro, la escena ratifica el carácter sacrificial de la misa y la eucaristía, que había sido negado en la reforma, y de ahí que se encuentre siempre en una ubicación privilegiada, que es la parte central, en el primero cuerpo y encima de la caja del sagrario, como está en Narbaiza (fig. 216) y Opakua.

En los tabernáculos, custodias y otros muebles eucarísticos de la época podemos encontrar algunas prefiguraciones más, como puede ser la recogida del maná que se encuentra en El Escorial²¹⁹, además de alegorías como el Cordero místico que vemos en Astorga²²⁰, y estos temas vivirán un desarrollo extraordinario durante el Barroco. Sin embargo, en los tabernáculos alaveses la iconografía es más bien parca y solo contamos con los temas descritos.

Finalmente, para terminar con el muestreo de la temática presente en los sagrarios que hemos estudiado, queremos señalar la existencia de otros temas en el que citaremos al Padre Eterno (fig. 217). En los retablos de cronología anterior, el Padre Eterno se suele mostrar en el remate, coronando la obra y rematando el conjunto. En los sagrarios romanistas también hace su aparición, pero en cuatro casos, que son los de Aletxa, Gazeta, Pedruzo y Axpuru. En Aletxa, un sagrario estructurado como si de un retablo en miniatura se tratara, el ático alberga un relieve de Dios padre de largas barbas, portando la bola del poder y bendiciendo, que es su iconografía habitual. En los sagrarios de Gazeta, Pedruzo y Axpuru, es una imagen de talla y se coloca en el segundo cuerpo, ocupando el espacio central del expositor, sin duda el espacio principal fuera de las horas de exposición del Santísimo. Sentado sobre unas nubes y acompañado de ángeles, como en Pedruzo y Axpuru, o de pie, como en Gazeta, representa el poder absoluto del Dios único.

218 HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana. "El sacrificio de Isaac". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 11, 2014, pp. 70-71.

219 MULCAHY, Rosemarie. *Ob. cit.*, pp. 133-134.

220 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (coord.). *Ob. cit.*, p. 55.



Fig. 216. Relieve del sacrificio de Isaac en el sagrario de Opakua. Atribuido a Lope de Larrea. Hacia 1615.



Fig. 217. Padre Eterno del sagrario de Pedruzo. Atribuido a Esteban de Velasco. Década de 1580. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

5.4.3. Programas iconográficos

Todos estos temas y personajes que acabamos de nombrar de forma desmenuzada se agrupan y se ubican en los espacios que destinan las arquitecturas eucarísticas al desarrollo de la escultura, jerárquicamente organizados. De la misma manera que el templo cristiano es un espacio jerarquizado y en función de esa organización se disponen las diferentes imágenes y representaciones, también el sagrario, como edificio y santuario, organiza dichos temas según su relevancia para el mensaje sacramental que necesita transmitir. Ya hemos indicado de manera precisa cuáles son las imágenes que aparecen en nuestros microedificios, por lo que ahora intentaremos aportar los contenidos organizados de forma que elaboran un mensaje centrado en la glorificación de la eucaristía.

Un sagrario modélico en este aspecto es el de Elburgo (fig. 218), realizado entre 1583 y 1585 por el taller del escultor Esteban de Velasco²²¹. En este mueble la ubicación de los temas y las tallas obedece a un sentido claro y, con un mensaje ejemplar de la ortodoxia tridentina, tal y como suelen ser las obras de este escultor. Comenzando por el cuerpo principal, en la puerta se representa un Cristo Resucitado, muestra visual de la garantía de vida eterna y de resurrección que ofrece la eucaristía. Flanqueando la puerta, en el lado del Evangelio se ubica una talla de san Pedro, el príncipe de los apóstoles, símbolo de la Iglesia fundada por Cristo y del poder papal. En el lado de la epístola se encuentra san Pablo, apóstol de los gentiles, símbolo de la universalidad del mensaje de Cristo, columna central para la doctrina de la Iglesia y predicador de la virtud de la Caridad, de la que tanto tratará en sus escritos. Por tanto, vemos cómo la eucaristía se encuentra rodeada de los dos pilares de la doctrina de la Iglesia.

Encima de la puerta se encuentra la potente figura de Moisés, figura veterotestamentaria que selló una Alianza con Dios en el Sinaí y, por tanto, prefiguración de Cristo. En el Éxodo Moisés ofrece un sacrificio animal a Yahvé y derramando la sangre sobre el altar, habla al pueblo de Israel pronunciado “ésta es la sangre de la alianza que hace con vosotros Yahvé” (Ex 24:8). Moisés tiene a los lados dos imágenes femeninas, que tal y como quedó estipulado en el contrato, que son las alegorías del Antiguo y Nuevo Testamento. La alegoría de la vieja ley porta un libro y tiene la cabeza cubierta, iconografía ésta que es habitual en las figuras del Antiguo Testamento, mientras que la alegoría del Nuevo Testamento es una mujer joven tocada con diadema, mirada a lo alto como símbolo de esperanza, y portadora de un cáliz con una Hostia, en clara alusión eucarística. Con todo ello, en este segundo cuerpo, este sagrario nos habla de las bases sobre las que se asienta la doctrina eucarística, explicando al fiel que la Nueva Alianza, derogando los sacrificios sangrientos, queda sellada a través de un sacrificio mucho mayor, el del Amor del Hijo de Dios encarnado, cuyo fruto es la eucaristía. De esta manera, el cristiano, a través del sacramento de la eucaristía se une a Cristo Resucitado y alcanza la vida eterna, con lo que volvemos nuevamente a la imagen de la puerta del sagrario.

La influencia tridentina se percibe claramente en el mensaje de carácter sacramental que transmite este sagrario, que explica la doctrina eucarística con una complejidad poco habitual en los sagrarios de cronología anterior, y con una profundidad que no alcanzarán los vistosos y deslumbrantes manifestadores barrocos posteriores. Ciertamente, un contenido de esta complejidad no era accesible para cualquier persona, debiendo ser ideado y diseñado por algún teólogo con una buena formación; pero disponer todas estas imágenes en dos cuerpos y en ese orden simplifica el mensaje y lo hace mucho más comprensible a los fieles.

Otro programa modélico lo podemos encontrar en Durana (fig. 219), también realizado por Velasco antes de 1595. En este caso podemos decir que, bajo una aparente sencillez, tiene un gran trasfondo teológico y sacramental. Comenzando la lectura por la parte inferior, vemos que en el banco se ubican seis de las siete virtudes cardinales y teologales. En el centro del sagrario, en la puerta, se ubica la Santa Cena o la Institución de la Eucaristía, escena que representa la presencia de la eucaristía en el sagrario y que justifica el concepto de la transubstanciación. A sus lados, en los cuatro nichos del cuerpo principal, se disponen los cuatro evangelistas agrupados sin establecer ningún tipo de jerarquía entre ellos. Estas cua-

221 AHPA-AAHP. Prot. 6218, escr. Jorge de Aramburu, año 1583, fols. 1195-1200v.



Fig. 218. Tabernáculo de Elburgo. Esteban de Velasco. 1580.

tro tallas del primer cuerpo representan el testimonio directo de la Encarnación del Verbo y el sacrificio de Cristo, narrado en los evangelios que redactaron. Así, en los sagrarios romanistas podemos encontrar con frecuencia a los cuatro evangelistas como testigos de la vida terrenal del Hijo de Dios. En el cuerpo superior se hallan los cuatro doctores o padres de la Iglesia, los teólogos que definieron los dogmas y las doctrinas esenciales del catolicismo y que representan el fundamento de la fe, reforzando, con su presencia, la autoridad moral de la Iglesia frente a las herejías.

En este sagrario observamos que el discurso se organiza en torno a tres grupos de representaciones: las virtudes, los evangelistas y los padres de la Iglesia. Por una parte, las virtudes, teologales y cardinales, que son las cualidades que infunde Dios en los humanos para que alcancemos el estado de gracia, están ubicadas en las partes estructurales de la base, y en este caso son un total de seis. Dos de ellas las identificamos con la Esperanza y la Fortaleza, y las demás, a pesar de no portar ningún atributo, podríamos pensar que son la Fe, la Prudencia, la Justicia y la Templanza, de tal manera que la única virtud que se quedaría sin figura alegórica sería la Caridad, la principal de todas. La razón de su ausencia es que la Caridad se identifica con la eucaristía, ya que el sacrificio de Cristo en la cruz es el mayor acto de caridad y de entrega de ese amor de Dios que está presente en las almas. El cristiano, en el camino al estado de gracia y la vida eterna, además de practicar las virtudes se alimenta con la eucaristía, que está presente en el sagrario con la luminaria, y cuya institución está representada en la puerta del sagrario.

Por su parte, los evangelistas enseñan la vida de Cristo, son depositarios de la verdad revelada, fueron testigos de ese sacrificio que se conmemora con la eucaristía y, a través de los Evangelios que escribieron, conocemos la doctrina de la gracia explicada por Cristo en la Santa Cena, presente en la puerta del sagrario. Precisamente sobre el concepto de la gracia versaron los principales debates del concilio de Trento, donde se aclaró la doctrina fundamentándose en los padres de la Iglesia. Éstos son considerados los defensores de esa verdad revelada en los evangelios y la base teológica del sacramento, ya que lo explican, lo defienden y lo exponen. Lo mismo podemos apreciar en el sagrario de Durana, que, en medio de los cuatro padres de la Iglesia está expuesto el mismo sacramento ante los ojos de los fieles.

Es evidente que en este sagrario podemos advertir, una vez más, que la elaboración de estos complejos programas implica profundos conocimientos teológicos que precisan de una sólida formación, especialmente fomentada tras Trento. Tal vez el carácter sacramental del programa y su mensaje de profundidad teológica hayan motivado la presencia de los evangelistas y de los padres de la Iglesia, santos todos ellos que no son de devoción popular sino de veneración en círculos más eruditos. En cualquier caso, queda claro que el mensaje de los sagrarios no está orientado a narrar la historia de la salvación para mostrársela a los fieles como ocurre en los retablos, sino que adoptan unos tintes más intelectuales y de carácter sacramental, más acorde con su función. Es decir, que el mensaje del sagrario no está orientado a la narración sino a la representación, algo que podemos considerarlo lógico en un mueble que los fieles observan desde una distancia. Pero, sobre todo, con este mensaje queda claro que los sagrarios tienen su propio programa iconográfico independiente del retablo y que son obras de plena autonomía tanto formal como iconográfica.

Un tercer y último programa que queremos traer aquí pertenece a un sagrario del romanismo tardío. Se trata del magnífico tabernáculo de Zurbano (fig. 220), realizado por Pedro de Ayala entre 1616 y 1617²²², pieza de carácter excepcional dentro del conjunto que estudiamos en este trabajo, pero perfectamente integrado en un espíritu contrarreformista que evoluciona desde el Romanismo hacia los primeros indicios del naturalismo barroco. Es el sagrario que cuenta con el mayor número de tallas de toda la diócesis no solo en la cronología del Romanismo, sino también en la de los siglos del Barroco, al menos entre las conservadas al completo, ya que suman en total 18 relieves y 30 tallas exentas. Todas estas obras escultóricas están destinadas a mostrar un mensaje autónomo, a pesar de que el relicario está integrado en un retablo de la misma época, realizado unos pocos años más tarde por el mismo escultor²²³.

Primeramente, hay que decir que este sagrario fue concebido como mueble exento y sin el acompañamiento de un retablo, y tal vez por eso la estructura y la iconografía incluye la inusual presencia

222 ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 635-636.

223 *Ibidem*.



Fig. 219. Sagrario de Durana. Esteban de Velasco. Antes de 1595.

del patrón de la parroquia, que es san Esteban. La propia configuración del mueble es parecida a un retablo romanista, ya que en el primer cuerpo se encuentra el sagrario, en el segundo el santo titular del templo y en el tercero la Virgen María, pero todo integrado en una microarquitectura con forma de torre coronada por una cúpula. Pero al mismo tiempo, el sagrario cumple a la perfección con su doble función específica, que es la de guardar la eucaristía y exponerla, ya que el nicho donde se ubica la talla del titular hace de expositor. Incluso alberga las reliquias del santo titular en el cajón del basamento. Es decir, que este espectacular mueble hace las veces de sagrario y de retablo al mismo tiempo y da un servicio litúrgico completo. Una segunda característica destacable de esta pieza es la simetría, tanto formal como iconográfica. Es sabido que en ocasiones en los retablos romanistas se sacrifica o se adapta parte del mensaje en aras de una correspondencia formal que es, precisamente, uno de los preceptos del Romanismo, buscando una perfección estética muy propia del Renacimiento. Vemos que esta idea se materializa perfectamente en este mueble litúrgico, ya que los temas están emparejados o asociados por grupos, correspondientes con una ubicación también agrupada y simétrica, relacionando las imágenes tanto por el tema como por la forma.

Comenzando por el basamento, vemos que el escultor ha dispuesto escenas narrativas de la vida de san Esteban en los frentes, tal vez para acompañar a sus reliquias que se guardarían, como hemos señalado, en el cajón cerrado con llave de la parte central. Mientras tanto, en los netos, se disponen varios apóstoles como san Andrés, aunque haya algunos sin identificar. En el primer cuerpo se encuentra la caja del sagrario, con un Cristo triunfante en la puerta. A ambos lados, formando una estricta simetría, san Pedro y san Pablo en sus ubicaciones canónicas, y en un segundo nicho, san Agustín y san Ambrosio, ambos padres de la Iglesia y obispos. En este caso, la simetría es tanto de forma como de contenido. Debemos señalar en este cuerpo la presencia de columnas toscanas con emparrado picoteado por pájaros, de gran carga simbólica porque aluden al vino consagrado y convertido en especie sacramental. El tema iconográfico de los racimos de uvas con pájaros y pámpanos es uno de los símbolos eucarísticos más genuinos y se creó en los inicios del cristianismo, cuando lo emplearon los primeros cristianos para materializar en una imagen un concepto tan difícil de representar como es la eucaristía, partiendo no solo del hecho de la consagración del vino en la Santa Cena, sino también haciendo una clara alusión a varias parábolas, como la que Cristo afirma que *“yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador”* (Jn 15:1-8). Es muy significativo que estos racimos aparezcan en las columnas, elementos que sostienen el microedificio, y concretamente en las del primer cuerpo, que es el que contiene la eucaristía. Como ya se sabe la presencia de este tema no es habitual en esta cronología, ya que será un motivo que se generalizará en el Barroco.

En el segundo cuerpo, en el nicho central tenemos una talla de san Esteban ocupando el expositor, flanqueado por Santiago y un santo apóstol y, en una posición más alejada, otros dos padres de la Iglesia que no son otros que san Jerónimo y san Gregorio, uno como cardenal y el otro como papa. Aquí se percibe una doble simetría: por un lado, las tallas de este cuerpo se corresponden unas con otras, y por otro, también están asociadas con las del primer cuerpo, formando entre todos a cuatro apóstoles (a pesar de que san Pablo no fue estrictamente apóstol, siempre está integrado en el colegio) y los cuatro doctores de la Iglesia. Unos aportan el testimonio directo de la eucaristía, mientras que los otros lo fundamentan y lo transmiten, y todos ellos rodean tanto la caja del sagrario como el expositor. En este segundo cuerpo, san Esteban también está acompañado por dos santos de devoción popular que son san Roque y san Sebastián, abogados antipestíferos que también encontramos en Ozana y en muchos retablos romanistas. No es habitual encontrar a santos populares en los sagrarios, pero debemos advertir que están fuera de la estructura central, un poco separados del cuerpo del sagrario, lo que consideramos relevante.

El tercer cuerpo, que no tiene ya función eucarística directa, está presidido por la Virgen con el Niño, como en un retablo y de todo punto excepcional. De hecho, solo hay dos casos más, que son los sagrarios de Payueta y Doroño, ambos del mismo escultor y de la misma década, lo que no deja de ser llamativo. La Madre de Dios podría representar el origen de la eucaristía y el sagrario, debido a que fue concebida sin pecado para albergar en su seno al Hijo de Dios y, con ello, fue el primer sagrario. No en vano está rodeada de otros antecedentes, que son David y Salomón en un primer nicho, y Moisés y otros profetas sin identificar en los segundos y terceros. Tanto David como Salomón son familiares de la Virgen y de Cristo, pero es que, además, la inusual presencia de Salomón -es el único caso en Álava-, constituye una referencia directa al templo que albergó el patrimonio del Antiguo Testamento que era el Arca, como ahora

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

el sagrario alberga el patrimonio del Nuevo Testamento²²⁴ que es la eucaristía, estableciendo un paralelismo más con la Virgen María, arca y sagrario al mismo tiempo. Estas prefiguraciones están flanqueadas por otros santos populares paralelos a los del primer cuerpo, que son san Juan Evangelista y san Juan Bautista, más un san Cristóbal en la esquina. Los santos juanes también están fuera de la estructura del sagrario, por lo que debemos ponerlos en relación con san Roque y san Sebastián, fruto de devociones populares de los que gozaban todos estos santos, aunque la decisión de ubicar al Bautista en el cuerpo de las prefiguraciones y los profetas lo integra en el grupo de los que anuncian a Cristo, mientras que la presencia del evangelista puede deberse a una necesidad de simetría, en este caso de nomenclatura.

Como remate de todo este conjunto, encima de la cúpula del sagrario, se encuentra una imagen femenina con ademán de portar algo en la mano, aunque ha perdido el atributo. Podemos pensar que se trata de una virtud, probablemente la fe, definida como el principio que debe regir la vida del cristiano, que consiste en creer sin dudar en Dios y en la doctrina de la Iglesia, doctrina que se explica en todo este microedificio, por lo que el atributo perdido bien podría ser un cáliz. Es decir, es una llamada a la fe y a la obediencia a la Iglesia frente a las herejías, ya que la Iglesia nos muestra la verdad, materializada en la eucaristía tal y como fue anunciada por los profetas, revelada en los evangelios, instituida ante los apóstoles, demostrada con la doctrina de los padres, secundada por los santos, renovada en cada misa que se celebra, y ahora, en este sagrario, mostrada ante los ojos de los fieles. No podemos olvidar que todo lo expuesto se encuentra en un microedificio de planta central que evoca el Santo Sepulcro, sostenido en su primer piso por unas columnas emparradas.

En resumen, nos encontramos ante todo un manifiesto de la doctrina eucarística, escrito en lenguaje arquitectónico y escultórico, con la finalidad de hacerlo más comprensible a la feligresía, que debe creer sin dudar en el sacramento más importante. Un mensaje perfectamente integrado en un contexto contrarreformista que pretende glorificar la eucaristía y que para ello explota todas las posibilidades que le brinda el arte. En este sagrario de Zurbano queda patente, tal vez mejor que en ningún otro, que los tabernáculos romanistas tienen su propio programa iconográfico y que son muebles autónomos, y que, confirmando que cumple con todas las funciones litúrgicas, devocionales y didácticas asignadas a las obras de arte sacras, el retablo se convierte en magnífico acompañamiento del sagrario.

224 Ideas desarrolladas a gran escala, como se sabe, en El Escorial, como lo describió el padre Sigüenza. OSTEN SACKEN, Cornelia von der. *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao: Xarait, 1984, p. 61.



Fig. 220. Tabernáculo de Zurbarano. Pedro de Ayala. 1616-1617.

5.5. Policromía

El último paso en la ejecución de un sagrario es su recubrimiento metálico y cromático, con unas labores definitivas que permitían que la pieza se incorporara al culto correctamente. Los colores aportan la piel que dará vida y expresión a las esculturas que alberga el sagrario, pero también le dotan del valor simbólico que necesita el templete que contiene en su interior el sacramento de la eucaristía. Un mueble con semejante función solo podía considerarse digno de tal si estaba cubierto de oro, tanto exterior como interiormente. Además, la policromía es un componente intrínseco de la escultura de la época moderna, y para apreciar la obra de arte con todos sus elementos, es necesario reparar en la pintura que lo cubre. Solo podemos hablar de un arte híbrido cuando la obra de talla miguelangelesca va acompañada de un dorado y estofado depurados siguiendo el espíritu tridentino, si bien la mayor parte de los relicarios analizados debieron esperar medio siglo o más tiempo para recibir su necesario complemento o se renovaron con repolicromías al dictado de las modas. En no pocos casos, las modificaciones y mutilaciones se completaban con burdos repintes. Finalmente, algunos tabernáculos quedaron en blanco, sin policromar, por falta de recursos para afrontar un complemento que resultaba imprescindible.

El revestimiento policromo que corresponde a las arquitecturas y esculturas romanistas es la llamada policromía contrarreformista o “del natural”, un estilo de dorado y estofado eclosionado a raíz del concilio de Trento y caracterizado por una importante depuración de motivos con respecto al Manierismo fantástico imperante en décadas anteriores. Como no podía ser de otra forma, dedicaremos una extensión mayor de lo habitual al dorado y estofado, por nuestra proximidad a dos de los investigadores que más han aportado a la definición de este procedimiento pictórico y a la delimitación sus periodos, Pedro Luis Echeverría Goñi, director de este proyecto, sobre la policromía renacentista en Navarra, y Fernando Bartolomé García, cuya tesis trató sobre la policromía barroca en Álava. Un estudio pionero en la concreción de las fases de la policromía en la época moderna en España fue realizado por Echeverría Goñi en 1992, teniendo una continuidad en otros trabajos en los que ajustaba las características, evolución y ejemplos a otros territorios como el País Vasco y, específicamente, a la periodización, técnica y motivos de la policromía barroca en Castilla y norte de la Península. Para el tema que nos ocupa contamos como obras de referencia principales los diversos estudios sobre policromías de los siglos XVII al XIX del profesor Bartolomé García, quien ha estudiado la producción de los pintores-doradores alaveses de los siglos del Barroco, tanto en estudios generales como monográficos, y también la policromía neoclásica. Contamos asimismo con algún otro artículo más circunscrito a algunas obras del primer periodo en una zona de la geografía alavesa. En todos ellos nos hemos apoyado para analizar el dorado y pintura de los sagrarios romanistas de este trabajo de investigación.

La policromía tiene una importancia capital en el arte, en tanto que puede determinar la **apreciación de una escultura**, de tal manera que un buen acabado policromo puede revalorizar una buena escultura, pero de igual manera un mal dorado y estofado puede, perfectamente, estropear una buena escultura, que es lo que en ocasiones pasa cuando contemplamos una talla repintada en otra época. Por esta razón, muchos escultores, minuciosos en su trabajo, se sincronizaban con pintores-doradores de su confianza, dando como resultado dos labores artísticas perfectamente acompasadas, lo que es determinante en la apreciación de una obra. Estudiar las esculturas romanistas con la policromía que les corresponde acrecienta su valor como obra de arte, ya que la obra dispone de un acabado de color que se corresponde con la misma mentalidad y concepción artística que la escultura. En el caso de los sagrarios, este hecho se torna especialmente importante, debido a que una policromía original nos devuelve al punto de vista que los patronos, artistas y espectadores tenían en el momento de realizar la obra, algo que, desgraciadamente, es bastante difícil de hallar. Debido al uso constante y necesario de estos muebles, han sido repolicromados, redorados y repintados más de una vez, cubriéndolos de una pátina que los aleja de su contexto. Parafraseando al profesor Echeverría Goñi, el color tiene el poder de definir una estructura arquitectónica, de establecer jerarquías entre personajes de un relieve o de destacar la acción de una talla²²⁵, y por ello, es parte importante en el proceso de producción del sagrario.

225 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1990, p. 24.

En este sentido, llama la atención la preocupación de los patronos de la parroquia de Santa María de Salvatierra cuando decidieron contratar el dorado y estofado de parte de su retablo mayor con condiciones dictadas por Diego Pérez y Cisneros. Sin duda era el maestro idóneo para tal empresa, ya que el retablo es una obra cumbre del Romanismo en Álava, realizada por Lope de Larrea, y Pérez y Cisneros es el mejor artífice de la policromía contrarreformista, por lo podemos admirar el retablo en todo su esplendor. Tanto el escultor salvaterano como el mueble eran bien reconocidos por los parroquianos y los artistas contemporáneos, en tanto que se insiste hasta cinco veces en la calidad de los aparejos y el cuidado que debe poner el pintor para no adulterar la escultura que tanto apreciaban. Habían transcurrido unos cuatro años desde que había fallecido Lope de Larrea cuando se decidió afrontar la policromía del relicario y la caja de la patrona ubicada sobre el mismo. En el memorial redactado por Pérez y Cisneros se dice que el sagrario “*está muy bien labrada y con mucho arte y acabada con tanta perfección tan pormenor que fuerça atienda el dicho pintor a que los aparejos los aga delgados y fuertes porque si no los açe asi corronpen la dicha obra, asi la arquitectura como la escultura, y cerrará los filetes y resaltos y perfección de los desnudos de la dicha obra*”. Añade después que el grueso mate tiene que ser “*muy bueno y delgado y blanco y suave, de manera que quede sin aspereça y tenga menos que lijar por la menudencia y filiteria que tiene la dicha obra que se suele perder con la lija y coromperla*”, porque “*si no se açe todo lo dicho en el escrito, se perderá y corronperá la dicha obra por ser ella en sí tan perfecta y bien acabada de escultura y arquitetura que no la alló defeto ninguno, antes grandes bentajas en su ejecuçon*”²²⁶.

En muchas ocasiones podemos encontrar sagrarios y retablos construidos en un mismo momento y que han quedado “en blanco” porque la parroquia no disponía de los recursos necesarios para afrontar el dorado de los muebles, algo que, como se sabe, resultaba más costoso que la escultura. No son pocas las cabeceras de iglesias que permanecen en el color de la madera esperando que las arcas parroquiales se recuperasen, y por ello, muchos muebles romanistas generalmente recibieron su acabado de color unas décadas más tarde, ya comenzando el siglo XVII. Era necesario que el sagrario estuviera dorado para poder consagrarse a custodiar el Santísimo de manera digna, y ésta es la razón por la que el proceso de policromar un retablo comenzaba siempre por el relicario, y en no pocos casos, era lo único que se doraba. Así indica en 1624 el licenciado Ontiveros, visitador del obispo Pedro González del Castillo, cuando llama la atención de la fábrica de Santa María de Laguardia porque no tenía los sagrarios dorados, como mandaba el obispo, añadiendo que es “*lo que manda la constitución sinodal de dorarse los relicarios*”²²⁷, algo que, si revisamos las sinodales de Pedro González del Castillo publicadas en 1621, no consta expresamente, pero sí encontramos numerosos mandatos que así que ordenan.

A pesar de estas órdenes expresas, una gran cantidad de sagrarios tuvieron que esperar varias décadas hasta recibir los colores. Por ejemplo, el desaparecido de Pangua, construido por Esteban de Velasco en 1580-1581²²⁸ fue policromado por Juan de Salcedo en 1607; otros muebles como los de Yécora, de 1601, o Laguardia, construido en 1615, se doraron en 1646 y 1644 respectivamente, mientras que el relicario de Ozaeta, hecho en 1623, esperó hasta 1668, y otros como Villodas (1594) o Gopegi (1609), no fueron coloreados hasta finales del siglo XVII. Observando los datos documentales y el tipo de policromía que presentan estos tabernáculos, podemos afirmar que estuvieron en culto varias décadas antes de ser dorados. De todos ellos, solo uno ha llegado a nuestros días sin recibir su color, que es el de Portilla, una pieza inacabada que estuvo en culto durante siglos a pesar de estar “en blanco”.

La policromía que sincroniza con la escultura romanista es la llamada contrarreformista o “*del natural*” o “*de cosas vivas*”²²⁹, que comienza a desarrollarse paralelamente a la implantación del estilo miguelangelesco en la escultura y las disposiciones tridentinas en la liturgia, sobre todo en las décadas de los 80 y 90 del siglo XVI, y tuvo una larga vigencia, ya que perdura hasta los años 60 del siglo XVII, por lo que es responsable de dotar de color tanto a las máquinas romanistas, como a los retablos y sagrarios del barroco clasicista. La depuración temática y estética requerida por la nueva Iglesia reformada que determinará la escultura, también afecta al estofado de las tallas y al dorado de las estructuras arquitectó-

226 AHPA-AAHP. Prot. 9446, escr. Miguel López de Zalduendo, año 1627, fol. 132r. y 134r.

227 AHDV-GEAH. Sign. 1382-2. Laguardia, San Juan. Libro de Cuentas (1589-1614), fol. 253v.

228 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; DÍEZ JAVIZ, Carlos. “El escultor romanista Esteban de Velasco en Pangua”. *López de Gámiz*, n° 7-8, 1985, pp. 26-36.

229 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1992, pp. 26-27.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

nicas, y como requiere el decoro imperante en estos tiempos, desaparece el repertorio pagano que tanta imaginación había despertado entre los pintores-doradores renacentistas, para ser sustituidos por tupidos rameados de grandes hojas de colores, entre las que se intercalan niños desnudos y pájaros del país²³⁰. Para el territorio que nos ocupa, podemos pensar que el primer testimonio de esta policromía “*del natural*” es el sagrario de Lanciego, desgraciadamente desaparecido, un mueble realizado por Juan Fernández de Vallejo a partir de 1567, y estofado por su hermano Francisco entre 1588 y 1590²³¹. Estos dos grandes artistas pioneros en la introducción del arte miguelangelesco y contrarreformista en Álava, dejaron en Lanciego una obra innovadora tanto en arquitectura y escultura como en la policromía. El sagrario no se conserva pero en algunas zonas del retablo, parcialmente repolicromado, podemos advertir que, a pesar de que aún conserve algunos motivos del Manierismo fantástico, el estofado está ya conformado por unos rameados depurados, tal y como había declarado el mismo Francisco Fernández de Vallejo en la escritura del dorado del retablo de Agoncillo, cuando afirma que lo hará con “*el decoro y arte que se requiere conforme a la gravedad de la dicha obra*”, y que desarrollará en la década de los 90 en otras muchas obras²³². Esta pintura estará plenamente implantada en dicha última década del siglo XVI²³³, y vivió un notable empuje a principios del siglo XVII cuando se dieron las condiciones económicas necesarias para abordar el proceso de dorar los muebles que se habían construido en las décadas anteriores. Esto atrajo a pintores foráneos que se asentaron en la provincia, tales como Diego Pérez y Cisneros²³⁴ que, como hemos dicho anteriormente, será el mejor representante de esta policromía llamada “*del natural*”, y quien cubrirá de color las esculturas miguelangelescas y sus sagrarios, así como los retablos barrocos clasicistas más importantes de Álava, y por ello se puede afirmar que los mejores estofados contrarreformistas se realizan entrando en el siglo XVII.

En lo que se refiere a la estructura arquitectónica, los contratos de policromía de los sagrarios piden que debe quedar en oro liso y bruñido, acorde con la claridad estructural que presentan los diseños miguelangelescos, y también para que las esculturas y relieves destaquen en ella y se puedan percibir desde la distancia. Por ello, el color y el estofado se reducen a algunos frisos con relieves, netos, contrapilastras y a las columnas, que suelen presentar esgrafiados con azul, sobre todo los más tempranos. En el contrato para dorar el retablo del convento de la Magdalena de Vitoria-Gasteiz, firmado en 1605 con el pintor vitoriano Pedro Ruiz de Barrón, se dice que “*todos los baxos de las molduras se an de pintar de muy buen açul y raxado sobre ello y lo mesmo los concabos de las estrias y el terçio baxero de color naranjado o amarillo fino raxado*”²³⁵, y así podemos encontrar las columnas del relicario de Egileta, que tienen esgrafiados en azul en las estrias de las columnas (fig. 221). También en las condiciones para dorar el retablo del convento de Santa Clara de Vitoria-Gasteiz, fechado en 1616 con Diego Pérez y Cisneros, se dice que “*la arquitetura de oro limpio sin color alguna excepto en las partes donde hubiere talla de relieve como son los frissos y medias colonas revestidas y traspilares, que esto a de ser colorido forzosamente con las colores más subidas y finas que ay en el arte de la pintura, y a de ser este colorido echo de grafio, guardando en ello el estilo más moderno que se hussa*”²³⁶.



Fig. 221. Puerta del sagrario de Egileta.

230 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 188.

231 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Retablos Mayores de La Rioja*. Logroño: Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 82. BARRÓN GARCÍA, Aurelio. “Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri”. *Sancho el Sabio*, año 6, 2ª época, n° 6, 1996, p. 351. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, tomo 2, pp. 673-678 (texto: Armando Mateo Pérez). AHPA-AAHP. Prot. 7172, escr. Pedro Martínez Peña, año 1591, s/f.

232 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2005, pp. 311 y 314.

233 Los ajustes cronológicos concretos para el País Vasco, Navarra y La Rioja, en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2011, pp. 283-292.

234 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 1998, pp. 138-139.

235 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 1998, pp. 40-41. AHPA-AAHP. Prot. 4607, escr. Juan López de la Cámara, año 1605, fol. 417r.

236 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 1998, pp. 44-45. AHPA-AAHP. Prot.

En el contrato de la policromía del desaparecido tabernáculo de Arexola firmado en 1617 se especifica algo más en cuanto a los motivos que deben pintarse en los frisos, ya que se dice que “en un friso que esté por la corija, se haga un brutesco de todas colores bien echo y limpio; en un banquillo que está sobre la corija algunos grabadillos bien abiertos y limpios; en el pedestal por estar a la vista se puede açer algunos brutescos de colores por que corresponda con el friso de arriba”²³⁷. Ciertamente, el “brutesco de todas colores”²³⁸ es el motivo principal de la policromía del natural, también llamada en la documentación como “papeles de todas colores”, término que denomina unos tallos vegetales estilizados salpicados de niños desnudos y pajaritos del país, generalmente gorriones y jilgueros, llamados también “cosas bibas”²³⁹. Ubicados en frisos, netos, contrapi-lastras, columnas y en las cenefas de las vestiduras de las esculturas -tal y como recomendaba Pacheco en su *Arte de la Pintura*²⁴⁰-, estos rameados contrarreformistas son una simplificación naturalista del grutesco renacentista, del que conservan el nombre como recordatorio. Así lo vemos en el sagrario de Elburgo (figs. 222-223), realizado por Esteban de Velasco en 1583-1585 y que debió dorarse en las últimas décadas del siglo, a juzgar por la pervivencia de figuras híbridas habituales en el Manierismo fantástico, como torsos femeninos alados hibridados con vegetales que pueblan las metopas, frisos y basamentos de la estructura (figs. 224-225). Estos temas, de origen italiano y difundidos por toda Europa a través de grabados italianos, franceses, flamencos y alemanes, como los de Etienne Delaune (fig. 226) o Adriaen Collaert (figs. 227-228) que traemos de ejemplo, tuvieron su momento álgido durante la fase final de la pintura renacentista, cuando podemos hablar de Manierismo fantástico, aproximadamente desde 1555 hasta 1575²⁴¹. Conforme se avanza en la cronología, estos temas manieristas desaparecen y se impone el rameado contrarreformista antes citado, basándose en grabados como los del flamenco Adriaen Muntinck²⁴², como podemos apreciar en la pintura del sagrario de Tuesta (figs. 229-230) que, a pesar de que la escultura mantiene vivos ciertos temas manieristas, la policromía está plenamente depurada.

Estos “papeles de todas colores” en ocasiones recubren buena parte de la estructura arquitectónica, incluidas las columnas, como podemos apreciar en el sagrario de Quintana (fig. 231), pieza de gran calidad tanto desde el punto de vista escultórico como pictórico. En esta ocasión, varios rameados con niños y pájaros sobre fondo dorado recubren las columnas lisas, los frisos, basamentos y marcos de la estructura, acompañados por unas imitaciones de pedrerías que rodean la puerta y cubren las cenefas de algunos tejidos (fig. 232), aportando una buena muestra de lo que es un sagrario romanista con el estofado que le corresponde. La serie de estampas grabadas por Hieronymus Wierix y Philippe Galle sobre los pecados capitales sirvió de fuente de inspiración para poblar de niños esta pieza (figs. 233-241). Es precisamente en este ejemplo donde podemos apreciar también que el rameado se realiza con los tres colores canónicos de la policromía del natural, compuesto por el rojo carmín, el verde montaña y el azul ceniza, formando lo que ha sido llamado la tripleta luminífera²⁴³ que define este estilo de pintura.

Los colores, que aparecen en los contratos con epítetos como alegres, brillantes, finos y subidos, perfectos y duraderos²⁴⁴, también debían someterse a las comedidas normas del decoro para adecuarse a su función, para que, desde el punto de vista de la contrarreforma, fueran creíbles, parecidas del natural y carentes de fantasía. En este sentido traemos a colación las palabras del doctor Santiago de Abendaño, visitador general de Pedro Portocarrero, personaje especialmente celoso con la corrección que deben guardar las obras de arte, como se ha visto en capítulos precedentes, y que en esta ocasión interviene en la parroquia de San Juan de Laguardia el año en el que visitó la diócesis, que es 1592. En su visita a la localidad riojana vio la recién pintada capilla de Nuestra Señora del Pilar y los colores debieron causarle estupor, ya que ordena que haga venir a los pintores cuanto antes para que “den otro matiz de color más vajo a la ymagen de Nuestra Señora del Pilar, según y como lo solían tener antes desta nueva pintura, por quanto está tan encendida de color que no corresponde con su sagrada hystoria y que la misma enmienda aga en el Niño Jesús y en las demás cosas pintadas en dicha capilla que tienen el mismo defecto”²⁴⁵.

2534, escr. Bernabé de Gobeo, año 1616, fol. 292r.

237 AHPA-AAHP. Prot. 2106, escr. Juan de Mendiola, año 1617, fol. 38r.

238 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 188.

239 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1992, p. 26.

240 PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Libro III, cap. III. Se ha tomado como texto de referencia la editada por Bonaventura Bassegoda i Hugas, publicada por Cátedra en 2009, pp. 462-463. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1990, p. 145.

241 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1992, p. 24.

242 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, p. 339.

243 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1992, p. 27.

244 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 189.

245 AHDV-GEAH. Sign. 1382-2. Laguardia, San Juan. Libro de Cuentas (1589-1614), fol. 47r.



Figs. 222-223. Detalles de la policromía de Elburgo.

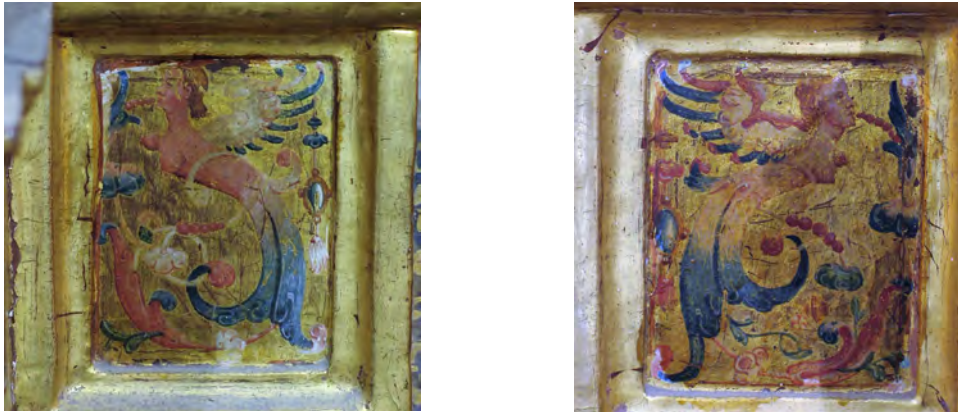


Fig. 224-225. Detalles de la policromía del sagrario de Elburgo.



Fig. 226. Apolo (detalle). Etienne Delaune. 1563-1573. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1964-4652.



Fig. 227. Detalle de la policromía de Elburgo.



Fig. 228. Medallón con Mercurio (detalle). Adriaen Collaert, 1570-1618. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1885-A-9790.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Fig. 229. Detalle de la policromía del sagrario de Tuesta.

Fig. 230. Medallón oval con cabeza de mujer. Adriaen Muntinck, 1615. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1898-A-20103.



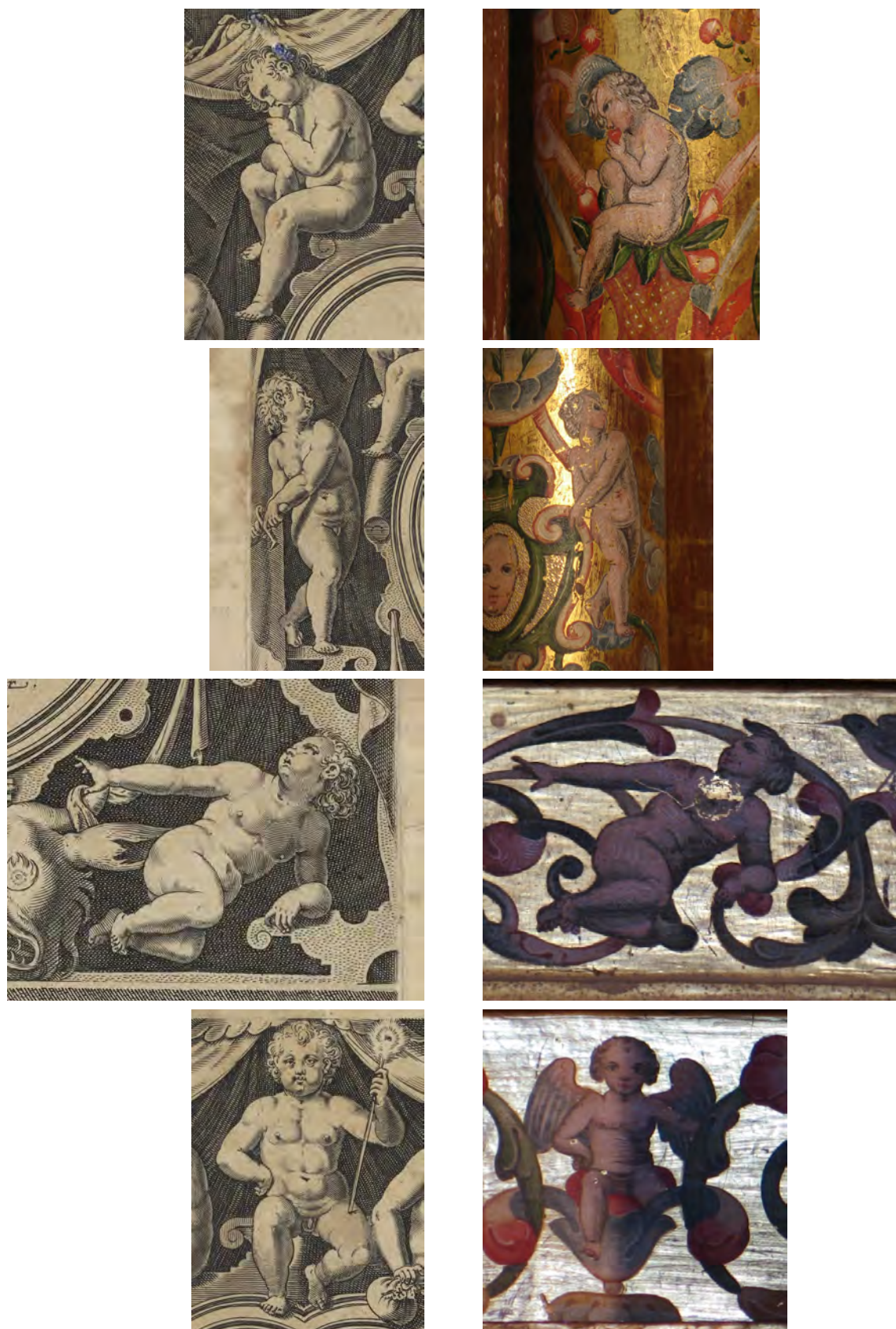
Fig. 231. Sagrario de Quintana.

Fig. 232. Detalle de la puerta del sagrario de Quintana.



Fig. 233. Colección de ocho estampas sobre los pecados capitales, grabadas por Hieronymus Wierix y Philippe Galle entre 1570 y 1612. Biblioteca Nacional de España, invent/3198.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Figs. 234-241. Comparaciones entre la estampa de Hieronymus Wierix y Philippe Galle y detalles de la policromía del sagrario de Quintana.

A principios del siglo XVII el empleo de unos colores canónicos en las vestiduras de los personajes representados era algo de cumplimiento obligatorio, no solo porque así estaba establecido y lo mandaba la tradición consuetudinaria y el decoro tridentino, sino porque además causaba efectos visuales que permitían su mejor contemplación. Así aparece en Vitoria-Gasteiz en 1616, cuando se dice que hay que pintar “guardando a cada figura el color que le toca con su tela, como a Christo de púrpura y a santo Pedro una tela amarilla y açul y a las demás figuras los colores que les pertenecen, no encontrándose el uno con el otro, para que relieven y ressaquen más las figuras”²⁴⁶. Lo mismo se repite un año más tarde en la escritura de Arexola, ya que dice que las tallas de san Pedro y san Pablo que flanquean la puerta del sagrario, “en la de la san Pedro se le aga la túnica açul y en ella un brutesquillo y el manto amarillo y en él una tela de colores, en el san Pablo manto encarnado con un brutesquillo y túnica morada con cambiante conbiniente al color, y en ella una telilla”²⁴⁷. En este caso, a san Pedro y san Pablo les recomiendan unas cenefas decoradas con brutesquillos, aportando notoriedad y dignidad a los mantos que visten. Esta referencia nos habla de los colores que se emplean para las figuras, así como de la idea de que la policromía contrarreformista debía imitar telas naturales con rameados en las cenefas y cada figura según convenga²⁴⁸, como afirman en el primer condicionado de 1627 para el retablo de Santa María de Salvatierra: “es condiçion que el hestofado de las dichas figuras ayan de ser de (...) ricos brocados brutescos, gasas, primaberas y otras telas ricas ymitadas todas al natural”²⁴⁹.

En lo que se refiere al **estofado**, la documentación habla de que las finas labores a punta de pincel deben combinarse con distintos tipos de esgrafiados -también diferentes colores-, para que el resultado sea variado, tal y como vemos en el contrato para policromar el retablo del convento de Santo Domingo de la capital alavesa, de 1602, en el que se especifica que “es condiçion que toda la talla de la dicha obra se aya de colorir de sus colores acomodadas y cambiadas conforme la dicha talla lo baya pidiendo y se aya de abrir el oro guardando la bariasion de que si un cogollo fuere raxado, baya otro picado y otro oxeteado”²⁵⁰. La puerta del sagrario de Quintana (fig. 232) es buena muestra de diferentes esgrafiados combinados. Estas distintas labores esgrafiadas estaban destinadas a imitar diferentes tipos de telas, como “telas de oro y gassas y brocados imitando en ellas al natural y a las telas más ricas que se açen”²⁵¹, que en ocasiones piden incluso representar a personajes especialmente ricos, como en el caso de los reyes magos del convento de Santo Domingo, en el que “se ayan de azer imitar en las capas brocados y telas, y por las orillas algunas pedrerías de manera que quede rico”²⁵². La imitación de joyas también se empleaba para cualquier otra imagen que necesitara riqueza o autoridad, como los padres de la iglesia del sagrario de Pangua, realizados en 1580-1581 (fig. 242), que tienen las casullas ricamente adornadas con perlerías. Incluso se emplearon con profusión para adorar la propia estructura arquitectónica, como se puede apreciar en los basamentos del relicario de Etxabarri Urtupiña (fig. 243), y en el marco de la puerta del de Egileta antes mencionado (fig. 221).

Pero estas diferencias de colores y estofados no solo tenían una finalidad estética, sino que además contribuyen a una mejor visión del mueble y sus estructuras, ya que permitía diferenciar mejor las figuras unas de otras y con respecto al marco arquitectónico, como se indica en el contrato del sagrario de Santa María de Salvatierra en 1627: “es condiçion que las figuras de la dicha obra ayan de ir estofados todos sin dejar enbises de oro



Fig. 242. Padre de la Iglesia del desaparecido sagrario de Pangua.

246 AHPA-AAHP. Prot. 2534, escr. Bernabé de Gobeo, año 1616, fol. 292r.

247 AHPA-AAHP. Prot. 2106, escr. Juan de Mendiola, año 1617, fol. 38r.

248 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 188.

249 AHPA-AAHP. Prot. 9446, escr. Miguel López de Zalduendo, año 1627, fol. 1323v.

250 AHPA-AAHP. Prot. 4062, escr. Juan de Gabiria, año 1602, s/f.

251 AHPA-AAHP. Prot. 2534, escr. Bernabé de Gobeo, año 1616, fol. 292r. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 188.

252 AHPA-AAHP. Prot. 4062, escr. Juan de Gabiria, año 1602, s/f.



Fig. 243. Basamento del sagrario de Etxabarri Urtupiña.

por que no se encuentren con la arquitectura y en ellos conforme las figuras se les aya de dar la color atendiendo no se encuentren unas con otras ni en labor ni color²⁵³. Incluso, vemos que una buena policromía permite ayudar a crear volumen y a la sensación de perspectiva y de espacio en un relieve, y por ello “los campos de las istorias de medio relieve se cubrirán y agan de graño por que se apartaran más las dichas figuras y saldrán más, atendiendo donde mostrare ruina se aga y donde cielo se aga con sus lejos y suelo”²⁵⁴. No podemos dudar de la responsabilidad estética de un pintor-dorador y el compromiso que adquiere con la escultura que está estofando, porque su labor puede cambiar la visión que el espectador tiene de una obra, de ahí que se insista en los contratos en que se combinen bien los colores, “no encontrándose el uno con el otro, para que relieven y ressaquen más las figuras”²⁵⁵.

En lo que se refiere a las carnaciones, la policromía del natural en sus inicios continuó empleando la carnación a pulimento²⁵⁶, como lo vemos en los contratos del convento de Santo Domingo (1602)²⁵⁷ o el de la Magdalena (1605)²⁵⁸, y como requería el estilo heroico e idealista de la escultura romanista. Sin embargo, posteriormente se consideró que era más adecuada la carnación mate porque permitía dar matices al óleo y se conseguía un efecto más natural, sobre todo después de haber conocido las tendencias pictóricas de Valladolid a través del retablo de San Miguel de Vitoria-Gasteiz, que también para la policromía marcó un hito en el arte alavés²⁵⁹. En este sentido, se puede asegurar que el cambio se produce tras la llegada de piezas con color desde el taller de Gregorio Fernández en 1624, que permitieron a pintores como Diego Pérez y Cisneros, encargado de dorar dicho retablo, conocer de primera mano la manera de estofar y encarnar, así como los modelos que se empleaban en un centro artístico de primer orden. Como confirmación de la influencia ejercida por el mueble barroco en la policromía alavesa, debemos citar aquí el contrato para el dorado y estofado del retablo mayor de Santa María de Salvatierra, firmado en 1638 con el citado Diego Pérez y Cisneros, en el que se le advierte que “toda la obra esté tan bien hecha y estofada como la de San Miguel de Vitoria en su altar mayor”²⁶⁰.

El sagrario de este mismo retablo se había dorado y estofado unos años antes, en 1627, con un condicionado redactado por el mismo maestro, considerado “pintor de mucha opinión”, y si bien en este contrato anterior no se nombra el retablo de Gregorio Fernández, sí se aprecia que se está produciendo

253 AHPA-AAHP. Prot. 9446, escr. Miguel López de Zalduendo, año 1627, fol. 133v.

254 AHPA-AAHP. Prot. 9446, escr. Miguel López de Zalduendo, año 1627, fol. 134r.

255 AHPA-AAHP. Prot. 2534, escr. Bernabé de Gobeo, año 1616, fol. 292r.

256 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 189.

257 “Es condición que todas las partes de rostros y manos y pies y partes descubiertas se ayan de encarnar a pulimento conforme la edad de cada figura o lo que representare”. AHPA-AAHP. Prot. 4062, escr. Juan de Gabiria, año 1602, s/f.

258 “Todas las carnaciones an de ser a pulimento”. AHPA-AAHP. Prot. 4607, escr. Juan López de la Cámara, año 1605, fol. 417r.

259 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 187.

260 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1976, p. 130.

un cambio, ya que se decide que “*todas las carnes de la dicha obra ayan de ser mates por ser más naturales y ser lo más estimado y puesto en uso oy en toda España*”²⁶¹, a diferencia de las carnaciones a pulimento generalizadas hasta el momento. Además, otra de las cláusulas de este memorial nos dice que “*todas las columnas, pilastras, cornisas, arquivadillos, janbas, frontispicios, con todo lo demás y pedestales aya de quedar de oro limpio aunque tenga artesonados, eçeto los frisos que tubieren falta, que esos sean de color*”²⁶², que también se diferencia de los frisos con los “*brutescos de todas las colores*” y las columnas con esgrafiados que vemos en algunas piezas. Podemos pensar que esta nueva condición para Salvatierra nos describe cómo era el desaparecido sagrario que Gregorio Fernández hizo para la capital alavesa, sin duda más sobrio y vignolesco que los que se hacían en esos momentos en la diócesis, y con un sencillo dorado en la estructura, algo que se impondrá en los templetos barrocos clasicistas que empiezan a construirse en esta década²⁶³. Una vez más, se comprueba que la presencia de Gregorio Fernández en Álava fue el pistoletazo de arranque para el Barroco, tanto en la retabística como en la policromía.

Pero no solo se policroma el exterior del tabernáculo. También el interior, receptáculo de lo más sagrado, debe estar al menos recubierto de oro, como lo ordenan en Arexola: “*la caja del Santísimo Sacramento aya de ser de oro limpio toda por dentro*”²⁶⁴, aunque en algún contrato se dice que además del dorado, puede ir “*si hubiere lugar, con alguna obra y lavor*”²⁶⁵. Lo mismo encontramos en el condicionado de Salvatierra de 1627, ya que se escribe que “*es condición que la caja del sagrario aya de quedar de oro limpio el suelo también, sin color ninguna*”²⁶⁶. En este sentido, debemos decir que todos los sagrarios de los estudiados en este trabajo tienen el interior simplemente dorado y ninguno presenta labores con esgrafiados o estofados. Sin embargo, sí hay un par de ejemplos de mediados del siglo XVI, de la generación inmediatamente anterior, cuyos interiores cuentan con labores de pincel. Uno de ellos es el de Arriola, cuya caja está cubierta interiormente por una bóveda de terceletes con los nervios dorados y plementería pintada de blanco, siguiendo la bicromía blanco y oro que rige la pintura del romano, vigente desde 1530 hasta finales de la década de los 50²⁶⁷, presente en toda la obra. El segundo ejemplo es un poco más tardío, ya que lo podríamos encuadrar dentro del Manierismo fantástico y es una pieza excepcional. Se trata del sagrario de Peñacerrada, ubicada hoy en Moscador, trazado por Íñigo de Zárraga, y que es una obra de transición entre la escultura expresivista y la romanista²⁶⁸. Lo extraordinario de esta obra es la policromía de su interior, que representa la Disputa del Sacramento que Rafael pintó en 1509 en las estancias del palacio apostólico, en el Vaticano, así como a Abraham y Melquisedec acompañados por unas cartelas correiformes con unas figuras andróginas portando las *Arma Christi*. A pesar de que en provincias cercanas encontramos sagrarios de esta cronología que tienen interiores pintados, como en Navarra, Burgos, La Rioja o los ejemplos de Palencia²⁶⁹, por citar los más conocidos, es de lamentar que en Álava no contemos con ningún caso relevante.

Gracias a las investigaciones del profesor Fernando R. Bartolomé sobre la policromía alavesa barroca, conocemos bien los artífices y talleres que trabajaron en esta cronología. En Vitoria-Gasteiz se ubicaba el mejor taller de pintores-doradores de la diócesis, encabezado por Diego Pérez y Cisneros (activo entre 1616-1648), considerado la piedra angular de la pintura y la policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava²⁷⁰. Natural de Becerril de Campos (Palencia) e hijo del pintor-dorador Simón Pérez y Cisneros, se asentó en Vitoria-Gasteiz desde principios del siglo y capitaneó el taller que dorará un buen número de relicarios de la llanada alavesa, su natural radio de acción²⁷¹. Tuvo la ocasión de conocer de

261 AHPA-AAHP. Prot. 9446, escr. Miguel López de Zalduendo, año 1627, fol. 134r.

262 *Ibidem*.

263 El sagrario que pertenece a este retablo vallisoletano fue sustituido por otro neoclásico en el siglo XIX, pero en un almacén de la parroquia existe un sagrario fragmentado que podría ser el original, algo que intentaremos comprobar en un futuro cercano.

264 AHPA-AAHP. Prot. 2106, escr. Juan de Mendiola, año 1617, fol. 38r.

265 AHPA-AAHP. Prot. 4607, escr. Juan López de la Cámara, año 1605, fol. 417r.

266 AHPA-AAHP. Prot. 9446, escr. Miguel López de Zalduendo, año 1627, fol. 134r.

267 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2011, pp. 285-289.

268 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, tomo II, pp. 632-633 (texto: Fernando Bartolomé García).

269 Recopilados en RUBIO LÓPEZ, Antonio. *La Belleza escondida*. [Valladolid]: Fundación Las Edades del Hombre, 2016.

270 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 191.

271 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 1998, pp. 61-63.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

primera mano las policromías vallisoletanas del equipo de Gregorio Fernández, ya que se ocupó de dorar el retablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz a partir de 1636, lo que, añadido a su calidad como pintor, le permitió alcanzar un gran prestigio profesional. De entre sus numerosas obras podemos destacar el sagrario de Ozaeta (figs. 244-245), realizado en 1640, dentro de la más ortodoxia contrarreformista. Sus pinceles se encargarán de dorar buena parte de los relicarios ejecutados por artistas del taller vitoriano de escultura, aunque la mayoría estén repintados. Junto a Cisneros se encuentran Pedro Ruiz de Barrón (activo entre 1605 y 1638) y su hijo Cristóbal (1607-1662), ubicados a caballo entre Vitoria-Gasteiz y Salinas de Añana, y colaboradores del palentino en numerosas obras. De la gran cantidad de obras que se les documenta²⁷², hay que destacar el sagrario de Tuesta, dorado por Cristóbal Ruiz de Barrón a partir de 1641²⁷³, pieza extraordinaria y con elegantes rameados sin parangón en la diócesis, inspirados en los grabados flamencos que sabemos poseía (fig. 246).



Fig. 244. Sagrario de Ozaeta. Policromía de Diego Pérez y Cisneros. 1640.

272 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *Ob. cit.*, 1996, pp. 89-104. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 211.

273 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *Ob. cit.*, 1996, p. 96.



Fig. 245. Detalle del basamento de Ozaeta. Policromía de Diego Pérez y Cisneros. 1640.



Fig. 246. Detalle de la policromía del Tuesta. Cristóbal Ruiz de Barrón. 1641.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Los hermanos Martín y Juan Ochoa de Vicuña, naturales de Salvatierra, en su actividad documentada en 1585 y 1600²⁷⁴ se encargaron de dorar las tallas que el obrador de Lope de Larrea ejecutaba en la llanada oriental, partiendo sus estrechas colaboraciones, como en otros muchos casos, de vínculos familiares. Martín estaba casado con Ana Larrea y Ercilla, hija y heredera del escultor²⁷⁵, y trabajaba pintando los retablos, escudos o rejas que el activo taller realizaba, además de pincelar las iglesias del área de acción del taller²⁷⁶. Su obra más bella es, sin duda, el sagrario de Etxabarri-Urtupiña (figs. 247-249), una pieza lamentablemente desmembrada, que nos muestra una delicada pintura con ángeles, niños y pájaros entre rameados contrarreformistas, cartelas correiformes con bustos femeninos, unos finos paisajes esgrafiados en los fondos de los relieves y unas imitaciones de pedrerías en los frisos del expositor.



Fig. 248. Detalle de la policromía del sagrario de Etxabarri Urtupiña. Martín y Juan Ochoa de Vicuña.



Fig. 249. Detalle de la policromía del sagrario de Etxabarri Urtupiña. Martín y Juan Ochoa de Vicuña.



Fig. 247. Detalle de la policromía del sagrario de Etxabarri Urtupiña. Martín y Juan Ochoa de Vicuña.

274 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, pp. 190-191.

275 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1976, p. 52.

276 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2011, p. 266.

Otra nómina de pintores-doradores trabajarán en la Rioja alavesa, procedentes de talleres afincados en Logroño y Viana. Uno de los más tempranos en la policromía del natural fue Francisco Fernández de Vallejo, hermano del escultor que introdujo la escultura miguelangelesca en nuestro territorio y autor, asimismo, del dorado del retablo de Lanciego en 1588-1590. No nos han llegado sagrarios dorados por su pincel, pero sí contamos con obras de Juan González de Salcedo II, discípulo y yerno de Diego Pérez y Cisneros, asentado en Lanciego²⁷⁷ y autor del revestimiento de color del templete de Laguardia en 1644²⁷⁸ con los habituales “*papeles de todas colores*” en frisos y basamentos, además de unos “*países*” en unas cartelas correiformes (fig. 250). Junto a ellos encontramos a Martín Delgado, vecino de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja), y su hermano Mateo, autor del dorado del relicario de Villabuena en 1644²⁷⁹, y también a un buen pintor-dorador como el navarro Juan de Arteta, que aplicó los colores magistralmente al sagrario de Yécora en 1646²⁸⁰.



Fig. 250. Detalle de la policromía del sagrario de Laguardia. Juan González de Salcedo, 1644.

En lo referente a los acabados aplicados con muchos años de diferencia con respecto a la escultura o la arquitectura del sagrario, debemos decir que los relicarios romanistas ofrecen un muestrero de diferentes policromías que van desde las propias hasta las neoclásicas, pasando por todas las barrocas, y sin contar con repintes de la época contemporánea. Además, debemos tener en cuenta que son muebles litúrgicos de uso continuado y, como tal, también han sufrido intervenciones con la finalidad de actualizaciones, para arreglar desperfectos ocasionados por el tiempo o para igualar a través de color los nuevos elementos que se le han añadido, como expositores, manifestadores o nuevos pisos. En muchas ocasiones el relicario era lo único que se realizaba y doraba, y por ello, existe una variada casuística en la aplicación de policromías o repolicromías posteriores. Por ejemplo, si se realizaba y doraba un retablo durante los siglos del Barroco, esta ocasión era aprovechada para volver a policromar el sagrario antiguo, con la finalidad de unificar estéticamente el mobiliario del altar mayor.

277 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, pp. 212 y 234.

278 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, tomo 2, pp. 713-718.

279 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 79. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 215.

280 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, pp. 239-240.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria

Por falta de recursos económicos y tras la insistencia del visitador, varios sagrarios romanistas de los estudiados en este trabajo recibieron su color a finales del siglo XVII y principios del XVIII, en plena vigencia de la “*policromía de la distensión*” barroca²⁸¹, designada en Álava “*de luces y sombras*”²⁸², debido a las diferentes contraposiciones que se establecen en este momento entre zonas doradas y coloreadas o jaspeadas. Esta fase de la policromía barroca se corresponde con el retablo churrigueresco y sus obras recargadas que, necesariamente, implican una reducción de las zonas estofadas. El efecto que buscaban estos pintores era crear la distensión de los sentidos y aliviar la carga visual mediante la contraposición de campos de oro y talla estofada en esas grandes luminarias doradas que eran los retablos churriguerescos²⁸³. En Álava esta fase abarca desde 1675 hasta 1735, cronología en la que podemos encontrarnos con estructuras doradas brillantes contrastando con tallas estofadas imitando telas de todo tipo como brocados y damascos, aderezadas con primaveras de flores y esgrafiados variados. El motivo decorativo principal de esta época es el vegetal, como continuadora del rameado contrarreformista, pero ahora desprovisto de niños y pájaros²⁸⁴. A pesar de la gran presencia de esta policromía en los retablos alaveses del último cuarto del siglo XVII y primer tercio del XVIII, debemos decir que su aplicación en los sagrarios no tiene gran incidencia, debido a que este tipo de dorado y estofado está pensado para grandes superficies. El reducido espacio que ofrecen los tabernáculos no necesita de distensión de los sentidos y, por lo tanto, no son el espacio idóneo para desarrollar zonas de luces y de sombras, a pesar de que en ejemplos como el de Gazeta, con una estructura dorada (y posteriormente redorada con cincelados), podemos ver que el oro contrasta con el color de las tallas, marcando las diferencias de uno y otro.

Donde sí disponemos de documentación y de buenos ejemplos en el último capítulo de la policromía barroca, que lo constituye la rococó o “*chinesca*” y que debe su nombre a los modelos decorativos derivados de las porcelanas chinas que llegaban en abundancia a las cortes europeas²⁸⁵. En esta etapa el empleo alternado de oro bruñido y bronceado provocará reverberaciones en los retablos, que pretenden imitar los destellos de las obras de oro. Las cajas y zonas lisas de la estructura presentan cincelados geométricos llamados enrejillados que combinan zonas brillantes con mates, y en las tallas se aplicará la decoración chinesca consistente en flores, rocallas, peinetas y pequeños paisajes denominados “países” en los ropajes, que además tendrán cenefas doradas en resalte²⁸⁶. No son pocos los relicarios romanistas dotados de color en esta cronología, algo que resulta cuanto menos discordante. Podemos citar el de Mendíjur, aplicado por Fernando de la Fuente en 1751²⁸⁷, el de Guereña, pintado por Roque Rubio en 1786²⁸⁸ o el de Gazeta, ejecutado a partir de 1741 por Antonio Rico y José de Aguirre²⁸⁹ y que nos muestra un buen número de rocallas cinceladas en todos los paramentos. En la década de los 60 del siglo XVIII encontramos numerosas imitaciones de materiales pétreos que anuncian el gusto más sobrio del Neoclásico. Por ejemplo, en el desmantelado sagrario de Larrea la estructura arquitectónica se pintó de blanco y las columnas con jaspeados, tan del gusto académico. Se documenta el trabajo de Juan Ángel Rico policromando el retablo en 1762²⁹⁰, y unos pocos años más tarde, encontramos al mismo pintor en Letona²⁹¹, donde el sagrario también muestra esos característicos jaspeados, en esta ocasión combinados con oro. El tabernáculo de Narbaiza (figs. 251-252) es uno de los mejores ejemplares de mueble repolicromado a la chinesca. Fue dorado junto con todo el retablo recién terminado a partir de 1775 por Pablo Jiménez, cuyo estilo se encuentra a caballo entre la chinesca y la neoclásica. Toda la estructura se cubre de oro sobre una capa bastante gruesa de preparación, restando volumen al fino relieve. En las partes lisas como paramentos y fondos de cajas Jiménez dispone unos motivos híbridos entre vegetales y geométricos de

281 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2003, pp. 103-104.

282 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, pp. 193-197.

283 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2003, pp. 102-103

284 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2000, p. 461. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, pp. 193-197.

285 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2003, pp. 104-105.

286 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, pp. 198-203.

287 *Ibidem*, p. 531.

288 ENCISOVIANA, Emilio (coord.). *Ob. cit.*, 1975, p. 431 y BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 343.

289 ENCISOVIANA, Emilio (coord.). *Ob. cit.*, 1975, p. 391. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 298.

290 PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. *Ob. cit.*, 1982, p. 522.

291 PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. *Ob. cit.*, 1997, p. 614.

aire chinesco, así como flores entrelazadas, mientras que el fondo del sagrario lo cubre de grandes rocallas y vegetales. Al mismo tiempo, las tallas, ahora en parte repintadas, muestran las características cenefas en relieve doradas y cinceladas “a imitación de unos galones a la moda”²⁹².



Figs. 251-252. Detalles de la policromía del sagrario de Narbaiza. Pablo Jiménez. A partir de 1775.

En el último cuarto del siglo XVIII se produce un cambio en las artes ya que se introduce con fuerza el gusto neoclásico auspiciado por la dinastía borbónica y las academias de arte que se fundaron a mediados del siglo. El nuevo gusto requería una reducción del empleo del oro a zonas secundarias de la estructura como capiteles, marcos o molduras, y jaspear el resto imitando piedras y, con ello, ajustarse de alguna manera a la carta-orden de Carlos III de 1777 en el que se prohibía el uso de la madera en el mobiliario litúrgico para ser sustituido por mármoles y piedras²⁹³. A pesar de que era el momento propicio para construir tabernáculos en materiales nobles como lo venía recomendado san Carlos Borromeo desde el siglo XVI, lo cierto es que el peso de la tradición y la falta de recursos económicos hicieron que se siguieran realizando relicarios de madera, pero con una policromía que imitaba materiales más duraderos. En esta época, que durará hasta mediados del siglo XIX, se repolicromaron varios sagrarios para adecuarlos al nuevo gusto, aprovechando que se contrataba un maestro dorador para pintar algunas tallas o retablos de nueva construcción.

En el caso de Durana, la parroquia decidió afrontar el dorado de su retablo en blanco y para ello llamó a Manuel Rico, uno de los patriarcas del clan de los Rico, maestros pintores-doradores del taller de Vitoria que durante la fase chinesca hasta mediados del siglo XIX trabajaron dotando de color a una gran cantidad de mobiliario litúrgico por toda la provincia²⁹⁴. El sagrario ya estaba policromado desde que en 1618 Diego Elías de Avena le dotara de su piel contrarreformista con estofados²⁹⁵, pero para darle mayor coherencia al conjunto, Manuel Rico aplicó a las tallas los colores lisos que pretenden imitar “paños naturales” tan característicos de su época. Estas pinturas planas desplazan totalmente las labores estofadas y esgrafiadas -aún visibles en algunas desconchaduras-, a pesar de que mantiene la gran carga dorada de la estructura arquitectónica que también tiene el retablo (figs. 253-254).

292 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, p. 313

293 *Ibidem*, pp. 203-204. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, pp. 351-353. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2002, p. 197.

294 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *Ob. cit.*, 2001, pp. 301-311. *IDEM*. *Ob. cit.*, 2002, pp. 198-199.

295 AHPA-AAHP. Prot. 2353, escr. Gaspar de Elejalde, año 1618, fols. 90r-91r.

5. El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria



Figs. 253-254. Talla de san Gregorio de Durana. En las desconchaduras y la parte trasera aún es visible la policromía del Diego Elías de Avena de 1618, tapado por la repolicromía del siglo XIX.

Durante los siglos XIX y XX, algunos sagrarios han sufrido sus últimas capas de pintura, pero podemos afirmar que los de estas últimas fechas no son repolicromías con intención de actualización o uniformización del mobiliario litúrgico realizados por artistas, sino más bien podemos hablar de repintes, más o menos toscos y sin estilo definido. Los aplicados en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX tal vez tenían el propósito de renovar el viejo mueble eucarístico estropeado y ajado por el tiempo, y aún pueden mantener cierta dignidad, como en de Lopidana, aplicada en 1856 por Sebastián Plazaola²⁹⁶. A pesar de que se encuentra lejos del ideal contrarreformista de dotar de dignidad y simbolismo al sagrario a través del dorado y los rameados, y se trate de una policromía totalmente discordante con el mueble, el color mantiene los parámetros neoclásicos con un jaspeado general imitando piedra y el empleo de colores planos. Además, mantiene el oro en la puerta y el remate del expositor, marcando el eje de la caja del sagrario como un espacio diferenciado del resto. Desgraciadamente, no todas las intervenciones cromáticas son de esta manera. Los relicarios de Andoin (fig. 255), Astúlez o Lacervilla son ejemplos de lamentables actuaciones en tiempos recientes que, a pesar de estar cargados de buenas intenciones, son agresiones contra el patrimonio histórico y artístico, ocasionando serias dificultades para la correcta apreciación de estas obras.

296 ENCISOVIANA, Emilio (coord.). *Ob. cit.*, 1975, p. 490.



Fig. 255. Sagrario de Andoin, totalmente cubierto de púrpura.

6. Evolución de los sagrarios y las obras más representativas

Como última parte de este trabajo de investigación, queremos dedicar un capítulo a desarrollar algunos aspectos que se han ido esbozando en las líneas anteriores, pero que necesitan ser abordados de forma precisa para aportar un punto de vista más completo de nuestro objeto de estudio. En los primeros capítulos se han realizado análisis más generalistas del sagrario y su desarrollo histórico, el contexto histórico en el que se construyeron y el proceso de ejecución que necesitan; después hemos pasado a analizar pormenorizadamente sus aspectos artísticos en un largo capítulo, desmenuzando sus componentes para estudiarlos en sus detalles. Para completar este trabajo, ahora vamos a volver a hablar de las obras en su conjunto y, continuando con el análisis artístico, vamos a proponer una periodización de los sagrarios que hemos estudiado en esta investigación, teniendo en cuenta aspectos tipológicos y artísticos.

Por otra parte, afrontaremos la definición de los talleres escultóricos que construyeron los sagrarios en Álava. Durante todo el trabajo se ha hablado de los obradores, de los artistas y las peculiaridades que presentan cada uno, y en este capítulo es donde aclararemos dónde se ubicaban estos talleres, quienes trabajaban en ellos, qué obras realizaron y qué cronología tienen. Con ello trataremos de sistematizar los talleres de la escultura romanista en Álava, siempre desde la perspectiva del sagrario, pero cuyas conclusiones son válidas para la producción escultórica general del momento.

Finalmente, nos parece adecuado estudiar unos sagrarios de forma monográfica, definiendo su historia constructiva y todas sus características. Al fin y al cabo, no podemos construir la historia del arte sin obras, y si durante todo este trabajo de investigación hemos tratado aspectos artísticos del sagrario desde una perspectiva general, buscando ejemplos de lo expuesto en obras concretas, ahora debemos invertir el discurso y analizar una obra concreta desde el punto de vista histórico y artístico, aportándoles una visión completa. Para poder realizarlo de forma satisfactoria se han seleccionado ocho obras representativas, y con su análisis pormenorizado daremos fin a este trabajo de investigación.

6.1. La periodización del sagrario

Como toda obra de arte, los sagrarios que se crean en las seis décadas de vigencia del Romanismo en Álava tienen una evolución tipológica, estructural, formal e iconográfica. Tratándose de obras de arte sacro al servicio de una liturgia que sufre cambios importantes en esa época, la producción artística se va adaptando a las nuevas necesidades, que vienen dictadas desde la sede episcopal en varias oleadas de actuación. Teniendo en cuenta los diseños arquitectónicos, las características de las esculturas, los modelos empleados y la iconografía, se pueden diferenciar dos fases en los sagrarios romanistas en Álava, fases que se desarrollan tras un primer momento de piezas manieristas híbridas.

En este sentido, ajustando la cronología particular de los sagrarios romanistas en la diócesis de Vitoria, debemos prestar atención a sus antecedentes, ya que son muebles estructuralmente manieristas que comienzan a albergar algunas esculturas “de más carne”, creando un híbrido que anuncia la llegada de una nueva concepción de las artes y de modelos más modernos. El retablo de Estavillo, realizado por el taller de Pedro López a partir de 1561, está considerado el manifiesto del Romanismo en Álava y, por extensión, también en el País Vasco. Sin embargo, su tabernáculo, aun integrado en un organismo miguelangelesco, es un sagrario de asiento, propio de las décadas centrales del siglo XVI y, por tanto, de carácter más retardatario que el novedoso retablo que lo enmarca. Lo mismo ocurrirá en algunas otras obras de las décadas de los 60 y primeros años de los 70, que son unas estructuras manieristas que contienen esculturas con gran corpulencia romanista.

Por esta razón debemos retrasar unos años la aparición del Romanismo en los muebles eucarísticos, ya que no será hasta los primeros años de la década de los 70 cuando hicieron su aparición unas obras cuyos lenguajes arquitectónico y escultórico estaban alineados en una misma dirección e integrados en una misma concepción. A partir de 1573, a la par que la maquinaria de la iglesia calagurritana pone en marcha la implantación de los decretos tridentinos que reclamaban muebles eucarísticos dignos de su función para el altar mayor, se implanta en la provincia alavesa el nuevo estilo miguelangelesco de la mano de uno de sus mejores artífices, Juan de Anchieta, quien volvería a su tierra tras diez años de periplo por tierras castellanas. Las nuevas órdenes dictadas por la iglesia romana se acompañan de un lenguaje artístico igualmente romano que encarna a la perfección ese ideal triunfalista; la autoridad que recupera la Iglesia se manifiesta a través de imágenes autoritarias de gran presencia física ubicadas en estructuras claras y ordenadas. Aplicado en la pequeña escala de los arciprestazgos alaveses, esto se materializa en los mandatos emitidos por los obispos de Calahorra que los patronos de las parroquias reproducen en los sagrarios que exponen ante los fieles, de tal manera que el aumento de mandatos referidos a la construcción de sagrarios durante las décadas de los 70, 80 y 90 coincide con un lenguaje rotundamente clasicista y romano de estos microedificios. Este lenguaje triunfal perdurará hasta el cambio de siglo, cuando comienzan a circular otros modelos artísticos. Durante unos 25 años el Romanismo dará las trazas más armónicas, claras y vanguardistas, en concordancia con la arquitectura renacentista italiana, y por ello, podríamos denominar esta etapa como Romanismo pleno.

Pero al cambiar el siglo nuestros tabernáculos evolucionan, y podríamos hablar de un Romanismo tardío que abarca desde aproximadamente 1602, año de la muerte de Esteban de Velasco, considerado el mejor intérprete de la ortodoxia romanista, hasta la introducción de las nuevas fórmulas naturalistas hacia 1618-1621 gracias a la presencia del vallisoletano Gregorio Fernández en Vitoria-Gasteiz, que inauguran el Barroco en estas tierras. Nuevamente un mecenazgo episcopal servirá de acicate para la renovación artística: el sagrario de la catedral de Calahorra, llamado para ser la guía de la arquitectura eucarística de las parroquias de la periferia remarcando la autoridad de su mecenas, señalará una nueva pauta y provocará la implantación de un tipo de sagrario turriforme, más esbelto y más llamativo, que se irá recargando de programas iconográficos y esculturas de canon más alargado. El lenguaje romanista, prototípico, sobrio y autoritario, y anclado en unos modelos que se repiten constantemente, se va agotando y las nuevas generaciones de artistas buscarán nuevas soluciones en el naturalismo. A pesar de que se pueden encontrar obras de hechura romanista hasta mediados del siglo XVII, a partir de 1630 Álava se rinde ante el Barroco.

6.1.1. Los antecedentes y los primeros pasos hacia la manera romana

El sagrario romanista es producto de un contexto concreto y tiene unos antecedentes que van preparando el terreno para su eclosión, como ocurre con cualquier obra de arte. En este sentido debemos mencionar que en la historiografía se ha establecido la fecha de 1561 como el inicio del Romanismo en el País Vasco gracias a la construcción del retablo de Estavillo de la mano del taller Pedro López de Gámiz, acompañado por el retablo de Lanciego, fabricado a partir de 1564 por el riojano Juan Fernández de Vallejo, de tal manera que el manierismo miguelangelesco penetró en tierras vascas por una doble vía. Sin embargo, en lo que se refiere al sagrario, debemos aclarar que la implantación y la plena aceptación del estilo miguelangelesco es algo más tardía, ya que los sagrarios que se realizan en esa década de los 60 son obras manieristas en consonancia con la arquitectura eucarística de mediados del siglo XVI, a pesar de que poco a poco van incorporando esculturas romanistas, hasta adscribirse definitivamente en el nuevo estilo heroico.

Podemos decir que estos sagrarios precedentes más directos de los romanistas se caracterizan por un predominio de lo ornamental y por tener unas estructuras esbeltas y estilizadas de varios cuerpos, muchas veces abiertos; es patente en ellos la influencia de las tipologías de orfebrería por los cuerpos abiertos y la delgadez de los soportes -que están más cerca de las columnas abalaustradas que de las clásicas- y se emplea casi sistemáticamente el orden corintio en esas columnas que además siempre tienen el tercio inferior de talla. Las líneas compositivas tienden a la curva, visible tanto en el empleo casi general de elipses en las plantas como en las puertas de los sagrarios, siempre en arco. Además, muchas de las plantas son mixtilíneas ya que, partiendo de la evocación de una planta central elíptica, las columnas con sus netos sobresalen en planta, creando más sombras y con ello, aumentando su decorativismo. En definitiva, son arquitecturas serlianas, ya que fue este arquitecto quien propuso la figura elíptica como la más próxima a la perfección de la forma redonda¹, y su tratado fue uno de los libros de cabecera de los artistas desde mediados del siglo XVI, como se ha indicado en el capítulo referente a la arquitectura. Además, estas estructuras serlianas se acompañan de una decoración del manierismo fantástico y procedentes de Fontainebleau, que va perfectamente acorde a las dinámicas formas elípticas. Sin embargo, estas estructuras manieristas comienzan a acoger tallas miguelangelescas ya plenamente romanistas y conforme pasa el tiempo, sus estructuras comienzan a depurarse. Con todo ello, podemos afirmar que son sagrarios de transición, debido a que mantienen elementos creados por el manierismo de mediados del siglo XVI y que definen a los sagrarios de la generación anterior, mientras que en la escultura se advierten importantes avances hacia un nuevo lenguaje que empieza a dar sus mejores frutos a partir de 1573 aproximadamente. Como se advierte en los retablos de Estavillo, Ullívarri-Arana y otros, la escultura romanista va por delante del manierismo depurado en la arquitectura eucarística.

Otra propiedad que queremos destacar de estos heterogéneos sagrarios que preparan el terreno al arte tridentino es la iconográfica ya que, frente a la unicidad de programas del Romanismo clásico, estos sagrarios tienen esquemas muy variados. Si bien el mensaje está orientado a glorificar la eucaristía y mostrar a los feligreses que ésta es la garantía de la vida eterna, la direccionalidad del mensaje no está bien definida ni tiene una organización conjunta. Cada sagrario transmite un mensaje diferente, de tal manera que evangelistas, san Pedro y san Pablo, santos como san Martín, san Miguel o san Juan Bautista o algunas figuras de Cristo atado a la columna, se combinan, según lo indica el comitente, pero sin una intencionalidad común. En otras palabras, los programas son diferentes en cada caso y no hay unidad entre ellos. El único elemento que podemos afirmar que mantiene la unidad es el tema representando en la puerta del tabernáculo que, generalmente es un Ecce Homo, una imagen piadosa que preside los sagrarios desde el siglo XV y que caracteriza a todos los sagrarios realizados durante el siglo XVI. Como una prueba de pervivencias de motivos, unos primerizos sagrarios romanistas mostrarán aún un Ecce Homo en la puerta, para ser sustituido pronto por un Cristo triunfante, tema más acorde con la afirmación triunfalista de la Contrarreforma.

¹ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990, p. 152.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 1. Sagrario de Estavillo. Pedro López de Gámiz, a partir de 1564. Foto Quintas.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

El sagrario de Estavillo (fig. 1), bien conservado e integrado en su retablo, es una buena muestra de que los sagrarios se adhieren al Romanismo unos años más tarde que la escultura. Se trata de un sagrario de asiento, manierista, fuertemente influenciado por las obras de platería, sobre todo por las custodias. Está estructurado en tres cuerpos abiertos decrecientes de plantas elípticas y fuerte sabor serliano, el último añadido en 1787-1788, cuando se policromó todo el retablo y se realizaron varios arreglos². La caja del sagrario es también elíptica (fig. 2), está decorada con unos niños desnudos de carácter miguelangelesco, y se encuentra encajada en el primer cuerpo de esta estructura calada. Todo el sagrario está apoyado en un pequeño pie, a la manera de las piezas de platería de función eucarística que se realizaban por esas mismas fechas. De hecho, podríamos decir que este sagrario, estructuralmente, es una custodia de plata construida en madera y de mayor tamaño, para un uso permanente. En la provincia de Burgos hay magníficas custodias de orfebrería que comparten estructura y diseño con el sagrario de Estavillo, como las de Tórtolas de Esgueva o la de Santa Cruz de Juarros³, e incluso en Álava tenemos también una pieza semejante, como es la custodia de Gopegi⁴ (fig. 3), empleada en su parroquia como complemento de un sagrario romanista.



Fig. 2. Sagrario de Estavillo (detalle).



Fig. 3. Custodia de Gopegi. Último tercio del siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro. Vitoria-Gasteiz.

2 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia, Ayuntamiento, 1985, p. 124.

3 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La época dorada de la platería burgalesa: 1400-1600*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, Junta de Castilla y León 1998, pp. 256-257 y 419-420.

4 MARTÍN VAQUERO, Rosa. "Zilarra = Plata". En: LÓPEZ LÓPEZ DE ULLIBARRI, Félix; DABOUZA SALCEDO, Arantza (coords.). *Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa = Museo Diocesano de Arte Sacro*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava, 1999, pp. 205, 214-215.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Esta tipología de sagrarios de asiento a la manera de custodia permanente fue habitual a fines del segundo tercio del siglo XVI. En Álava hay un conjunto de sagrarios con esta misma estructura realizados por la generación de escultores anterior al Romanismo, también en la década de los 60, como los de San Román de San Millán (fig. 4), Bikuña, Guillarte, Apellániz o Korres, construidos durante el mandato del obispo Juan Bernal Díaz de Luco y de los que ya se ha hablado en el capítulo referente a las Constituciones Sinodales. A este grupo también pertenece el sagrario pétreo de Ezkerekotxa, realizado hacia 1565-1570 por Pierres Picart en colaboración con fray Juan de Beauves⁵, una obra excepcional en la escultura del País Vasco.

El sagrario de Estavillo debe incluirse en este grupo de sagrarios manieristas de asiento a pesar de que el tabernáculo incorpore ya unos pequeños telamones miguelangelescos. Observando los sagrarios que el mirandés construyó en Burgos, podríamos afirmar que sus conocimientos de la arquitectura clásica y renacentista -de lo cual dan fe los libros que poseía, entre los que se encontraba el tratado de Sebastiano Serlio⁶- los aplicaba en los retablos que levantaba, no así en los sagrarios que trazaba, a excepción del tabernáculo de Ircio y el magnífico mueble eucarístico del monasterio de Santa Clara de Briviesca⁷, inmersos ya en un lenguaje plenamente renacentista y con un planteamiento de microedificio que poco tiene que ver con los sagrarios de Bardauri, Estavillo, Vileña o Valluércanes⁸ que

había diseñado a lo largo de su época activa. Lo cierto es que López de Gámiz, un artista pionero en la difusión de la escultura miguelangelesca, no empleaba diseños innovadores para los sagrarios a pesar de que era perfectamente capaz de hacerlo. Si hubiera empleado estructuras de influencia miguelangelesca para construir algún sagrario, podríamos hablar de un Gámiz más innovador en la arquitectura eucarística, y no tan conservador y deudor de modelos anteriores de su formación en la última etapa del manierismo, algo que, por otra parte, dejará honda huella en toda su producción, ya que jamás abandonará las estructuras serlianas elípticas y de cuerpos abiertos, como las empleadas en el remate del retablo lateral de santa Casilda de la iglesia de Santa María la Mayor de Briviesca.

Tal vez el desaparecido sagrario de Lanciego, realizado en 1564, podría haber sido una obra realmente pionera en la aparición de arte miguelangelesco en las estructuras de los sagrarios, además de en las esculturas. El que ha llegado a nuestros días es una reconstrucción neoclásica y no conserva su



Fig. 4. Sagrario de San Román de San Millán. Medios del siglo XVI.

5 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. Donostia-San Sebastián: Etor, 1991, p. 94. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñati". En: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro; MARTIARENA LASA, Xabier. *Oñatiko Unibertsitatearen Kaperako Erretaula. Historia de Zaharberitzea = Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati. Historia y Restauración*. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006, pp. 38-39.

6 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1985, p. 238.

7 A pesar de la amplia intervención de Juan de Anchieta en este retablo, se acepta de forma unánime que la responsabilidad de la traza del sagrario y el retablo se debe a Pedro López de Gámiz, que ejercía de contratista y tracista más que de escultor. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, Gobierno de Navarra, 2008, p. 130.

8 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1985, pp. 89, 124, 154 y 174.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

estructura, pero el hueco rectangular que reserva el retablo para ubicar el sagrario, el tamaño de las dos únicas tallas conservadas y el diseño del nuevo sagrario neoclásico -de tipo fachada, con una serliana y unas columnas corintias poco habituales en el neoclásico-, nos inducen a pensar que podría haber sido un microedificio de factura clasicista y rectilínea, precedente directo de los sagrarios romanistas posteriores. Lamentablemente, casi todos los relicarios que Vallejo construyó en La Rioja también han sido sustituidos por muebles barrocos, como ocurre en los retablos de Sorzano, Lagunilla y Muro de Cameros⁹, y no podemos conocer cómo trazaba sus arquitecturas eucarísticas. Sin embargo, el tabernáculo de Arrúbal¹⁰, con un trazado realizado exclusivamente con líneas rectas, nos aporta un importante modelo de traza que, sin duda, es mucho más clasicista que las obras de López de Gámiz, además de que la escultura es plenamente romanista. Por ello podemos pensar que el de Lanciego pudo haber sido el primer sagrario romanista de nuestro ámbito de estudio.

Las obras de juventud de Lope de Larrea, cuando era oficial de su suegro Pierres Picart, también son los antecedentes directos de los sagrarios romanistas, encuadrables en los primeros años de la década de los 70. Es el caso del relicario de Ullibarri-Arana (fig. 5), un mueble plenamente manierista realizado en torno a 1572 cuando ambos artistas aparecen citados como residentes en dicha localidad¹¹, enmarcado en un retablo con esculturas miguelangelescas. En este caso, como en Estavillo, la escultura se adelanta a las estructuras y manifiesta ese gusto por las anatomías hercúleas y posturas de autoridad, pero estos nuevos héroes se ubican en estructuras manieristas curvilíneas. En esta obra se puede observar cómo fue el relevo generacional entre artistas, que supone también el relevo artístico entre el Manierismo expresivista y el Romanismo: un viejo Picart, autor de las trazas, a juzgar por la estructura de casillero tradicional del retablo y por las analogías que presenta el sagrario con obras anteriores como el citado de Ezkerekotxa, trabajando en una misma obra con un joven Lope de Larrea, conocedor ya del lenguaje miguelangelesco introducido por Becerra y difundido a través del retablo de Briviesca, autor de las esculturas del retablo.

Otro ejemplo de similares características, aunque esté más cerca de la manera romana, es el tabernáculo de Lagrán (fig. 6), cuyos pagos se registran en el libro de fábrica a Martín de Otalora a partir de 1564, aunque su ejecución real puede ser algo más tardía¹². En esta ocasión nos encontramos con un edificio de planta semielíptica, con dos cuerpos (el segundo un novedoso expositor), columnas de orden corintio en ambos cuerpos, un frontón partido y unas pilastras decoradas con figuras semidesnudas apoyadas en cartelas correiformes y con abundante decoración en frisos y basamentos. Pero esa carga decorativa que caracteriza al manierismo del segundo tercio del siglo XVI, también se la otorgan unos chicotes desnudos dispuestos en rigurosa simetría, unos rameados contrarreformistas y unas esculturas y relieves que representan a los evangelistas y santos con carácter autoritario y con la gravedad romana que caracteriza a este estilo miguelangelesco, con amplios pliegues, barbas y cabellos rizados. Por ello, el sagrario de Lagrán es una pieza que podríamos denominar de transición por la aparición de una arquitectura depurada y de sabor clásico, aunque manteniendo la elipse y la carga ornamental.



Fig. 5. Sagrario de Ullibarri-Arana. Pierres Picart y Lope de Larrea. Hacia 1572.

9 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009, pp. 410-413, 454-456 y 558-560.

10 *Ibidem*, pp. 272-273.

11 ANDRÉS ORDAX, Salvador. "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullibarri Arana (Álava)". *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXII, n° 87, 1973, pp. 8-9.

12 PORTILLA VITORIA, Micaela; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 282-283.

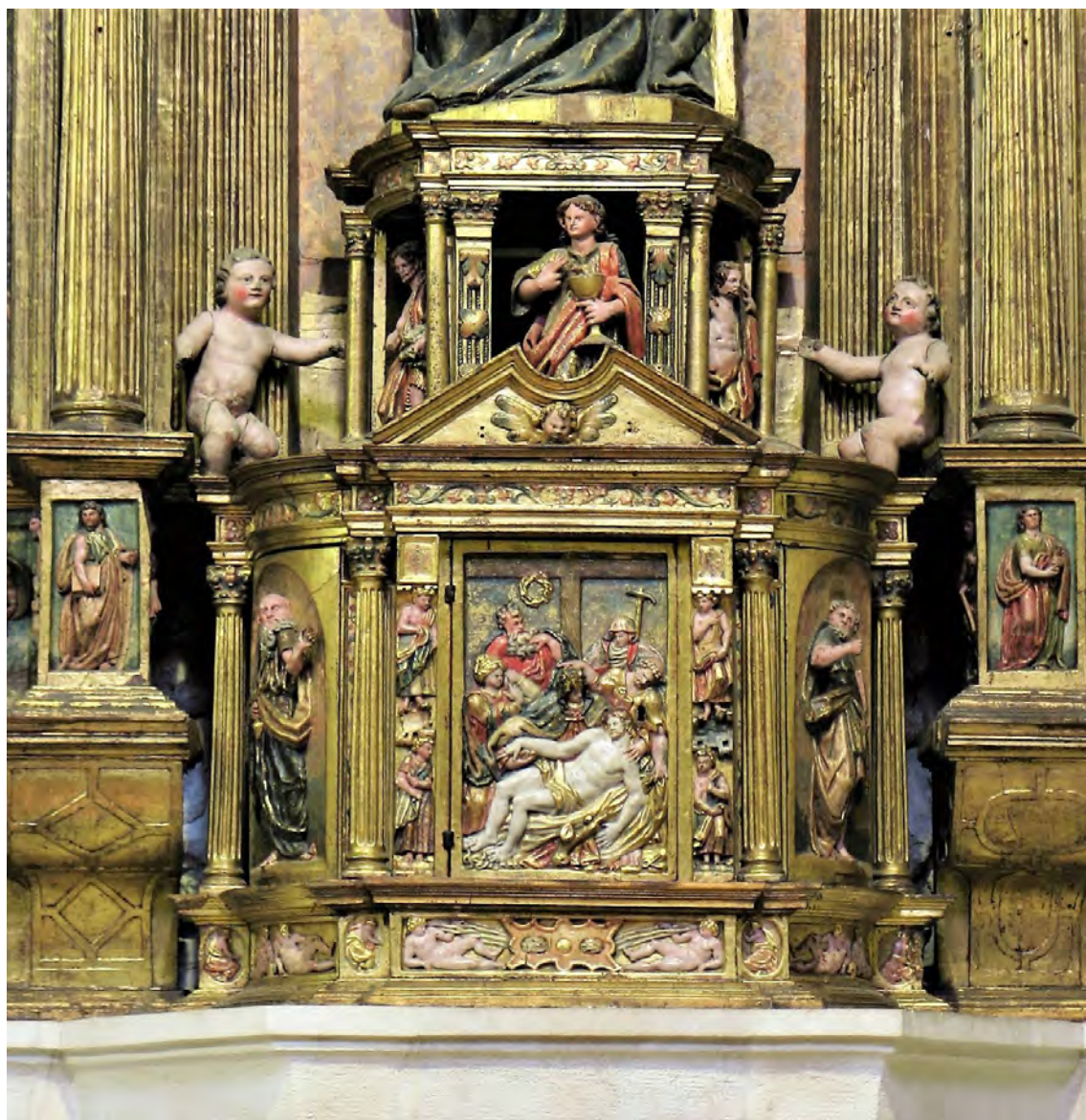


Fig. 6. Sagrario de Lagrán. Martín de Otalora. Documentado a partir de 1564.

Un ejemplo más de estos sagrarios híbridos que protagonizan la transición a la manera romana es el tabernáculo de Lubiano (fig. 7), una pieza realmente interesante, sin documentar hasta el momento, y cuya datación y atribución resulta complicada. Se trata de un mueble de planta elíptica con las columnas que sobresalen en planta. El segundo cuerpo, un templete también elíptico abierto sostenido por columnas corintias, se asemeja a las piezas de platería y al sagrario de Estavillo. Las columnas de la caja son jónicas con fuste acanalado, pero con el tercio inferior de talla, y los nichos laterales que flanquean la puerta tienen veneras. Además, el friso y los tercios inferiores de las columnas tienen relieves con motivos del manierismo fantástico, así como las dos esculturas de san Pedro y san Pablo de los laterales carecen de corpulencia romanista y sus expresiones están lejos aún de la fiereza y la gravedad romana. Sin embargo, tanto la puerta, que representa a un Cristo Resucitado portando una gran cruz, como el pequeño Cristo Crucificado del segundo cuerpo (ahora en la sacristía), son de un temprano Romanismo bien definido y de gran calidad. Con ello, podemos asegurar que esta pieza es también un mueble híbrido que concentra elementos de dos lenguajes artísticos que conviven durante unos años.



Fig. 7. Sagrario de Lubiano. Hacia 1570-1580.

A estos ejemplos que hemos citado debemos añadir dos sagrarios que, por sus características formales e iconográficas, son excepcionales en el panorama diocesano alavés. Se trata de los tabernáculos de Bóveda y Tuesta (fig. 8), ambos en Valdegovía, ejecutados por Bartolomé de Angulo¹³. Han sido acertadamente fechados cerca de 1580 teniendo como referencia el retablo de Valpuesta, que se estaba fabricando en 1578 y con los que tienen importantes afinidades¹⁴ pero formalmente debemos agruparlos entre estos sagrarios pioneros, ya que son dos muebles que se corresponden con los tipos manieristas de planta mixtilínea y gran desarrollo decorativo, y no se corresponden con el estándar romanista a pesar de su cronología. En estos dos relicarios el aparato ornamental es excepcionalmente abundante, pero la ejecución de los relieves es romanista y el programa iconográfico plenamente contrarreformista. Lo que más llama la atención es el empleo sistemático de modelos ornamentales de la escuela de Fontainebleau, que irán perdiendo fuerza hasta desaparecer conforme va avanzando el Romanismo. Además, ambos sagrarios tienen una planta mixtilínea organizada en torno a una elipse, más rica en el caso de Bóveda, como se expone monográficamente en un próximo apartado. Ambos ejemplos son de una gran calidad, y debemos agradecer a la historia o al azar que hayan llegado con su policromía original y en buen estado de conservación, aunque mutilados, ya que les falta el expositor que sin duda tendrían. Estas dos obras son excepcionales también por su iconografía: presentan escenas veterotestamentarias como el traslado del Arca de la Alianza y temas tan insólitos en los sagrarios como los de la vida pública de Cristo. Una gran cantidad de temas que forman un complejo mensaje destinado a ensalzar la eucaristía, pero sin continuidad ni relaciones iconográficas con el resto de sagrarios de su época, por lo que no dejan de ser obras excepcionales.

13 El retablo de Tuesta fue atribuido a Bartolomé de Angulo en BALLESTEROS IZQUIERDO, M^a Teresa. "El retablo de Santo Ángel de la Guarda en la iglesia de San Pedro de Vitoria". *Kultura*, n^o 4, 1992, p. 23. Y el de Bóveda, en VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 151-152.

14 *Ibidem*, pp. 149-150.



Fig. 8. Sagrario de Tuesta. Bartolomé de Angulo. Hacia 1580. Foto Quintas.

6.1.2. Romanismo pleno (h. 1573-1602)

Todo intento de datación de un periodo se hace utilizando fechas de referencia que, en ningún caso, deben tomarse como cortes bruscos. En el intento de definir los procesos históricos en su contexto cronológico debemos señalar unos hitos que constituyeron el inicio de una nueva forma de concebir la obra de arte, y por esta razón se han establecido dos fechas concretas que nos dan las claves para ubicar los sagrarios romanistas en un marco cronológico. En este caso, el verdadero jalón para el cambio fue la relación profesional de Esteban de Velasco con Juan de Anchieta, materializado en la estancia del maestro guipuzcoano en Vitoria-Gasteiz contratando el retablo de la parroquia de San Miguel, en 1575 para hacer el primer contrato junto con Esteban de Velasco, y en 1578-1579 para el segundo y la única entrega de obras que hizo en compañía de Lope de Larrea.

La traza del sagrario y el retablo era obra de Íñigo de Zárraga, maestro escultor, tracista y cantero de la generación anterior, razón por la que pensamos que tal vez la estructura del sagrario no encarnaba del todo el nuevo espíritu romano que se estaba imponiendo en esa década. Sin embargo, la ejecución corría a cargo de un maestro consagrado como Juan de Anchieta, y podríamos pensar que su punto de vista y su estilo tendrían un peso considerable, más si cabe, sabiendo que el contrato del retablo se lo habían otorgado a Esteban de Velasco porque éste prometió traer a Anchieta, a pesar de que en el remate la obra había sido adjudicada a Lope de Larrea y Pierres Picart¹⁵.

15 MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento, 1998, p. 370.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Según la traza de Zárraga y el condicionado del retablo, el sagrario debía colocarse en medio del banco del retablo, “*con un Eçe Homo hecho y labrado a media talla con muy buen relieve*” a la manera de los sagrarios habituales en las décadas precedentes y, además, debía colocarse “*ençima del relicario, en el mismo primer banco, la caxa para el ymagen de Nuestra Señora, con distancia suficiente que aya del relicario a la dicha caxa*”. Es decir, interpretamos que el tabernáculo de San Miguel consistiría en un sagrario-relicario de un solo cuerpo, con un Ecce Homo en la puerta, sin expositor, posiblemente reducido en tamaño porque el banco trazado por Zárraga tenía 6 pies (unos 167 cm), y sobre él, separado, pero sin sobrepasar la altura del banco, tendría una caja con una imagen de la Virgen, tal vez una talla existente anteriormente y que la parroquia quería ubicar en el nuevo retablo mayor. En los dos contratos de 1575 y 1578, los mayordomos proponen un cambio a la traza de Zárraga que consistía en aumentar la altura del banco de 6 a 7 pies para que “*aya alguna distancia más del relicario a la imagen de Nuestra Señora*”, por lo que pensamos que sagrario e imagen estaban separados, al menos conceptualmente, y no integrados en una misma pieza como propone García Gainza, quien coloca esta imagen citada en los documentos en un templete abierto sobre el sagrario, a modo de expositor¹⁶.

Otro sagrario que trazó Zárraga y en el que podríamos basarnos para interpretar el de Vitoria-Gasteiz es el de Peñacerrada (fig. 9) -hoy en Moscador-, que consiste en un mueble cerrado, casi con total seguridad sin expositor, aunque es posible que tuviera un segundo cuerpo cerrado y con algunos relieves, como el que tiene el sagrario de Elvillar, obra de los hermanos Beaugrant entre 1549-1553, y perteneciente al mismo momento estilístico. El retablo de Peñacerrada junto con su sagrario, considerado pieza de transición entre el fin del expresivismo y el protorromanismo¹⁷, podría darnos un modelo para intentar reconstruir la traza del sagrario que los parroquianos de San Miguel encargaron a Anchieta y Velasco quienes, como artistas plenamente romanistas, ya estaban diseñando otras estructuras novedosas. Pero este sagrario no se conserva y es posible que ni siquiera se realizara, a pesar de que los escultores cobraron casi toda la cantidad concertada para la entrega del banco y la imagen del titular¹⁸. A pesar de ello, la sola presencia del maestro indiscutible del manierismo miguelangelesco en Vitoria-Gasteiz en contacto con Esteban de Velasco y Lope de Larrea hizo germinar la escuela romanista en la Álava nuclear, configurando en verdadero hito del Romanismo alavés.

Junto a este sagrario vitoriano, también hay que lamentar la desaparición de las primeras arquitecturas eucarísticas de Esteban de Velasco de la década de los 70, concretamente desde 1573, fecha en el que se documenta el de Arzubiaga, hasta 1580, año en el que contrata y realiza el sagrario de Ali. La citada obra de Arzubiaga se ha tomado como fecha de referencia inicial del Romanismo pleno, a pesar de que ha desaparecido. Sin embargo, resultan interesantes las palabras que emplea Juan de Ayala cuando tasa el sagrario en septiembre 1573, ya que dice que el escultor debe añadirle “*seis columnas que hayan de hir labradas con sus estrías*”¹⁹, de lo que se concluye que no se trata de columnas abalaustradas ni con el tercio inferior decorado, sino piezas ya plena-



Fig. 9. Sagrario de Peñacerrada, hoy en Moscador (Treviño). Íñigo de Zárraga. Hacia 1563-1570.

16 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1986 (2^a edición), p. 61, fig. 1.

17 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, tomo II, pp. 632-633 (texto: Fernando Bartolomé García).

18 En el contrato de octubre de 1578 se estipula que los escultores cobrarán 200 ducados al principio y otros 100 más cuando entreguen el banco y el titular, previsto para el día de san Miguel de 1579. Anchieta y Larrea dan carta de pago de 200 ducados el día del contrato, de otros 90 ducados en diciembre de 1578 y de 300 reales en octubre de 1579, tras entregar una parte de la “*obra del retablo que vamos haciendo*”, sin especificar cuál. AHPA-AAHP. Prot. 5942, escr. Pedro de Albistur, año 1578, fols. 304r-214v y 427r. Prot. 4973, escr. Pedro de Albistur, año 1579, fol. 401r.

19 AHDV-GEAH. Sign. 596-I. Arzubiaga. Legajo 596-I, I I, s/f.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

mente clasicistas. Podríamos pensar que para que Esteban de Velasco prometiera a los parroquianos de San Miguel traer en 1575 a “*un maese escultor, el mejor oficial en la dicha harte que avia en toda esta tierra y aun fuera della*”²⁰ y tenerlo en su casa trabajando juntos en el retablo, Velasco conocía a Anchieta y su obra, y ya se estaba incorporando a la escultura miguelangelesca. Teniendo en cuenta, además, que el guipuzcoano en 1574-1575 estuvo en su propia casa y llegó a realizar modelos de esculturas que le dejó para que realizara el retablo y sagrario del convento de Santa Clara de la capital alavesa²¹, no podemos dudar de que la escultura en Álava sufrió un notable cambio a partir de esta relación entre los dos artistas, cambio que se tuvo que notar también en las arquitecturas eucarísticas. Sin embargo, la desaparición de los sagrarios de Arzubiaga (1573), convento de Santa Clara de Vitoria-Gasteiz (1574), Pobes (1575), Arriaga (1575), Castillo (1577) y Gardelegi (1579), todos de Velasco, hacen imposible que podamos precisar la evolución de las trazas de los sagrarios y rastrear la relevancia del escultor guipuzcoano en estas tierras en esta época inicial de la manera romana. No dudamos de que la clave para la evolución estructural de los sagrarios se encuentra en estas obras, ya que por ejemplo en Castillo, en el contrato de 1577 no se encarga ningún Ecce Homo para la puerta, sino que ya se le pide un Cristo Resucitado²², tema que será distintivo de las puertas de los sagrarios del Romanismo ortodoxo.

Otra obra que podría haber sido clave para comprender esta evolución del sagrario hubiera sido el tabernáculo de Zambrana, contratado con Pedro López de Gámiz en 1575²³ y que no sabemos si se llegó a construir ya que ha desaparecido la parroquia con todo su mobiliario y su documentación. Junto con el mueble de Estavillo, son los únicos sagrarios que el escultor mirandés ejecutó en Álava, y por las fechas de realización, una en 1561 y otra en 1575, seguramente fueron dos piezas que nos aclararían la evolución tipológica y estructural del sagrario en los inicios del Romanismo en esta decisiva década de los 70 del siglo XVI.

Sin embargo, otros sagrarios construidos en esta misma década nos brindan interesantes ejemplos del desarrollo tipológico y estilístico de estos muebles eucarísticos. Uno de ellos es el tabernáculo de Ozana (fig. 10), construido a partir de 1579 por Diego de Marquina que, al igual que el de Añastro, contratado en 1584 por el mismo escultor, es un sagrario romanista de fuerte carácter retardatario por la presencia de columnas de tercio inferior tallado, gran carga decorativa y la presencia de líneas curvas, algo que es habitual en las trazas de este artista. Pero simultáneamente, este mismo escultor realizará otras obras plenamente miguelangelescas y con estructuras depuradas en colaboración con el entallador Pedro de Angulo, miembro de una familia dedicada al oficio de entallar, y artista muy activo en los alrededores de Miranda de Ebro²⁴. Uno de ellos es el inacabado relicario de Portilla (fig. 11), contratado en 1579 por Angulo²⁵, quien debió realizar la traza y la mazonería, mientras que el magnífico Cristo Resucitado de la puerta se le atribuye a Diego de Marquina²⁶. Se trata de una pequeña caja flanqueada por dos pilastras acanaladas que ya están lejos de los soportes manieristas decorativos y que dejan en evidencia su concepción clasicista. A pesar de ser una obra inacabada, el mueble es un claro indicador de que una nueva manera se ha impuesto en las artes, una manera purista, amante de las líneas rectas y sencillas. Además, el Cristo Resucitado de la puerta, una muy buena interpretación del Cristo de Sopra Minerva de Miguel Ángel, nos está indicando que en la década de los 70 el arte tridentino está plenamente vigente en Álava. Los dos artistas también realizaron varios sagrarios fuera de Álava que se corresponden igualmente con esa manera romana al que contribuyen con piezas tan interesantes como los de Cellorigo (La Rioja) y Orón (Burgos)²⁷, el primero rematado por tres pequeños templetos cupulados, como los que aparecen en el remate del retablo de santa Casilda en la iglesia de Santa María de Briviesca, al que sin duda deben la idea.

20 MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Ob. cit.*, p. 370.

21 TARIFA CASTILLA, M^a Josefa. “Los modelos y figuras de arte de escultor romanista Juan de Anchieta”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 784-785. MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Ob. cit.*, p. 381.

22 AHPA-AAHP. Prot. 6204, escr. Jorge de Aramburu, año 1577, fols. 218v-220r.

23 Díez Javiz, Carlos. *Ob. cit.*, 1985, pp. 156-157.

24 Díez Javiz, Carlos. “Los Angulo. Entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI”. *López de Gámiz*, n^o XXVII, 1993, pp. 35-40.

25 AP Portilla. Libro de Fábrica (1560-1631), fols. 29v, 31r-v, 34r, 35v, 37v.

26 Díez Javiz, Carlos. “El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)”. *López de Gámiz*, n^o XXXII, 1998, pp. 45-46.

27 *Ibidem*, pp. 42-43.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 10. Sagrario de Ozana. Diego de Marquina. A partir de 1579.

Fig. 11. Sagrario de Portilla. Diego de Marquina y Pedro de Angulo. 1579-1581. Foto Quintas.

En 1580 es cuando Esteban de Velasco contrata el sagrario de Ali (fig. 12), encargado por los mayordomos en marzo de ese año²⁸. Este tabernáculo se puede considerar la primera obra contundentemente romanista documentada y conservada, y reúne unas características que van a definir a los relicarios que podemos agrupar en el Romanismo maduro. También podemos afirmar que el adalid de esta fase de la escultura miguelangelesca es Esteban de Velasco, pues es quien diseñará las microarquitecturas más clásicas y armónicas de este estilo en Álava. De hecho, hemos ajustado las fechas límite de esta fase a la producción madura de Velasco ya que, a partir de su muerte acaecida en la primavera de 1602, los sagrarios emprenden una nueva evolución. La interpretación ortodoxa de la arquitectura clasicista de este Romanismo maduro termina con la muerte de su mejor representante.



Fig. 12. Sagrario de Ali. Esteban de Velasco. 1580.

Fig. 13. Sagrario de Ali en los años 30-40 del siglo XX. ATHA-ALHA. Fondo Guereñu, 117.

²⁸ AHPA-AAHP. Prot. 4786, escr. Diego de Paternina, año 1580, s/f.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Precisamente el empleo ortodoxo de un lenguaje clasicista es la principal peculiaridad de los sagrarios clasificables en esta fase de madurez estilística, y una de las más claras manifestaciones de ese lenguaje es el carácter arquitectónico de las piezas que estudiamos. Frente al predominio de lo decorativo de las obras pioneras, ahora prima lo estructural, convirtiendo los sagrarios en verdaderas maquetas de madera de un edificio renacentista. Es una declaración contundente de la primacía de la concepción arquitectónica, el momento en el que los sagrarios se definen como mueble, sin depender ya de otras tipologías y de otras disciplinas artísticas, a pesar de compartir función. La decisiva manifestación de la identidad propia de estos sagrarios va pareja a la expansión del Romanismo por la zona central de la provincia y, al mismo tiempo, coincide con la implantación intensiva de los decretos tridentinos en los arciprestazgos alaveses a través de los visitadores que actúan en nombre del obispo, así como con la depuración y unificación de los programas iconográficos de los tabernáculos. Por esta razón se puede decir que el cambio de estilo y de forma de estos sagrarios fue algo orquestado desde la autoridad eclesiástica, quien empleó este estilo heroico como lenguaje oficial para establecer una forma renovada de vivir el sacramento de la eucaristía.

Estos tabernáculos romanistas, cuando llegan a su madurez estilística, emplean mayoritariamente el orden toscano en las columnas, que suelen ser acanaladas, sosteniendo un entablamento con triglifos y metopas con rosetas o lisas, en el más puro lenguaje vitruviano. Generalmente son estructuras rectilíneas y con adintelamiento general, con plantas rectangulares o semihexagonales en los que es raro ver alguna curva, y están compuestos por dos cuerpos -la caja del relicario y un expositor- y rematados con cúpula. En los tabernáculos de más de un cuerpo siempre encontramos la superposición de órdenes que tanto proclamaban los tratadistas del Renacimiento, sobre todo el tan empleado Serlio. En estos muebles se pueden hallar superficies lisas, sin decoración, algo que no era tan fácil en el período anterior y se tornará cada vez más complicado a partir de la siguiente. Los frontones que rematan las rectangulares cajas que componen estas fachadas son mayoritariamente triangulares. Las puertas de los sagrarios dejan de ser curvadas para ganar sencillez con las líneas rectas, en ocasiones están enmarcadas por orejetas y suelen ser portadillas independientes, como otros nichos del sagrario. Lo que se advierte en estas características es una depuración de formas arquitectónicas que, sin dejar de ser manieristas, tienden ahora a ser claramente miguelangelescas. Asimismo, en esta época se impone masivamente la tipología de sagrario-expositor, aunque muchos ejemplares hayan perdido su segundo cuerpo y aún se hagan sagrarios-relicario de carácter cerrado.

El citado tabernáculo de Ali, a pesar de que está intervenido en tiempos recientes y su cúpula haya sido sustituida por un burdo remate curvo (fig. 13), mantiene su entidad arquitectónica y encarna bien la concepción del sagrario como una obra completa. A partir de su planta semihexagonal, se eleva sobre un basamento y tiene dos pisos unidos por unas volutas renacentistas a los lados con sendos chicotes desnudos. Las hornacinas donde se ubican las tallas son cajas arquitectónicas independientes, compuestas por un arco de medio punto flanqueado por dos columnas que sostienen un entablamento y un frontón triangular, en el más puro lenguaje clásico. La decoración de este mueble se reduce a un friso vegetal sobre el primer cuerpo y encadenados geométricos sobre los nichos laterales y el basamento.

Iconográficamente los templetos del Romanismo maduro representan el ideal contrarreformista de exaltación eucarística anterior al Barroco, en el que el mensaje atiende a la autoridad del sacramento más que a su magnificencia, y apela más a la razón que a los sentidos. Por ello los temas que más encontramos en estos tabernáculos son los que muestran el origen del sacramento como el Cristo eucarístico o la Última Cena; los que explican a los fieles que la eucaristía es la garantía de la vida eterna, en el caso de la Resurrección y, sobre todo, el Cristo resucitado que se ubica casi con exclusividad en todas las puertas; y los santos que aportan el principio de autoridad del sacramento, que no son otros que san Pedro y san Pablo, los evangelistas y los Doctores de la Iglesia, además de los profetas. Con la presencia de estas santas autoridades, se busca subrayar el poder de la jerarquía eclesiástica y la razón teológica del sacramento de la eucaristía, dos puntos fuertes que habían sido puestos en duda por los protestantes. No en vano la implantación masiva de estos sagrarios está impulsada por los obispos, como el ejemplo de Juan Ochoa Salazar en los 70 y 80, y Pedro de Portocarrero, que actuó de forma contundente en las parroquias entre 1589 y 1594 a través de sus visitadores.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Cronológicamente, el momento de mayor esplendor de este Romanismo pleno son los años 80 y 90, que son las décadas en las que el escultor Esteban de Velasco contrataría una cantidad reseñable de sagrarios en los que plasmó con gran perfección sus conocimientos de la arquitectura clásica y del Renacimiento italiano, así como una gran aplicación de los programas iconográficos tridentinos. A estos años pertenecen los majestuosos microedificios de Elburgo (1583-1584), San Esteban de Treviño (fig. 14) (1595) y, sobre todo, cabe destacar el de Durana (fig. 15) (anterior a 1595), un sagrario que podríamos considerar el prototipo de esta fase madura, razón por la que se le dedicará un análisis pormenorizado en el próximo capítulo. Junto a ellos hay varias obras sin documentar, pero por analogías atribuibles a la gubia de Velasco, como son los de Pedruzo, Berrostegieta, Trokoniz o Langarika, entre otros. En todos ellos podemos apreciar su estructura clara, purista y sobria que caracteriza a la madurez del Romanismo.



Fig. 14. Sagrario de San Esteban de Treviño. Esteban de Velasco. 1595-1599.

Fig. 15. Sagrario de Durana. Esteban de Velasco. Antes de 1595.

Obras similares en cuanto a ortodoxia clasicista se refiere son los realizados por el entallador Felipe de Goyeneche en la década de los 90 en la Llanada alavesa, antes de afincarse en Arrasate-Mondragón y abrir su obrador allí para desarrollar su trabajo a partir de 1600. Goyeneche, formado con Velasco, y de alguna manera, heredero de su pureza romanista, realizará los sagrarios de Villodas (fig. 16) (1594), Andoin (1599) y, posiblemente, Egiño, todos con una estructura de fachada, de dos armónicos cuerpos compuestos por cajas arquitectónicas independientes, empleando columnas entorchadas toscanas, jónicas y corintias superpuestas, y decorando sus estructuras con un sencillo encadenado geométrico. Asimismo, el tabernáculo de Narbaiza, construido a partir de 1596 por Lope de Larrea, y el de Axpuru (fig. 17), pieza sin documentar, pero atribuida al escultor salvaterano²⁹, responden también a este lenguaje sobrio y elegante muy apegado al maestro Juan de Anchieta, constituyendo un homogéneo grupo de sagrarios del Romanismo pleno.

29 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El escultor Lope de Larrea*. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976, pp. 211-212.



Fig. 16. Sagrario de Villodas. Felipe de Goyeneche. 1594.

Fig. 17. Sagrario de Axpuru. Lope de Larrea. Décadas de 1580-1590.

En conclusión, podemos decir que, comenzando a partir de 1573, las décadas de los 80 y 90 del siglo XVI constituyen una especie de época dorada del Romanismo, porque es cuando el estilo alcanza una identidad propia que define su carácter y se codifica. Esa identidad se encarna en unas estructuras claras y ordenadas, alejadas ya de otras tipologías similares, porque no dependen de las obras de platería con la misma función, ni tampoco están condicionados por los retablos. La gran mayoría de los sagrarios realizados en esta fase están contratados y realizados como pieza única, sin retablo, con su propio contrato y traza, y además lo hace por mandato del visitador, que quiere implantar un nuevo mueble aislado y con una forma determinada para que transmita un mensaje exacto y dirigido desde la jerarquía eclesiástica. Por ello, estos muebles representan mejor que ningún otro la recién inaugurada maquinaria de la contrarreforma que en los siglos posteriores llegará a transformarse en un mecanismo fastuoso y sensitivo. La escultura de esta época es la más anchietana, la que más fielmente cumple con los preceptos del Romanismo que busca un lenguaje heroico y triunfal; en estas décadas debemos ubicar las expresiones con más fiereza, las figuras de más autoridad y las imponentes anatomías hercúleas, ya que tras el cambio de siglo veremos una tendencia paulatina hacia el arte del natural.

6.1.3. Romanismo tardío (1602-1631)

A partir de la muerte de Velasco, ocurrida en 1602, ese romanismo tan amante de las estructuras claras y sobrias se queda huérfano, y su discípulo más capacitado, el escultor Pedro de Ayala, toma el relevo en el liderazgo de la producción de retablos y sagrarios en la Llanada. Aunque Ayala no olvidará nunca su formación clasicista, es un escultor que, comenzando su andadura profesional en su taller propio cuando empiezan a llegar los modelos de Vignola, le dará tiempo a conocer la obra naturalista de Gregorio Fernández e incorporarse al nuevo estilo al final de su vida. Debido a su gran valía como escultor y tracista de sagrarios y, dada su abundante producción de sagrarios, Ayala puede ser considerado el escultor clave de esta última fase del Romanismo.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

El cambio de siglo trajo consigo un cambio generacional en algunos talleres, pero sobre todo conllevó una renovación de modelos que dejarán una profunda huella en la producción de sagrarios. La obra que marca ese inicio del cambio es el sagrario de la catedral de Calahorra, realizado hacia 1601-1602 por Pedro González de San Pedro, discípulo y sucesor de Juan de Anchieta, y patrocinado por el obispo Pedro Manso de Zúñiga, uno de los prelados que más trabajó por que la eucaristía estuviera en un lugar digno y adecuado, de tal manera que la obra que él mandó hacer en la catedral se convirtió en modelo para todas las parroquias de la diócesis que aún no tenían un sagrario adecuado a los nuevos tiempos. Así podemos leer en el contrato del templete de Laguardia, una de las obras que mejor representa este Romanismo tardío, que el visitador había mandado que se hiciera un relicario nuevo con “*traça, forma e manera, ansi de arquitetura como de escultura y valor, como el que de presente está echo y asentado en el altar mayor de la Sancta Yglesia de Calahorra*”³⁰.

El sagrario de Calahorra que sirvió de modelo para los tabernáculos del Romanismo tardío en Álava no se ha conservado ya que fue pasto de las llamas del incendio que se produjo en 1900, pero parece ser que era un templete de aproximadamente dos metros y medio de altura, constaba de dos pisos y un remate, contaba con columnas de fuste estriado y tenía un programa iconográfico que abarcaba numerosas escenas, desde prefiguraciones eucarísticas como Melquisedec, el sacrificio de Isaac o el maná del desierto, pasando por los doctores y evangelistas, hasta llegar a varias historias de la Pasión y Resurrección de Cristo³¹. Estas características son, precisamente, las que mejor definen los sagrarios del Romanismo tardío en Álava.

Frente a los sagrarios-expositores de dos cuerpos con cúpula del Romanismo pleno, los que se realizan a partir de los primeros años del siglo XVII, generalmente son templetas de dos o tres cuerpos decrecientes, rematados en todos los casos con una cúpula. El número de cuerpos depende de los recursos económicos de la parroquia, ya que un sagrario de tres pisos puede alcanzar más de dos metros de altura, y eso, además de ser más caro, requería un banco alto y, en consecuencia, un retablo de mayores dimensiones para que le sirviera de marco, algo que no muchas parroquias de los arciprestazgos alaveses se podían costear.

La que disponía de suficiente capital para emprender un proyecto de dimensiones considerables era la parroquia de Santa María de los Reyes de Laguardia que acabamos de citar, localidad de la Rioja alavesa, geográfica y eclesiásticamente con relaciones más estrechas y fluidas con sus sedes episcopales que los arciprestazgos de la Llanada o del norte y, por tanto, mejor vinculada con los prelados, vicarios y procuradores del obispado, así como con sus bibliotecas y las obras de arte que se construían cerca de la sede. De hecho, es curioso que en el mismo contrato se diga que el sagrario debe ser una réplica del de Calahorra “*por estar satisfechos algunos de los señores veneficiados de la dicha iglesia de Laguardia*” con el tabernáculo calagurritano, además de que fue el propio visitador, el licenciado Juan Gómez, canónigo de Santo Domingo de la Calzada, quien les mandó un relicario siguiendo la traza de la sede. Las obras para la adecuación del mobiliario parroquial a los nuevos tiempos se realizan en dos momentos, ya que en 1615 se contrata el sagrario con el banco, y una vez finalizada la obra, en 1618, se contrata el retablo. Ambas piezas las realizó el taller encabezado por Juan Bazcardo, uno de los artistas más capacitados del Romanismo tardío, discípulo de Pedro González de San Pedro y heredero de su taller gracias al matrimonio contraído con la hija de su maestro. El sagrario que construyó para Laguardia (fig. 18) debió seguir en todo al de Calahorra, y es uno de los mejores representantes de este tipo de templetas que se generalizan en las primeras décadas del XVII, de tal manera que se le puede considerar la obra de referencia para el Romanismo tardío.



Fig. 18. Sagrario de Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Juan Bazcardo. 1614.

30 AHPA-AAHP. Prot. 7141, escr. Juan Fernández de Viguera, año 1615, fol. 275r.

31 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 2009, p. 303.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

A pesar de que el sagrario de Laguardia sea el mejor exponente de los construidos a la sombra del modelo calagurritano, hay ejemplares anteriores que demuestran que el obispo Pedro Manso de Zúñiga (1594-1612) durante su episcopado fue imponiendo un nuevo modelo de arquitectura eucarística, como son los sagrarios realizados en la Llanada por Pedro de Ayala, el maestro más activo de Álava, no solo por el número de obras sino por la calidad de las mismas. Uno de los primeros sagrarios que contrata, ostentando la jefatura del taller vitoriano, es el de Gopegi (fig. 19), construido con su banco entre 1609 y 1610. Lo novedoso de este mueble es su estructura de templete de tres cuerpos decrecientes rematado con cúpula, a la manera de una torre y siguiendo el modelo de la sede episcopal. Sin embargo, en cuanto a la escultura sigue manteniéndose en un Romanismo pleno, con figuras que repiten composiciones de su maestro Velasco, y un musculoso Cristo resucitado en la puerta de la mejor tradición anchietana. Pese a que los soportes de los cuerpos del templete mantengan la clásica superposición de órdenes, vemos que algo está cambiando en sus fustes entorchados, que a partir de estos años se irán generalizando. Otra de las novedades que incorpora Ayala a esta fase del Romanismo es la decoración vegetal que se repite en sus basamentos, que tiene unas características tan bien definidas que actúa como si fuera su firma, y que paulatinamente irá sustituyendo a los encadenados geométricos del Romanismo pleno. Otros muebles construidos por dicho escultor y que se corresponden con esta estructura turriforme son los sagrarios de Doroño (1610), Payueta (fig. 20) y Mendíjur.



Fig. 19. Sagrario de Gopegi. Pedro de Ayala. 1609-1610.

Fig. 20. Sagrario de Payueta. Pedro de Ayala. Principios del siglo XVII.

Sabemos, por los documentos, que muchas parroquias alavesas no disponían de recursos económicos suficientes para contratar un sagrario turriforme, y por ello en esa época también se construyen tabernáculos de un solo cuerpo o de dos, sin ser templete, en continuidad con el Romanismo pleno, como el mueble de Okina (1621). A pesar del carácter continuista que se advierte en estos sagrarios pequeños, presentan novedades en las plantas, que pierden su carácter rectilíneo para dar paso nuevamente a las curvas y las elipses. Se van a ir imponiendo las columnas entorchadas, algunas hasta con empujados y pájaros, y también se generaliza el orden corintio para todos los cuerpos. La decoración aumenta en forma de motivos vegetales, temas que toman el relevo a los encadenados geométricos que van desapareciendo, en tanto que hacen su aparición las pirámides herrerianas rematadas en bolas. A medida que nos introducimos en el siglo XVII, aunque las tallas mantienen las contraposiciones y las posturas autoritarias del Romanismo, vemos que el canon se va alargando, las expresiones van perdiendo fiereza y se van dulcifican-

do, los cabellos van perdiendo volumen y los rizos se hacen cada vez más finos. Al mismo tiempo, las figuras se visten con mangas largas abandonando definitivamente las túnicas sin mangas o de mangas cortas que mostraban los musculosos brazos de los evangelistas. La influencia de Gregorio Fernández comienza a notarse cuando aparecen las primeras botonaduras en las túnicas en la década de los 20, y ya debemos dejar de hablar de Romanismo cuando Cristo Resucitado aparece vestido con túnica, manto y portando una bola como Salvador del mundo, una imagen que se convierte en el tema predilecto de las puertas de los sagrarios del barroco clasicista.

En lo que se refiere a la iconografía, en el Romanismo tardío vemos que los temas se enriquecen, en ocasiones hasta alcanzar una complejidad y variedad digna de un retablo. Los templete son cada vez más altos y habilitan más hornacinas y repisas y, por ello, la cantidad de tallas que muestran también va en aumento. A diferencia de los ortodoxos y sencillos programas del Romanismo pleno, ahora se incorporan al sagrario santos de devoción popular y, en varios casos, incluso se reserva uno de los nichos de la calle central para la Virgen con el Niño. El mejor ejemplo de un programa tardorromanista es el del sagrario de Zurbano (fig. 21), construido en 1616-1617 por Pedro de Ayala, que cuenta con 30 tallas de evangelistas, profetas, padres de la Iglesia y santos, 18 relieves con apóstoles y escenas de la vida de san Esteban, titular del templo, además de un relieve de Cristo Resucitado en la puerta. En realidad, este sagrario podría cumplir perfectamente con la función del retablo, como se ha indicado en el capítulo dedicado a la iconografía.



Fig. 21. Sagrario de Zurbano. Pedro de Ayala. 1616-1617.

Un mueble similar al de Zurbano, tanto por tamaño como por iconografía, es el interesante templete de Opakua (fig. 22), atribuido a Lope de Larrea y fechado en torno a 1615. En esta ocasión el relicario actúa como retablo de la diminuta parroquia de esa localidad cercana a Salvatierra-Agurain, ocupando su cabecera. La iglesia de Opakua hasta finales del siglo XVI era una ermita dependiente de la parroquia de San Juan de Salvatierra, y por eso podemos pensar que este sagrario monumental procede de dicha parroquia, que había contratado un retablo mayor con Lope de Larrea en 1612, pero habiéndose quedado la obra inacabada, las partes que estaban hechas se distribuyeron en varios retablos laterales y otros lugares³². Es una magnífica máquina que mide 350 cm de altura, tiene tres pisos y se remata en cúpula. El sagrario propiamente dicho es una caja cupulada con unas inusuales columnas de formas algo caprichosas, insertada en el primer cuerpo de este sagrario que es calado, algo extraordinario en Álava³³. Si bien la estructura se concibe desde un lenguaje clasicista y tiene la habitual superposición de órdenes, la esbeltez de la obra, la estructura de templete, lo atrevido del diseño del cuerpo central, las columnas entorchadas y la presencia de decoración vegetal en los frisos nos están hablando de la llegada de nuevas ideas que renuevan la producción artística. Además, también en este ejemplo la escultura va algo más adelantada que la estructura, ya que las figuras tienen el canon más alargado y aunque mantengan las posturas romanistas, están buscando el naturalismo que se impondrá en el Barroco. Por otra parte, este templete tiene un complejo programa iconográfico, habitual en esta fase del Romanismo, compuesto por varios temas del ciclo de la Pasión como

32 Con los relieves y tallas de este retablo inacabado se hicieron varios laterales en 1661. PORTILLA VITORIA, Micaela. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz: Obispado de Vitoria, Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 166-168.

33 Tan extraordinario como el retablo con transparente que diseñó Lope de Larrea para la parroquia de San Juan de Salvatierra en 1612, que es otra razón más para pensar que este tabernáculo pertenecía a ese proyecto. AHPA-AAHP. Prot. 3887, escr. Miguel Pérez de Zalduendo, año 1612, fols. 229r-235r.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

las Marías en el sepulcro, Noli me tangere y la Resurrección en la puerta, prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento como el Sacrificio de Isaac, David y Moisés, acompañados de los evangelistas y padres de la Iglesia. Lo que tiene de novedoso esta pieza es la presencia de cuatro sibilas en la base identificadas con sus inscripciones, combinadas con tres virtudes en el remate. Todas estas características nos indican que estamos ante una obra tardorromana.



Fig. 22. Sagrario de Opakua. Lope de Larrea. Hacia 1615.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Unos sagrarios interesantes de esta época tardorromanista son los realizados por los artistas del taller de Viana-Cabredo, encabezado por Juan Bazcardo, ya que son obras que están claramente liberadas de los repetitivos modelos miguelangelescos. El tabernáculo de Yécora, localidad de la Rioja Alavesa y, por tanto, cercana a la frontera navarra y riojana, fue construido en 1601 por Pedro González de San Pedro y Diego y Andrés Jiménez. Tal vez debido a su cronología, aún es de planta semihexagonal y se compone de líneas rectas. Pero las columnas corintias pareadas y esbeltas del cuerpo principal y el canon alargado de los altorrelieves de san Pedro y san Pablo de los laterales nos están hablando de que la sobriedad romanista ya no resulta estética en estas tierras. Donde mejor se aprecia el salto estilístico es en el sagrario de Ozaeta (fig. 23), diseñado en 1623 por Bazcardo, el artista que mejor encarna el tránsito de un estilo a otro, aunque la obra fue realizada por los vitorianos Francisco de la Plaza y Gregorio de Álava³⁴. De una graciosa planta elíptica, es una pieza de un solo cuerpo rematado por un frontón triangular. Los soportes son ya barrocos y el recuerdo romanista de la escultura se reduce al desnudo de Cristo resucitado de la puerta y a los gestos de san Pedro y san Pablo que lo flanquean, realizados con un canon mucho más esbelto y con un bello naturalismo.



Fig. 23. Sagrario de Ozaeta. Juan Bazcardo. 1623.

Es muy difícil establecer una fecha concreta para el final del Romanismo en Álava, ya que entre 1625 y 1645 se producen obras híbridas que mezclan la exaltación anatómica y el naturalismo, se combinan posturas miguelangelescas con paños aristados, y aparecen estructuras arquitectónicas claras cubiertas por una decoración vegetal cada vez más carnosa. En la década de los 20 es cuando comienza a efectuarse un importante cambio gracias a la presencia de Gregorio Fernández en la ciudad de Vitoria-Gasteiz, que causará una honda impresión en los escultores romanistas, provocando que artistas como Pedro de Ayala o Juan de Angulo adopten el estilo naturalista barroco, abandonando definitivamente el agotado lenguaje miguelangelesco³⁵.

34 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 24 y 95-101.

35 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990, pp. 293-294.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Gregorio Fernández, considerado el maestro más importante de la escultura castellana de principios del siglo XVII, construyó los retablos del convento de la Purísima Concepción, ahora llamado de San Antonio, entre 1618 y 1621 gracias a la apasionada intervención de su amigo fray Juan de Orbea³⁶, provincial de la Orden de Ntra. Sra. del Carmen en la provincia de Castilla, y por influencia de estas obras, en 1624 los parroquianos de San Miguel el encargaron su fastuoso retablo mayor, instalado en su cabecera en 1632. El agotamiento de las fórmulas romanistas y la novedad del planteamiento artístico del vallisoletano queda patente en las duras palabras que el promotor de la presencia de Fernández en Álava pronuncia sobre la traza que el romanista Pedro de Ayala había presentado para los retablos del convento de la Concepción, diciendo que en Valladolid “*se habían reído mucho, y con razón, de la traza, que tiene cien disparates, y ejecutada, vendría a ser la obra muy indigna para ese edificio*”³⁷. Lamentablemente los sagrarios que Fernández tuvo que realizar tanto para el convento como para San Miguel han desaparecido, por lo que no podemos conocer de qué manera influyó el diseño de estos muebles en los sagrarios alaveses. A pesar de ello, es muy notorio el cambio que se opera en torno a 1630 en los sagrarios, sobre todo los diseñados por Francisco de la Plaza en compañía de Juan de Angulo, como el que procede de Galarreta³⁸. Sin embargo, es innegable su ascendiente en las trazas de los retablos y la hechura de las esculturas, tanto que dichas obras constituyen el manifiesto del naturalismo en el País Vasco³⁹.

Si tenemos que establecer una fecha de referencia para dar por finalizado el Romanismo en Álava, se puede afirmar que fue en enero de 1631, cuando los patronos de la parroquia de Ali, que curiosamente tenían el sagrario que inaugura el romanismo pleno y que los feligreses apreciaban mucho, deciden contratar un retablo argumentando que tienen “*un relicario mui bueno y para su adorno tiene necesidad de açer un retablo*”. Lo que ahora importa en este contrato es una de las condiciones que se impone a los artistas elegidos para realizar la obra, que reza de esta manera: “*es condición que toda la dicha obra, así de arquitectura como de escultura y talla, a de ser imitada con el primor y realce y valor a la que esta echa en el conbento nuevo de la ciudad de Vitoria y a otra que esta echa en la villa de Eibar, que ambas son de mano de Gregorio Fernández vecino de Valladolid*”⁴⁰. Es decir, que en enero de 1631 lo que se pide a los artistas no es tallar obras con un lenguaje miguelangelesco que llevaba décadas plenamente implantado y que ya estaba agotado, sino que la demanda es introducir nuevos aires a los muebles litúrgicos, con un nuevo lenguaje artístico naturalista, con nuevas estructuras y un nuevo mensaje. Es por ello que, a partir de 1631, utilizada esta fecha como referencia, empezamos a hablar de Barroco.

36 TABAR ANITUA, Fernando. “Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción”. En: *Homenaje a Micaela Portilla. Jornadas congresuales*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, pp. 97-129.

37 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura, 1976, p. 13.

38 El sagrario actualmente se encuentra en culto en la parroquia de Nuestra Señora de los Desamparados de Vitoria-Gasteiz, debido a que la iglesia de Galarreta se encuentra en ruinas. PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria Tomo V: La llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1982, p. 452. VÉLEZ CHAURRI, José Javier. “Barroco”. En: GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN, Miguel (dir.). *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava, Ayuntamiento, 1997, pp. 402-403.

39 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, tomo XXXVIII, 1972, pp. 371-389. VÉLEZ CHAURRI, José Javier. “Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 818-827. IDEM. “El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra”. En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. III: las historias de la escultura barroca española*. Antequera: ExLibric, 2016, pp. 211-212.

40 AHPA-AAHP. Prot. 9055, escr. Bartolomé de Esquivel, año 1631, fol. 59r.

6.2. Los sagrarios en sus talleres

Una vez perfilada una periodización del sagrario de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, es el momento de ocuparnos de los talleres de escultura que los realizaron. En ocasiones anteriores hemos citado varios de los talleres que trabajan en la provincia de Álava y que hicieron posible la construcción de estos muebles, pero ahora profundizaremos en su estudio indicando los artistas que los encabezaban, las obras que realizaron y el estilo que les diferencia. Debemos decir que en los estudios previos que se han consultado no se ha realizado una sistematización general de los talleres romanistas en Álava⁴¹, aunque sí de manera parcial⁴². Por lo tanto, es la primera vez que se intenta plasmar la distribución y actuación de los talleres escultóricos romanistas que operaron en el territorio de la actual diócesis de Vitoria de una forma global. Además, como ya hemos indicado en ocasiones anteriores, los estudios sobre el Romanismo en Álava se han ocupado de la producción retabística y, aunque por extensión en ocasiones también hacen referencia a los sagrarios, hemos recalcado que éstos últimos tienen un valor añadido porque tienen ciertas peculiaridades estilísticas e iconográficas que se han mostrado en los epígrafes anteriores. Por todo ello, en este apartado trataremos de realizar una panorámica general sobre los talleres que trabajaron en Álava, centrándonos exclusivamente en los tabernáculos, pero desarrollando una primera aproximación a la denominación y tipificación de los talleres escultóricos romanistas. No podemos olvidar que los autores de los sagrarios son los mismos artistas que se ocupaban de construir retablos, sillerías, rejas de madera, sepulcros, monumentos, capillas, cajoneras, escudos y más piezas necesarias, razón por la que las conclusiones que se extraigan de este capítulo son perfectamente válidas para el resto de la producción plástica del momento.

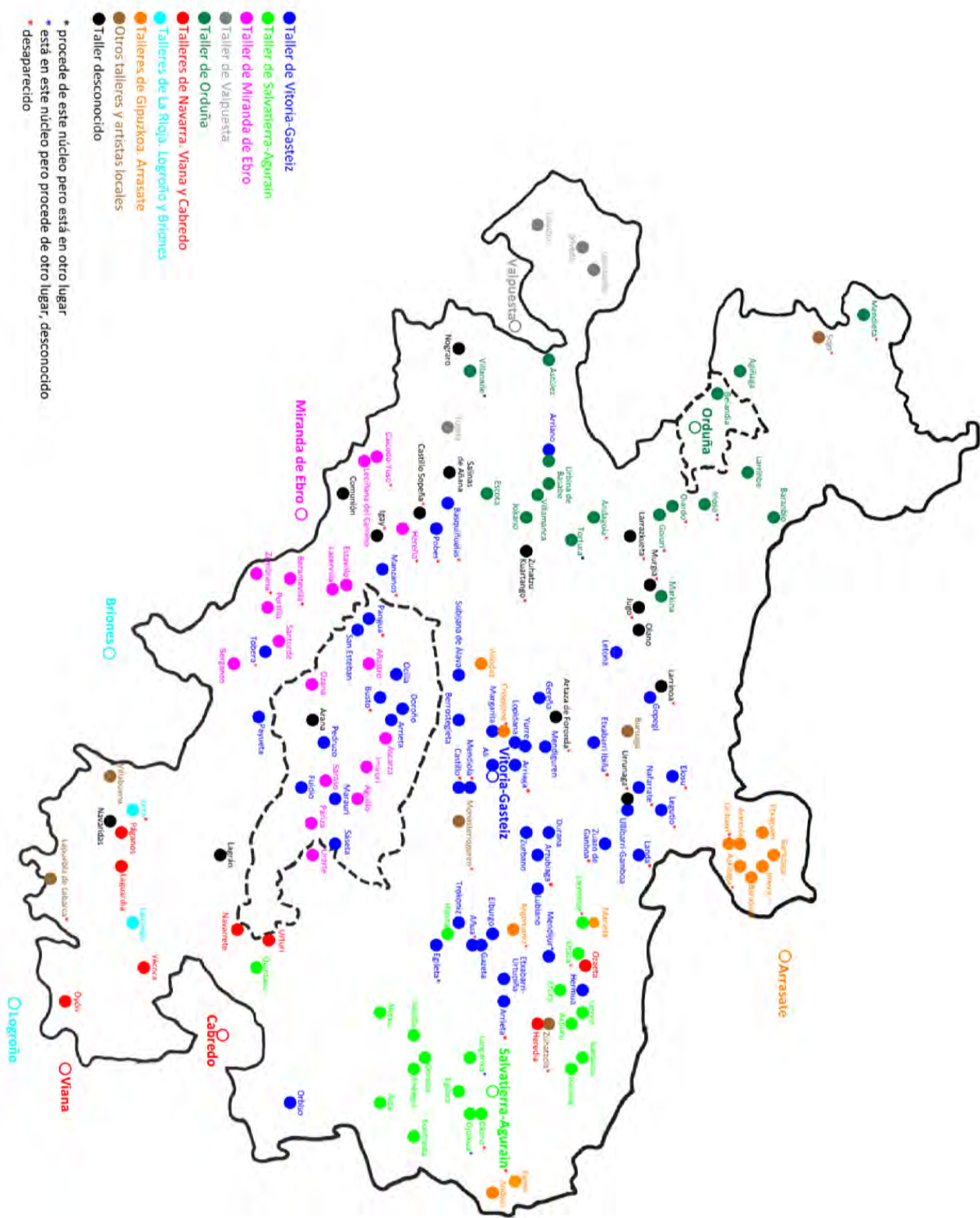
Podríamos identificar ocho talleres escultóricos que trabajan en Álava en esta época, ubicados todos en los núcleos de población más importantes que disponían de vida comercial, buenas comunicaciones, notaría y colegiata o conventos que contaban con un clero de formación sólida y bibliotecas. Vitoria-Gasteiz, la capital de Álava y la ciudad más importante de la provincia es, sin duda, el lugar que albergará el taller más potente no solo durante la vigencia del Romanismo, sino también durante toda la época moderna. Salvatierra-Agurain es la segunda población que puede presumir de talleres escultóricos con abundante producción desde el tardogótico hasta las primeras décadas del siglo XVII, cuando su fuerza se disipa y deja de ser un centro productor de arte. Ambos núcleos acaparan la mayor parte de la producción artística de la Llanada alavesa y son los dos únicos obradores propiamente alaveses, por lo que los trataremos en primer lugar.

El resto de talleres escultóricos que realizarán los sagrarios romanistas están situados fuera del territorio histórico de Álava, aunque su radio de acción incluya tierras alavesas: el taller de Miranda de Ebro está estrechamente relacionado con las comarcas alavesas que bañan los ríos Ayuda e Inglares y todo el condado de Treviño; el de Valpuesta, cuyo mercado natural comprende el valle alavés de Valdegovia; el de Orduña, en Bizkaia, y cuyo taller surtirá de obras de todo tipo a los valles de Kuartango y la comarca de Urkabustaiz, además del mismo valle de Orduña; el taller guipuzcoano de Arrasate-Mondragón, histó-

41 Dos estudios pioneros en sistematizar los talleres romanistas son ANDRÉS ORDAX, Salvador. *La escultura romanista en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973 y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. *Álava en sus manos*. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, pp. 126-132.

42 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Nuevos aportes sobre el romanismo. El escultor de Orduña Juan de Ullívarri y el retablo de Astúlez". *Letras de Deusto*, n° 73, vol. 26, 1996, pp. 117-124. VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2003, pp. 125-177. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes figurativas de la Época Moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI". En: PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto (ed.). *Sortaldeko Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu = La Llanada oriental a través de la Historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 93-110.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



ricamente relacionado con el valle de Aramaio en todos los aspectos culturales y lingüísticos; los talleres navarros de Viana y Cabredo, que recogen en su mercado parte de la Rioja alavesa y llegan hasta el municipio de Bernedo; sin olvidar el formidable taller escultórico de Logroño, que responderá con creces a las demandas de las parroquias de la Rioja alavesa.

A pesar de que el Romanismo es un estilo muy uniforme, se advierten notables diferencias en cada uno de estos talleres escultóricos, pues algunos de ellos poseen una cronología propia, incorporándose al nuevo estilo romano unas décadas antes que otros, como es el caso de los talleres de Valpuesta y Miranda de Ebro, territorios pertenecientes a la mitra burgalesa, pioneros en la implantación del estilo miguelangelesco. Los talleres de Vitoria-Gasteiz y Salvatierra adoptarán la manera miguelangelesca con la presencia de Juan de Anchieta en la capital alavesa en 1975, y su producción abarcará desde mediados de la década de los 70 hasta adentrarse unas décadas en el siglo XVII, formando lo que es el Romanismo maduro o pleno. Contemporáneo a los dos talleres de la Llanada es el de Orduña, que tendrá una obra de menor calidad, pero con un radio de acción amplio y una producción bastante destacable. Ya entrando en el siglo XVII trabajan los talleres navarros de Cabredo y Viana, que toman el relevo del Romanismo y comienzan a incorporar novedades barrocas que dotan de unas características peculiares a sus sagrarios. En este mismo siglo florecerá el taller de Arrasate-Mondragón, que trabajará con un Romanismo tardío que está agotando ya su lenguaje y poco a poco se va sumando al Barroco.

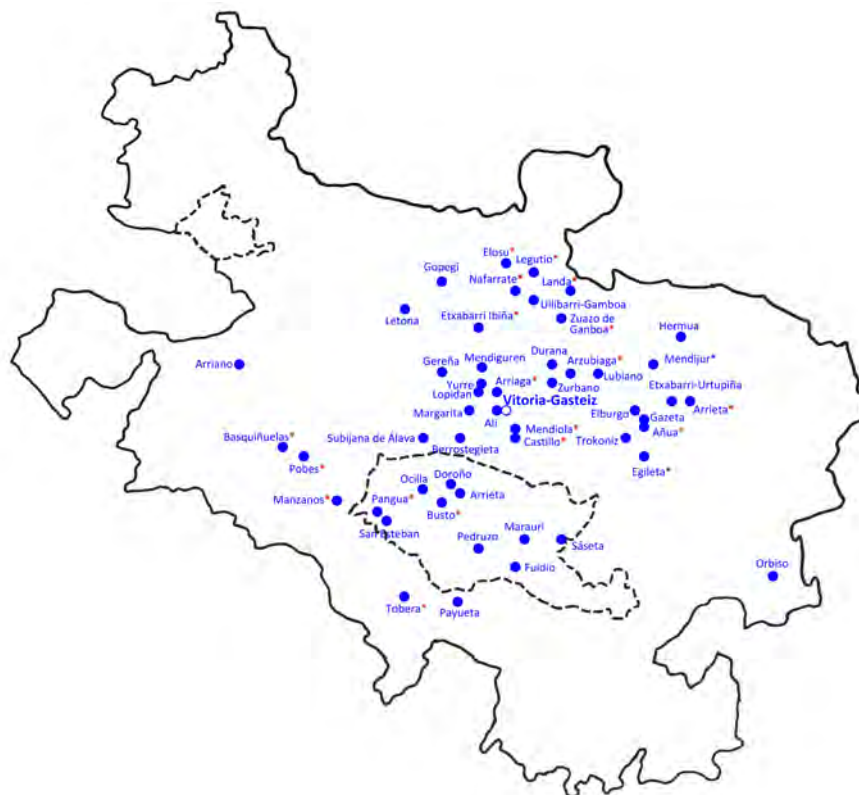
Por otra parte, cada taller presenta ciertas peculiaridades en cuanto a modelos iconográficos empleados, así como características propias en el estilo arquitectónico y escultórico. Tal vez el empleo de una tipología u otra no depende de la elección del artista sino del comitente, ya que está determinado por el uso que tenga y las necesidades litúrgicas que demande la parroquia que lo encarga. Sin embargo, la traza del sagrario, el repertorio decorativo, el estilo de las tallas, e incluso, de alguna manera la iconografía, sí están en manos del artista, que empleará unos elementos u otros según los modelos de los que disponga y según su bagaje visual, o tendrá unas marcas de estilo dependiendo de su pericia técnica en la resolución de las esculturas. Podemos decir que identificar todas estas diferencias que caracterizan a los talleres nos permite adscribir una obra a un taller u otro, ya que muchas de las piezas que se estudian en este trabajo no disponen de apoyo documental.

Estas peculiaridades vienen determinadas por el artista que encabezaba el taller que, como se ha indicado en capítulos anteriores, era el centro de trabajo que articulaba toda la producción artística. El maestro titular de un taller era el que deja rastro documental, como contratista de retablos, otorgando cartas de pago o pujando en los remates de las obras. Sin embargo, la realización material del sagrario no siempre era su responsabilidad directa. El maestro definía las líneas de trabajo y aportaba la traza y los modelos, vigilaba el proceso y en muchas ocasiones terminaba la obra aportando el acabado final, pero la realización de la pieza recaía, en la mayoría de las veces, a manos de los oficiales. Por esta razón, cuando tratamos las artes plásticas de la época moderna, no podemos considerar únicamente al artista individual, sino que debemos atender a su taller. Es por ello que este apartado lo dedicaremos a los talleres romanistas en su conjunto, y no tanto a los artistas. Con esta organización mostraremos las pautas que regían en cada taller escultórico bajo la tutela del maestro, resaltando las peculiaridades que tiene cada uno a la hora de diseñar y realizar los sagrarios.

6.2.1. El taller de Vitoria-Gasteiz: la ortodoxia contrarreformista

La ciudad de Vitoria-Gasteiz, como capital de Álava, núcleo poblacional más populoso y corazón religioso de la provincia, se convertirá en el centro que acapara prácticamente toda la producción artística de la Llanada alavesa y el condado de Treviño. Con el escultor Esteban de Velasco a la cabeza, dotada de ricas parroquias y una colegiata, la ciudad contará con el obrador más productivo, tanto en retablos como en sagrarios, compitiendo con el taller salvaterrano de Lope de Larrea. En Vitoria-Gasteiz de asentarán varios talleres de escultura desde principios del siglo XVI, así como un gran grupo de artesanos de todas las artes, animados por la ubicación estratégica de la ciudad en medio de la Llanada alavesa, bien comunicada y dotada de una intensa vida comercial.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Debemos recordar que Vitoria-Gasteiz cuenta con la única, pero decisiva intervención del maestro Juan de Anchieta en Álava en 1575, cuando el Romanismo había hecho su aparición en las zonas de influencia de los talleres pioneros de este estilo de Valdegovía y Miranda de Ebro. Como se ha indicado en varias ocasiones, el maestro azpeitiano se compromete junto con el joven Esteban de Velasco a realizar el retablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz⁴³ aunque, tras el abandono del vitoriano y la cesión de su parte a Anchieta⁴⁴, éste volverá a concertar un segundo contrato junto con Lope de Larrea en 1578⁴⁵. A pesar de que, desgraciadamente, el retablo no llegó a finalizarse, las obras que Anchieta esculpió para esta parroquia, que son una magnífica talla del titular san Miguel y cuatro relieves del banco⁴⁶, dejaron una impronta en los escultores vitorianos cuya consecuencia fue la adopción plena de este nuevo estilo.

Esteban de Velasco (h.1550-1602)⁴⁷ es el maestro que acapara toda la producción de escultura, y en su taller se formarán otros artistas que continuarán con el mismo a su muerte. Fue miembro de un clan de artistas dirigido por su padre, también llamado Esteban de Velasco, que incluía a sus hermanos Antonio y Juan, pintores, y a otro hermano, Pedro, bordador⁴⁸. De amplísima y polifacética producción desde 1574 hasta 1602, muestra unas características bastante diferenciadas en los sagrarios que salieron de su obrador y marca un estilo propio que será continuado por otro de los escultores formados por él, como fue Pedro de Ayala, miembro del clan de los Ayala y heredero del taller de su maestro. El radio de operatividad del taller de Vitoria-Gasteiz comprende la Llanada alavesa, sobre todo en su parte occidental,

43 AHPA-AAHP. Prot. 5941, escr. Pedro de Albistur, año 1575, fols. 297r-303r.

44 AHPA-AAHP. Prot. 5941, escr. Pedro de Albistur, año 1578, fol. 139r.

45 *Ibidem*, fols. 306r.-311v.

46 En la actualidad estas obras están expuestas en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz en un montaje museográfico que evoca su estructura original. ERKIZIA, Aintzane; AGUINAGALDE, Itziar. "Piezas de una traça. El retablo inacabado de San Miguel de Vitoria-Gasteiz". *La Hornacina*, nº 7, 2016, pp. 38-41.

47 La investigación más completa sobre el escultor lo tenemos en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, pp. 111-120. Otros autores lo han tratado parcialmente: ENCISO VIANA, Emilio. "Panorámica artística". En: ENCISO VIANA, Emilio (coord.), *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, tomo III: ciudad de Vitoria. Vitoria-Gasteiz: Obispado de Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, pp. 60-61. ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1973.

48 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *Ob. cit.*, 2013, p. 112.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

llegando más allá de los montes de Vitoria y abarcando las poblaciones del condado de Treviño, territorio que comparte con el taller de Miranda de Ebro. Asimismo, se conoce alguna intervención puntual en Kuartango (sagrario de Arriano) y en la Ribera Alta (Pobes).

El estilo escultórico de Velasco se perfila como el de un fiel seguidor de los postulados más clásicos. No en vano Salvador Andrés Ordax lo definirá como dotado de “pureza romanista”⁴⁹ y Micaela Portilla calificará sus sagrarios como los más cercanos al estilo de Anchieta⁵⁰, maestro indiscutible del Romanismo. Es verdad que repite modelos del guipuzcoano, en ocasiones servilmente, pero nos ofrece en su arte un empaque heroico y de gusto sabor clasicista que domina con maestría. Sus composiciones deben mucho a Anchieta, pero están bien resueltas en composiciones ovaladas, lo que denota una buena técnica. Sus figuras son de canon algo reducido y nada estilizado, y la exaltación anatómica romanista se deja notar en sus figuras robustas y musculosas -en ocasiones exageradamente y con importantes desproporciones-, sobre todo visible en las extremidades inferiores de las imágenes que realiza, con unos gruesos muslos y pantorrillas que son la marca de fábrica de su modo de hacer. Además, hace uso de un acentuado *contrapposto* que hace adelantar una pierna, lo que resalta más si cabe esta característica tan peculiar. Otra particularidad de Velasco es la tendencia a la geometrización que se deja ver en la rodilla de la pierna que adelantan sus tallas. Puede parecer algo anecdótico, pero lo cierto es que el acentuado *contrapposto* de sus figuras se vuelve reconocible en la rodilla tendente al cuadrado que muestran muchas de sus obras documentadas, sobre todo en las esculturas de gran tamaño de los retablos, como el caso de Pangua (fig. 24) y Etxabarri Ibiña (fig. 25)⁵¹, pero también en las de tamaño reducido de los sagrarios como los de Elburgo (fig. 26), Ali o Egileta (fig. 27), tanto que es uno de los rasgos que permiten la atribución de otras obras a su gubia.



Fig. 24. Talla de san Pedro, en el retablo de Pangua. Esteban de Velasco. 1580-1583.

Fig. 25. Talla de san Roque, en el retablo de Etxabarri Ibiña. Esteban de Velasco. Antes de 1601.

49 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1973, p. 18.

50 PORTILLA VITORIA, Micaela. *Ob. cit.*, 1982, p. 106.

51 Confirmamos en este trabajo la autoría de este retablo, hasta ahora atribuido a Velasco. AHPA-AAHP. Prot. 4060, escr. Juan López de la Cámara, año 1601, fols. 562r-563v.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 26. Talla de Moisés del sagrario de Elburgo. Esteban de Velasco. 1583-1585.

Fig. 27. Talla de "chicote" del sagrario de Egileta. Esteban de Velasco. Década de 1590.

Como a su admirado maestro Juan de Anchieta, le gusta mostrar siempre que es posible la anatomía de zonas desnudas, aunque cubre a sus personajes con unas cortas y púdicas túnicas. En el caso de las figuras apolíneas de Cristo, por ejemplo, el paño de pureza es más reducido que el resto de artistas de la diócesis y en los tabernáculos de Velasco vemos más que en ningún otro en la diócesis, telamones desnudos y niños colocados en los remates de los sagrarios, así como en basamentos, frisos y columnas, todo ellos desnudos siempre y de clara inspiración miguelangelesca. En los rostros, esculpe labios apretados y en tensión y ceños fruncidos, con unas narices especialmente anchas, prominentes y geométricas, y en los cabellos, rizos de gran tamaño resueltos en forma de caracoles y de considerable volumen, a veces muy exagerado. También podríamos definir su manera de esculpir esa "fiereza" requerida en las esculturas romanistas, eco de la *terribilità* de Miguel Ángel, que consiste en unos ojos grandes y profundos, enmarcados por unas cejas arqueadas en tensión y con el entrecejo apretado. Aunque podríamos definir con bastante certeza el estilo de Velasco, lo cierto es que su obra es desigual y con muchos altibajos de calidad, lo que indica la alta participación de sus oficiales.

En los que a sus trazas se refiere, los sagrarios del taller de Esteban de Velasco se caracterizan por un sobrio clasicismo, compuesto por líneas rectas y con un empleo de los órdenes arquitectónicos más desornamentados, como el toscano sobre el que se dispone el jónico, de uso casi invariable en sus sagrarios, dotados de columnas acanaladas, aunque en algunos casos incorpora las de fuste entorchado. Realizó pequeñas arquitecturas de gran sobriedad ornamental con elementos procedentes del mundo clásico tales como triglifos y metopas, o de encadenados geométricos de líneas rectas combinadas con algún óvalo que introduce en ocasiones. No existen en los sagrarios de Velasco otros elementos que adornen la claridad estructural de sus trazas como pueden ser los elementos manieristas o escorialenses que tendrán una buena acogida en otros talleres. Gusta mucho de cúpulas gallonadas escamadas y estructuras adinteladas. Asimismo, queremos destacar que en dos sagrarios del taller vitoriano hemos encontrado los dos únicos hermes de los sagrarios romanistas. Uno de ellos en Durana, realizado por Velasco con anterioridad a 1595, y otro en Gazeta (fig. 28), que podríamos fechar hacia 1615 y que probablemente sea obra de Pedro de Ayala, fiel continuador del estilo de su maestro.



Fig. 28. Sagrario de Gazeta. Esteban de Velasco. Hacia 1600. Foto Javier Agote.

Fig. 29. Sagrario de San Esteban de Treviño. Esteban de Velasco. 1595-1599.

Como prototipo de una buena traza del taller vitoriano de Esteban de Velasco podríamos poner el ejemplo del sagrario de San Esteban de Treviño (fig. 29), realizado entre 1595 y 1599 junto con el retablo y tasado en 1602 por el mirandés Diego de Marquina⁵². Este sagrario-expositor se compone de dos cuerpos y remate cupulado, alzado sobre un basamento liso. El cuerpo principal, de líneas rectas, compuesto por tres cuerpos escalonados y rematado con dos frontones triangulares rebajados, se inscribe en el más puro clasicismo. Las columnas toscanas de fuste entorchado tienen el tercio inferior decorado con unos niños desnudos entre un fino rameado contrarreformista, que igualmente dispone en los tabernáculos de Pedruzo, Durana y Egileta, éste último sin la presencia de los telamones. El cuerpo superior muestra una estructura tripartita, con el vano central adintelado y curvados los laterales, como si de una serliana invertida se tratara. Esta estructura la encontramos también en los sagrarios de Gazeta, Elburgo y Langarika, los dos últimos núcleos cercanos a Salvatierra, pero de posible ejecución vitoriana por las similitudes que presenta con obras de Esteban de Velasco y el sabor clasicista que muestran, no tan habitual en el taller de Salvatierra. Uniendo los dos cuerpos dispone unas volutas con decoración vegetal sobre las que se apoyan dos telamones de claras reminiscencias miguelangelescas, tal y como lo hace en Gazeta y Ali, y es habitual en los retablos que ejecuta, como el de Arriaga.

En cuanto a la iconografía, los sagrarios realizados por el taller de Vitoria-Gasteiz cuentan con un programa iconográfico modélico de la ortodoxia tridentina. Organizados ejemplarmente por estratos y bajo la apariencia de sencillez, esconden unos elaborados programas de profundidad teológica

52 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; DÍEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Esteban de Velasco en Pangua". *López de Gámiz*, nº VII-VIII, 1985, pp. 26-36. VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990, p. 446. TABARANITUA, Fernando (coord.). *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 471-472 y 475 (textos: José Javier Vélez Chaurri y Pedro Luis Echeverría Goñi).

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

muy ajustados al mensaje claro y ortodoxo que proclama el arte inmediatamente posterior a Trento. En la puerta, en la inmensa mayoría de los casos presentan un Cristo Resucitado triunfante, que es una iconografía característica de este taller. Las obras ejecutadas por Esteban de Velasco denotan un repertorio más amplio, debido a los recursos de los que disponía este gran escultor; ya que añade al Resucitado algunas escenas de la Pasión, como la Piedad del sagrario de Ali o la Santa Cena de Durana. Sin embargo, cuando a su muerte le sucede Pedro de Ayala, casi invariablemente encontramos a Cristo Resucitado. En el basamento se ubican los padres de la Iglesia (Pedruzo), virtudes (Durana) o prefiguraciones del Antiguo Testamento como Moisés, David y algunos profetas (Ali), que también podemos encontrarlos en el cuerpo superior, como en Elburgo. En el cuerpo principal, el Cristo Resucitado de la puerta se acompaña san Pedro y san Pablo (Pedruzo, Elburgo y Ali) o los cuatro evangelistas (Durana), que también pueden ubicarse en el cuerpo superior, como ocurre en Ali. No hay en los sagrarios del taller de Vitoria-Gasteiz santos de devoción popular, ni abades, ni escenas narrativas de prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento, salvo en los casos de sagrarios de cronología muy avanzada, ya en el límite cronológico que se adentra en la complejidad iconográfica barroca y realizados todos por Pedro de Ayala. Con todo lo cual, podemos asegurar que el mensaje transmitido a través de estos muebles realizados en el taller vitoriano, es de los que más carácter doctrinal y sacramental tienen en toda la diócesis.

Esteban de Velasco, como empresario que era, tuvo que dedicar buena parte de su labor profesional a contratar obras y acudir a tasaciones y remates⁵³, de todo lo cual disponemos de una amplia documentación notarial, demostrando su gran capacidad para dirigir el taller y el prestigio y el reconocimiento del que gozó. Pero debido a estas otras labores de su oficio, tuvo que relegar buena parte de la ejecución de sus obras a los oficiales de su taller, de tal manera que muchos sagrarios que están bajo su firma acusan una calidad desigual. Esteban de Velasco era un escultor fino que aplicaba correctamente las proporciones a las figuras de reducido tamaño que requerían los sagrarios, y muestra de ello son las tallas y relieves del sagrario de Ali, de gran finura y bien proporcionadas, así como las de Pedruzo, delicadas y elegantes, con unos sutiles surcos en la talla que dotan de expresión y fiereza a las figuras de san Pedro, san Pablo y al Padre Eterno (fig. 30). Igualmente es perceptible la calidad de la escultura en algunas tallas del sagrario de Elburgo, muy miguelangelescas, como la de Moisés, de cabeza cubierta –detalle anchietano- y su peculiar rodilla adelantada mostrando el muslo, o los dos padres de la Iglesia que han sobrevivido



Fig. 30. Esculturas del sagrario de Pedruzo. Esteban de Velasco. Décadas de 1580-1590. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. Foto Quintas.

53 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. Ob. cit., 2013, pp. 114-115.

al sagrario desaparecido de Pangua, de gran calidad escultórica. Pero esta excelente factura decae en aquella parte de la producción que recayó en manos de sus oficiales, como la puerta del citado sagrario de Elburgo, con un Cristo inusualmente cubierto, y que parece más un ejercicio de aprendizaje que una obra maestra.

Uno de los oficiales aventajados de Esteban de Velasco y que a su muerte le sucederá en el taller más productivo de Álava es Pedro de Ayala, miembro de la fecunda dinastía de este apellido, inaugurada por su abuelo Juan de Ayala I a principios del siglo XVI. Pedro de Ayala manifiesta una clara evolución desde las obras romanistas de su formación y su primera producción junto a Esteban de Velasco a las declaradamente barrocas, ya inmersas en el naturalismo, aunque conserve ciertas características romanistas como el gusto por la marcada anatomía y algunas posturas descoyuntadas y unos gestos huraños. A partir de la muerte de su maestro en 1602, Ayala comenzará a aportar novedades a las trazas de sus sagrarios, tales como como estructuras turriformes, líneas curvas, columnas entorchadas y frisos con decoración vegetal. Sin embargo, es en la segunda década del siglo XVII cuando Ayala evoluciona como escultor, tras observar y estudiar de primera mano las novedades artísticas llegadas de Valladolid de la mano de Gregorio Fernández y las obras que dejó en Vitoria-Gasteiz. A partir de ese momento podemos advertir en su obra la presencia de paños más duros y afilados, de corte metálico tan propios del vallisoletano, así como una iconografía más compleja que incluye una amplia corte de santos, abandonando la sencillez romanista.

Obras suyas son los sagrarios de Gopegi (1609-1610), Doroño (1610) o Letona (1617, fig.32), entre otros. En estas obras se mantiene el gusto por el clasicismo heredado de Velasco, pero poco a poco se atreven a introducir plantas semihexagonales o incluso partes curvadas. La particularidad de Ayala es el empleo de un modelo de sagrario turriforme, siguiendo el modelo que se impuso en el Romanismo tardío, que no era otro que el del tabernáculo de la catedral de Calahorra, y que tiene una estrecha relación con las torres eucarísticas de platería tan conocidos por el tratado de Juan de Arfe. Este tipo de templete de varios pisos superpuestos lo empleará en Gopegi, Mendijur y Zurbano, su obra cumbre. Es un espectacular sagrario de tres pisos decrecientes y cúpula, adornado con una gran cantidad de pequeñas esculturas de destacada calidad artística y que forman uno de los programas iconográficos más complejos de los



Fig. 31. Sagrario de Doroño. Pedro de Ayala. Hacia 1610.



Fig. 32. Sagrario de Letona. Pedro de Ayala. 1617.

camino hizo de Salvatierra una villa de intensa vida comercial y el núcleo más importante del lado Este de la Llanada alavesa. Por ello no es extraño que en el siglo XVI en esta villa se encuentre un importante centro artístico que compartirá su hegemonía con la ciudad de Vitoria-Gasteiz.

Durante el siglo XVI la villa sufrió un pavoroso incendio que lo destruyó casi por completo y, en consecuencia, se llevaron a cabo importantes renovaciones de iglesias y retablos, que atrajeron a algunos artistas flamencos y franceses como Pedro de Borges o Pierres Picart. Este dinamismo artístico hizo que, a finales de este siglo, durante el período de vigencia del Romanismo, Salvatierra fuera el centro artístico que abastecía de obras de arte a toda la Llanada oriental, incluyendo en su mercado algunas localidades navarras y guipuzcoanas⁵⁵. La figura dominante de este centro creador es el salvaterano **Lope de Larrea** (1540-1623), discípulo y colaborador del francés afincado en la villa Pierres Picart, y heredero de su taller gracias al matrimonio del alavés con su hija, Petronila Durán. Considerado como el escultor alavés más importante de todos los tiempos⁵⁶, su figura descuella sobre la nómina de escultores romanistas y ha despertado tempranamente la atención de la historiografía⁵⁷. La personalidad artística de Lope de Larrea, bien estudiada por los profesores Andrés Ordax⁵⁸ y Echeverría Goñi⁵⁹, es la que predomina en la Llanada oriental y su radio de acción se extiende a lo largo de todo el perímetro circundante, llegando incluso a traspasar los límites provinciales y diocesanos, ya que también trabajó en Navarra⁶⁰ y en Gipuzkoa, estableciendo estrechas relaciones con artistas como Ambrosio de Bengoechea⁶¹.

Lope de Larrea disfrutó de una larga vida que le permitió experimentar la escultura expresivista en su época juvenil y de formación junto a Picart, imbuirse plenamente en el Romanismo en su etapa madura, y conocer los primeros elementos naturalistas que se adentran en el Barroco, ya en su última etapa. En su dilatada vida formó una dinastía artística con sus hijos y yernos, éstos muy inferiores en calidad⁶². Su estilo escultórico se caracteriza por una belleza clásica y serena, un gran respeto por el clasicismo, una fuerte tendencia hacia la idealización y un modelado suave. La musculatura de la que hacen gala sus imágenes es equilibrada y siempre correcta, sin exageraciones que rompan el equilibrio, sin tanta exaltación como otros escultores. Los rostros de sus figuras participan de la expresión romanista, pero ésta se halla mucho más atemperada que la de escultores como Anchieta o Velasco, con tendencia a la idealización, visible en las miradas a lo alto, vivos ojos y un peculiar arco apuntado que dibujan las cejas. Su perfil artístico se demuestra en los retablos que ejecuta, no así en los sagrarios, a los que no debía prestar mucha atención, dejando su construcción en manos de oficiales. En general podemos afirmar que Larrea demostraba su excepcional valía como escultor en los relieves y tallas de gran formato, más que en las pequeñas imágenes de los sagrarios, en las que se generalizan desproporciones, incorrecciones y hechuras casi de carácter artesanal, además de una incansable repetición de composiciones.

La gran habilidad como tracista también es otra característica de este escultor que, tomando como modelo la arquitectura manierista italiana, diseña atrevidas estructuras poco habituales en el panorama romanista alavés. Sin embargo, nuevamente debemos apuntar que este talento no se refleja en las maquetas eucarísticas que salen de su taller, sino en las obras de mayor envergadura. Esta capacidad de

55 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2003, pp. 94-96.

56 *Ibidem*, p. 93.

57 GRANDES, Fortunato. "Historia alavesa. El retablo de Salvatierra". *Euskalerraren Alde. Revista de cultura vasca*, año XIV, n° 248, agosto 1924, pp. 285-290. IDEM. *Cosas de Salvatierra*. Vitoria-Gasteiz: [s.n.], 1939, pp. 164-176. BIURRUN SOTIL, Tomás. *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona: gráficas Bescansa, 1935, pp. 351-353. IDEM. "Lope de Larrea y sus obras. Álava y Navarra, artística hermandad". *Boletín de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Navarra*, tomo XIX, primer trimestre de 1935, pp. 68-76

58 ORDAX, Salvador. "Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava". En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad de Granada, 1973, pp. 211-213. IDEM. *El escultor Lope de Larrea*. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura, 1976.

59 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura". En: *Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurrena kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 256-326.

60 Para sus obras navarras, véase GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. Ob. cit., 1986, pp. 67-73.

61 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. Ob. cit., 2011, p. 265.

62 *Ibidem*, pp. 265-266.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

tracista de retablos y su gran calidad como escultor le permitió ser un afamado artista reconocido entre sus contemporáneos, con los que coincidía en colaboraciones y en la multitud de tasaciones que realizó. Queremos recordar aquí que en 1578 Larrea firma el compromiso notarial para realizar el retablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz junto a Juan de Anchieta, maestro a quien admiraba y con el que coincidiría en años posteriores en algunas tasaciones.

En la actual diócesis de Vitoria se han conservado alrededor de una veintena de sagrarios que salieron del taller de Salvatierra, todos ubicados, como se ha dicho, en la zona oriental de la Llanada. Una de las primeras obras es el sagrario de Ullívarri-Arana (fig. 5), realizado en 1572 entre Lope de Larrea y su suegro Pierres Picart⁶³, a quien debemos atribuir este microedificio por estar aún plenamente inmerso en el manierismo expresivista, pero que anuncia la llegada de modelos de Miguel Ángel a estas tierras. Entre los sagrarios de la etapa madura de Lope de Larrea podemos citar los tabernáculos de Axpuru (fig. 17) y Narbaiza, las obras de más calidad dentro del corpus de tabernáculos, y al que dedicaremos una atención especial en el próximo capítulo. Sagrarios documentados de Lope de Larrea son los de Onraita (fig. 33), realizado entre 1603 y 1605⁶⁴, Róitegui, de hacia 1607⁶⁵, y Larrea, asentado en la parroquia en 1610⁶⁶. Debemos pensar que estas obras, contratadas, cobradas y trazadas por Larrea, no las realizó él de su propia mano a juzgar por la calidad mediocre de las esculturas y los relieves. En Onraita hallamos el característico frontón triangular de cornisa rota con una pirámide en el centro, que lo emplea Larrea en muchas de sus obras, siendo una marca de su estilo arquitectónico. Pero la traza, configurada en líneas rectas, no está precisamente entre sus mejores obras. En la escultura se advierte una falta de atención en los detalles y las proporciones. La escena de la puerta es un Cristo Eucarístico, tema distintivo de este taller y que se repite casi invariablemente. El sagrario de Róitegui, población muy cercana a Onraita, es muy similar al de este pueblo, y de ella merece destacarse el aparato ornamental que ostenta, basado en cartelas correiformes que ocupan todo el basamento, frisos convexos con roleos vegetales y pirámides escurialenses. A pesar de que la arquitectura está bien proporcionada, la escultura es muy mediocre. El tabernáculo de Larrea tiene una calidad casi artesanal.



Fig. 33. Sagrario de Onraita. Taller de Lope de Larrea. 1603.

Fig. 34. Sagrario de Etura. Pedro de Unzueta. Décadas de 1620-1630.

63 ANDRÉS ORDAX, Salvador. Ob. cit., 1973, pp. 7-16.

64 AHPA-AAHP. Prot. 2449, escr. Miguel Pérez de Zaldueño, año 1603, fols. 102-103r (contrato). AHDV-GEAH. Sign. 2135-4. Onraita. Libro de Fábrica (1596-1713), s/f.

65 AHPA-AAHP. Prot. 3760, escr. Fernando Ochoa de Chinchetru, año 1611, fols. 2r-v.

66 AHDV-GEAH. Sign. 1587-1. Larrea. Libro de Fábrica (1588-1860), fols. 16v y siguientes.

El resto de tabernáculos que se han relacionado con el taller de Salvatierra no son obras que destaquen por su traza ni por sus esculturas. Deben ser obras de oficiales, como los de Egileor, Musitu, Kontrasta, Gordoia y Etura (fig. 34), éste último realizado por Pedro de Unzueta⁶⁷, arquitecto y entallador alavés que casó con María de Larrea, hija del escultor, y por ello formó parte del taller. Entre todas las obras citadas, es el sagrario que presenta una traza más elaborada, con tres cuerpos, el tercero circular y con cúpula, como el que podemos encontrar en Narbaiza. En esta obra, Unzueta, totalmente deudor a su suegro y maestro, y muy inferior en calidad, dispone unos chicotes desnudos apoyados en unas volutas que, a pesar de su absoluta desproporción en el conjunto, aportan una nota de gracia al sagrario. Es una verdadera lástima que un escultor de tantos quilates como Lope de Larrea haya desatendido la construcción de estos microedificios. Su genio se refleja solamente a gran escala, en las trazas de retablos y esculturas que los pueblan, pero los sagrarios de su taller, en general, adolecen de tosquedad y de una falta de armonía arquitectónica.

6.2.3. Los artistas de Miranda de Ebro, puente con la escultura castellana



La villa de Miranda de Ebro, ubicada a orillas de este río, era un hito en el Camino Real que se dirigía desde Castilla a los puertos del Cantábrico y, por esta razón, gozaba de una buena situación mercantil favorecida por varias ferias y mercados⁶⁸. Además, era cabeza del arciprestazgo del mismo nombre y su tutela pertenecía, por turnos, a las diócesis de Burgos y a Calahorra-La Calzada, por lo que estuvo, durante la época moderna, en constante relación con Álava. A partir de mediados del siglo XVI radicó en esta villa uno de los talleres de escultura más importantes del norte peninsular, encabezado por **Pedro López de Gámiz**, uno de los escultores más importantes del siglo XVI en España, con una vida paralela a la de Juan de Anchieta⁶⁹, pero maestro de menor calidad artística que el guipuzcoano. A su talento se

67 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1982, pp. 431-432.

68 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1985, pp. 15-18.

69 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño". *Príncipe de Viana*, n° 185, año 49 (septiembre-diciembre 1988), pp. 477-534.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

deben el retablo de santa Casilda de la colegiata de Briviesca y el del convento de Santa Clara de la misma localidad, verdaderos difusores del Romanismo por todo el cuadrante norte⁷⁰, que fueron contratados por López de Gámiz, aunque lo más granado de su escultura se debe a la gubia de Anchieta y otros maestros⁷¹.

Mucho se ha escrito sobre este escultor, las obras que produjo y la trascendencia de este taller para la historia del arte⁷², pero aquí nos ceñiremos a los sagrarios romanistas realizados por artistas de este centro que se encuentran en la diócesis de Vitoria. Como se ha dicho en el apartado precedente, el retablo de Estavillo, obra de López de Gámiz entre 1561 y 1567 es una pieza capital para la introducción del Romanismo en Álava y también en el País Vasco, pero no podemos decir lo mismo de su sagrario, que es muy conservador en cuanto a la traza y estructura. Conocemos documentalmente otras intervenciones del escultor mirandés, como es el sagrario de Zambrana, realizado en 1575⁷³, sin embargo, la pieza no ha sobrevivido al tiempo, por lo que poco podemos decir sobre los tabernáculos de Pedro López de Gámiz.

Por el contrario, otro escultor de este taller y formado con él, **Diego de Marquina** (1542-1604), es el artista que representará al taller de Miranda en nuestro ámbito, ya que dejó varias obras en la zona de Zambrana y el condado de Treviño, radio de actividad de su taller. A este escultor lo encontramos trabajando en Álava entre los años 1579 y 1584. A partir de 1579 hace los sagrarios de Portilla y Ozana, obras de gran trascendencia por su calidad, sobre todo el de Ozana, que estudiaremos con más profundidad en próximo apartado. En 1580 contrata el sagrario de Berantevilla, actualmente desaparecido⁷⁴, y dos años más tarde realizará junto a Pedro de Angulo, su colaborador habitual, el sagrario de Berganzo (fig. 35)⁷⁵. Finalmente, su última obra en Álava se encuentra en Añastro, un magnífico ejemplar romanista de 1584⁷⁶.



Fig. 35. Sagrario de Berganzo. Pedro de Angulo y Diego de Marquina. 1582-1584. Foto Quintas.

70 Muchos estudios han tratado estas obras señeras, pero el que citamos aclara la polémica que versaban sobre los escultores que tomaron parte en ellas. VASALLO TORANZO, Luis. "Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca". *Archivo Español de Arte*, n° LXXXII, n° 328 (octubre-diciembre 2009), pp. 355-366.

71 VASALLO TORANZO, Luis. *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012, pp. 191-219.

72 ANDRÉS ORDAX, Salvador. "El escultor Pedro López de Gámiz". *Goya: Revista de Arte*, n° 129, 1975, pp. 156-167. IDEM. *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. [s.l.]: [s.n.], 1984. DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1985. IDEM. "Pedro López de Gámiz en el IV centenario de su muerte". *López de Gámiz*, n° 19, 1988, pp. 5-36. BARRÓN GARCÍA, Aurelio; RUIZ DE LA CUESTA BRAVO, M^a Pilar. "Noticias sobre Pedro López de Gámiz". *Estudios mirandeses*, n° 12, 1992, pp. 61-72.

73 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1985, pp. 156-157.

74 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1998, p. 29.

75 Pedro de Angulo es, asimismo, el autor del desaparecido sagrario de Hereña, anterior a 1590. DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1993, pp. 38 y 42-44. IDEM. *Ob. cit.*, 1998, p. 46.

76 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1998, pp. 40-41. ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1984, pp. 51-55.



Figs. 36-38. Sagrario de Añastro y tallas de Moisés y David. Diego de Marquina. 1584.

Este sagrario de Añastro (figs. 36-38) es una de las mejores obras romanistas de la diócesis, y también un ejemplo de supervivencia, porque está desastrosamente manipulado: le faltan algunas tallas y columnas; la puerta está desubicada en un sagrario moderno al que le han colocado encima lo que podría ser la cúpula original; en la caja original hay un torno barroco a modo de expositor; y, finalmente, todo el cuerpo superior, mal encajado en el retablo barroco, está lleno de unas luces eléctricas colocadas con dudoso gusto. Pese a todo, se puede advertir que es una magnífica obra, de tres cuerpos decrecientes de orden corintio, y con un denso y complejo programa iconográfico, que incluye una Lamentación sobre Cristo muerto en la puerta, prefiguraciones, virtudes, santos mártires en la base y una imagen de san Juan Bautista, además de otras tallas que le faltan. Podríamos decir que este sagrario es el único que incluye en su programa la representación de todas las virtudes, tanto cardinales como teologales que, aportando un complejo mensaje teológico de corte tridentino, no podemos descifrar por faltarle varios componentes. En todo el sagrario se emplea el orden corintio, con unas columnas pareadas con el tercio inferior de talla, y frisos llenos de relieves con niños recostados, cartelas y vegetales influenciados por grabadores de la escuela de Fontainebleau. En toda la obra llama la atención el decorativismo que ostenta, propio, por otra parte, de este taller tan vinculado a las obras de Briviesca. Las tallas que se encuentran en los nichos laterales representan a Moisés y David, y están ejecutadas con gran maestría. De canon alargado, definen el Romanismo con sus actitudes desafiantes y su clasicismo.

Otro escultor de este taller, pero procedente de Forua (Bizkaia), **Juan Martínez de Períztegui**, trabajará en la década de los 90 del siglo XVI en un pequeño tramo de pocos kilómetros en Treviño y alrededores, realizando los sagrarios de Aguillo⁷⁷, Urarte (1595)⁷⁸, Askartza (1597)⁷⁹, y probablemente, Imíruri⁸⁰, hoy desaparecido. El sagrario de Aguillo, el primero en cronología, es una obra de un solo cuerpo, aunque casi podríamos asegurar que en origen tendría un expositor en el segundo, ya que el hueco que tiene el retablo que lo arropa, del mismo autor y época, es más grande que el sagrario actual, y en las dependencias parroquiales se conserva un posible expositor con una imagen de la Virgen con el Niño, que bien podría formar parte del sagrario.

Del mismo año es el de Urarte (fig. 39), un claro ejemplo de sagrario-relicario, de un solo cuerpo semihexagonal rematado con cúpula, de gusto clasicista, y que tiene relieves que narran escenas de la Pasión. Debió gustar este sagrario ya que dos años más tarde, los parroquianos de la cercana población de Askartza (fig. 40) contratan con el mismo artista un relicario “de la forma, manera y traza questa hecho el

77 PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. *Ob. cit.*, 1968, p. 39.

78 *Ibidem*, pp. 223-224.

79 AHPA-AAHP. Prot. 6849, escr. Miguel de Luyando, año 1596, fols. 338r-339v.

80 PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. *Ob. cit.*, 1968, p. 125.



Fig. 39. Sagrario de Urarte. Juan Martínez de Períztegui. 1595.

Fig. 40. Sagrario de Askartza. Juan Martínez de Períztegui. 1597.

de la yglesia del lugar de Urarte, aunque el remate sea diferente⁸¹, ya que le encargaron un sagrario de dos cuerpos. El de Askartza es algo más sencillo arquitectónicamente, porque tiene menos decoración y el friso es liso; la iconografía es la misma, aunque los relieves sean algo más toscos. A pesar de que la cúpula sea posterior y esté burdamente repintado, en los dos cuerpos conserva la policromía contrarreformista, lo que acrecienta su valor. Estas dos obras resumen el estilo de Períztegui, con unos relieves abigarrados y llenos de personajes, pero tallados con delicadeza, en el que predominan las formas redondeadas y figuras algo achaparradas. Las arquitecturas siempre se componen de líneas rectas, y sus templetos suelen ser semihexagonales, realizados en el Romanismo pleno.

6.2.4. Valpuesta, la mayor riqueza formal e iconográfica

El valle alavés de Valdegovía, cuyas parroquias se encontraban bajo la mitra burgalesa formando parte del arcedianato de Valpuesta, contó con un brillante taller de escultura afincado en Valpuesta, fundado y comandado por Bartolomé de Angulo, artista pionero en la introducción del Romanismo en Álava. Estrecho colaborador de Pedro López de Gámiz en su taller de Miranda de Ebro, intervino en el retablo del convento de Santa Clara de Briviesca, verdadera escuela del Romanismo, además de realizar hacia 1578 el banco del retablo mayor de la colegiata de Valpuesta, junto con los hermanos De la Haya, autores éstos del retablo mayor de la catedral de Burgos a partir de 1562⁸². El radio de acción de este taller comprende el valle de Valdegovía y la comarca de Miranda de Ebro, y junto a obras como el retablo mayor del monasterio de Santa María de Bujedo (Burgos), contratado en 1566⁸³, o el sepulcro de la capilla de los Barrón en la parroquia de Santa María de Miranda de Ebro⁸⁴, su principal aportación a la historia del arte lo constituye el retablo de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Tuesta (fig. 41), en tierras alavesas, realizado hacia 1580⁸⁵.

81 AHPA-AAHP. Prot. 6849, escr. Miguel de Luyando, año 1596, fol. 338r-v.

82 BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n° LXVI, 1996, pp. 5-66.

83 DÍEZ JAVIZ, Carlos. Ob. cit., 1993, p. 45.

84 DÍEZ JAVIZ, Carlos. "La capilla sepulcral de Andrés de Barrón". *López de Gámiz*, n° IV, 1984, p. 15.

85 BALLESTEROS IZQUIERDO, M^a Teresa. Ob. cit., p. 23. VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro



Interesa aquí el sagrario de este retablo (fig. 42), que junto al de Bóveda, son los dos únicos tabernáculos realizados por este escultor que han quedado en la diócesis de Vitoria, y ambas son piezas realmente extraordinarias. Los dos tabernáculos están diseñados con una planta mixtilínea con puerta convexa única en la diócesis, y además muestran un impresionante aparato decorativo basado en grabados manieristas de la escuela de Fontainebleau, que tan poca impronta van a tener en los tabernáculos romanistas de la diócesis, de tendencia sobria y ortodoxa. A esto hay que añadir que las dos obras nos han llegado con el recubrimiento policromo propio de su época, y han sido restaurados recientemente⁸⁶, lo que acrecienta de manera considerable su valor y facilita su correcta apreciación, aunque debemos decir que estas dos piezas tenían un expositor en su parte superior, que lamentablemente no se ha conservado. Ambos sagrarios desarrollan además unos complejíssimos programas catequéticos con numerosas imágenes de prefiguraciones eucarísticas sin parangón en todo el País Vasco. Por ejemplo, en el basamento del de Tuesta se encuentran escenas de Sansón, una bellísima representación del Arca de la Alianza y en el centro, el traslado del Arca con el rey David, algo insólito en el panorama vasco. Por todas estas características, los sagrarios de Tuesta y Bóveda se pueden considerar los dos tabernáculos más espectaculares de la diócesis, y por esta razón uno de ellos, el de Bóveda, se analizará individualmente en su capítulo correspondiente.

El estilo de Bartolomé de Angulo denota una gran maestría técnica, dominando la talla de piedra y de madera, y que está actualizado con respecto al arte italiano. En sus obras demuestra disponer de amplios recursos compositivos y el conocimiento de numerosas fuentes de inspiración, ya que emplea modelos manieristas más dinámicos y atrevidos que los demás talleres, debido tal vez a su relación al taller de Miranda de Ebro y su acceso a modelos más variados. Su gubia se caracteriza por la delicadeza de la talla, el canon estilizado y las extremidades delgadas, sin una excesiva exaltación anatómica tan propia del Romanismo. La influencia de Miguel Ángel se deja notar en las composiciones de las figuras, pero no así en la anatomía, que suele ser correcta pero no exagerada. La delicadeza es especialmente perceptible en las piernas de sus figuras, inusualmente delgadas, con los músculos gemelos muy marcados y tobillos muy finos.

Luis. Ob. cit., 2003, pp. 149-150.

86 El sagrario de Bóveda se restauró en 2007 y el retablo de Tuesta, con su sagrario, en 2010.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 41. Retablo mayor de la parroquia de Tuesta. Bartolomé de Angulo. Década de 1580. Foto Quintas.

Fig. 42. Sagrario de Tuesta. Bartolomé de Angulo. Década de 1580. Foto Quintas.

Otro de los artistas del taller de Valpueda va a ser el hijo del fundador, **Juan de Angulo** que, tras formarse y colaborar al lado de su padre, abandona Valpueda para instalarse en Vitoria-Gasteiz hacia 1620, sin duda población más pujante y con un mercado artístico más amplio. Como muestra de su calidad artística y sus contactos con el resto de artistas romanistas de su entorno, debemos subrayar que Angulo fue llamado junto a Pedro González de San Pedro para realizar el retablo mayor de la catedral de Pamplona⁸⁷, lo que es indicativo de su estima en el panorama escultórico. Antes de su definitivo traslado, Juan de Angulo debió realizar varias obras en Valdegovía, de los cuales nos ha llegado el retablo y sagrario de la parroquia de San Julián y Santa Basilsa de Quintanilla (fig. 43), esculpido hacia 1609⁸⁸. En esta obra podemos ver la diferencia que presenta Juan de Angulo con respecto a las obras de su padre que, si bien en la escultura continúa con lo aprendido en taller paterno, en las trazas de los sagrarios la diferencia es notoria. El sagrario de Quintanilla es un templete-expositor de dos cuerpos, de planta semihexagonal y dibujada en su totalidad con líneas rectas, carente de la valentía tracista del fundador del taller. Rematado el primer cuerpo con un frontón mutilado que creemos tuvo que ser avolutado, su segundo cuerpo alberga un expositor que estaba acompañado por algunas tallas que han debido desaparecer. Su traza es mucho más clasicista que las de su padre, y en ella han desaparecido ya los pequeños relieves del manierismo fantástico que pueblan los sagrarios de su progenitor, para ser sustituidos por encadenados geométricos, muy acordes con el Romanismo ortodoxo de la provincia.

De las obras que realizó en el entorno de Vitoria-Gasteiz, únicamente queda el sagrario de la parroquia de Santiago de Arrieta (Treviño), realizado entre 1607 y 1615⁸⁹, pero tratándose de un escultor prolífico y bien dotado, podemos pensar que debió realizar alguno más. Se trata de un sagrario-expositor de dos cuerpos trazado en su totalidad con líneas rectas y decorado con pirámides escurialenses, que

87 GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. *Ob. cit.*, 1986, p. 121.

88 ÁLVAREZ, Ana Rosa. "El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Ob. cit.*, 2003, p. 122.

89 AHDV-GEAH. Sign. 626-I. Arrieta. Libro de Fábrica (1560-1685), fol. 52r en adelante se registran pagos a Juan de Angulo, en fol. 60r la tasación por Pedro de Ayala. AHPA-AAHP. Prot. 2534, escr. Bernabé de Gobeo, año 1616, fols. 341r-342r.



Fig. 43. Sagrario de Quintanilla. Juan de Angulo. Hacia 1609.

Fig. 44. Sagrario de Lalastra. Juan de Angulo. Finales del siglo XVI.

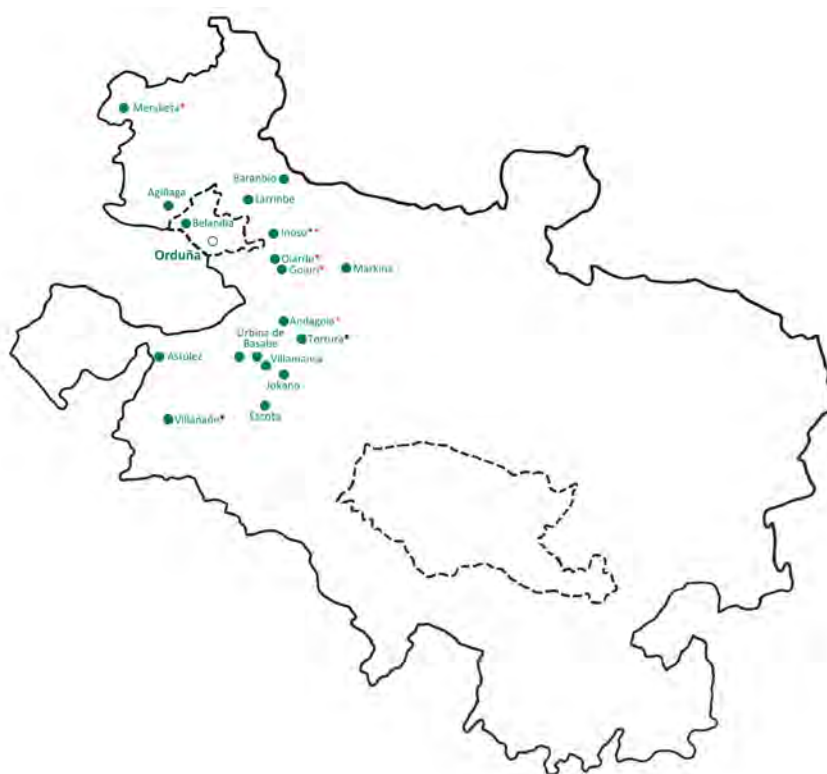
difiere mucho de los diseñados por su padre. En Vitoria-Gasteiz Juan de Angulo conocerá las obras que Gregorio Fernández dejó en el convento de San Antonio y la parroquia de San Miguel, y será a través de este contacto cuando cambiará su estilo y se perfilará como un miembro destacado del primer barroco clasicista, adoptando un estilo inmerso en el naturalismo barroco y cambiando los pliegues algodonosos aprendidos en su formación por otros más aristados y metálicos, propios del nuevo estilo. Juan de Angulo además inaugura el taller de este apellido en la capital alavesa, que continuado por su hijo José de Angulo, trabajará hasta bien entrado el siglo XVII⁹⁰.

Queremos mencionar aquí el sagrario de Lalastra (fig. 44), que se encuentra integrado en un retablo que por sus características formales ha sido atribuido al taller orduñés de Juan de Ullívarri⁹¹. Sin embargo, el sagrario presenta unas diferencias estilísticas con respecto a su marco. El sagrario-expositor, de líneas curvas, tiene un fuerte carácter decorativo por la presencia de varias figuras en el tercio inferior de las columnas y los frisos llenos de niños desnudos que portan unas telas colgantes, además de unos capiteles de orden corintio de factura muy original, apartados de la ortodoxia clasicista. Las figuras de san Pedro y san Pablo que alberga en el cuerpo principal tienen un canon alargado. El cuerpo superior, de planta oval y totalmente abierto, es un elemento poco visto en los sagrarios de la diócesis. Por las fuentes gráficas que emplea el artista, que se basa en los grabados de la escuela de Fontainebleau, por el canon estilizado y por el empleo de líneas curvas en la traza, debemos poner este sagrario en relación con el taller de Valpueda más que con el de Orduña, que no emplea elementos decorativos manieristas en sus sagrarios y que en general presentan una estructura más simplificada. A pesar de que el retablo estilísticamente se corresponda con el taller de Orduña, creemos que el sagrario, tal vez de cronología anterior, esté realizado por algún escultor de Valpueda como Juan de Angulo. No sería la primera vez en la que vemos construir un sagrario para hacer cumplir el mandato de visita que, por esta zona dependiente de Burgos, fue bastante temprana, para construir un retablo que lo adorne en décadas posteriores.

90 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución". *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 19, 2000, pp. 66-67.

91 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. Ob. cit., 2003, p. 147.

6.2.5. El obrador de Orduña. Funcionalismo y sencillez



La ciudad de Orduña se ubica en una situación estratégica ya que es paso natural entre la meseta castellana y los puertos cantábricos desde la antigüedad, potenciado a lo largo de la Edad Media como vía comercial de las lanas castellanas hacia Flandes. A finales del siglo XV Orduña era una pujante ciudad comercial y aduanera, protegida por la corona castellana⁹². El pavoroso incendio que asoló la ciudad en 1535 tuvo como consecuencia una larga reconstrucción de la misma, iniciándose una época de auge constructivo en la segunda mitad del siglo XVI. Este hecho y la situación estratégica de Orduña convirtió a la ciudad en un destacado foco artístico, especialmente relevante en la época que se estudia, continuada hasta aproximadamente la década de los 40 del siglo XVII⁹³.

El taller escultórico de Orduña fue inaugurado por Jerónimo de Nogueras, escultor imaginero nacido hacia 1537 en Ateca (Aragón), formado en el taller de Esteban Jamete y vecindado en Orduña⁹⁴. En 1565 contrató junto con Juan de Ayala II el retablo del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe⁹⁵, obra donde es visible la evolución de la escultura desde el expresivismo del taller vitoriano de los Ayala al incipiente romanismo de Nogueras. Hay noticias documentales que indican la realización de parte de un

92 PORTILLAVITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI. Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas.* Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, pp. 642-662.

93 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1996, pp. 117-124.

94 VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel. "Jerónimo de Nogueras y Juan del Rivero. El sepulcro y la capilla de Don Juan de Quiñones en la iglesia del convento de Santo Domingo de León". *Tierras de León*, nº 28, vol. 17, 1977, p. 36.

95 PORTILLAVITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea.* Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 441-448. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2001, pp. 635-642.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

sagrario para la parroquia de Belandía en 1571. Desconocemos qué esculpió Nogueras, pero no debió ser mucho, ya que tras la visita pastoral de 1581 se contrata un nuevo sagrario con Juan de Ullívarri⁹⁶, autor del sagrario actual y verdadera cabeza del taller orduñés durante el Romanismo.

Del taller de Orduña apenas nos han llegado hasta hoy retablos completos, pero sí en cambio algunos sagrarios. El radio de acción de este taller se extiende a su entorno natural más cercano que son las aldeas de la ciudad de Orduña, como Belandía, Oiardo, Baranbio y Agiñaga, con alguna intervención en Valdegovía (Astúlez), valle de Kuartango (Urbina de Basabe y Arriano) y Zuia (Markina). Algunas piezas sin datos documentales y de factura más bien popular como los sagrarios de Villanañe o Nograro, en Valdegovía, y Arriano, Tortura y Jokano, en Kuartango, podrían adscribirse a este foco artístico.

A la cabeza del taller orduñés podemos situar a **Juan de Ullívarri**, escultor activo entre 1577 y 1610, y fallecido en 1614, cuya obra se dio a conocer en la monografía sobre su obra llevada a cabo por los profesores José Javier Vélez Chaurri y Pedro Luis Echeverría Goñi⁹⁷. Los escasos datos documentales que disponemos de él lo sitúan como el autor del retablo mayor de la parroquia de San Millán de Astúlez, su única obra conservada íntegramente y que incluye el sagrario, realizado en 1583. Igualmente sabemos que en 1593 intervino en la contratación del retablo de la iglesia de San Antón de Bilbao, junto al escultor vitoriano Esteban de Velasco y otros artistas de la primera generación de escultores romanistas⁹⁸, lo que indica que Juan de Ullívarri tenía estrechos contactos con artistas de su entorno profesional. Asimismo, debió realizar otras obras que han desaparecido, como el retablo de San Miguel de Ribera, contratado en 1603, y el retablo de San Juan del Mercado de Orduña en 1609, del que se conservan algunos fragmentos en Inoso, entre ellos el sagrario⁹⁹. Junto a él trabajarán otros entalladores romanistas como Lázaro de Larrina y Juan de Astete, contratando pequeñas obras muy influenciadas por el estilo de Ullívarri, así como Francisco Vázquez, entallador de Retes de Llanteno, del que no conservamos ningún sagrario.

La dilatada trayectoria profesional de Ullívarri le permitió que su arte evolucionara y pasara por las diversas fases que podemos diferenciar en la producción de sagrarios romanistas de Álava. A pesar de que no ser un maestro de primera fila y de que su escultura carezca de elegancia y delicadeza en la talla, se trata de un artista relevante en su entorno y muy demandado por las parroquias, ya que cuenta con una cantidad nada desdeñable de muebles eucarísticos. En los trabajos de la década de los 80, Ullívarri mantuvo ciertos recuerdos de su etapa de aprendizaje con escultores de la generación anterior, como las columnas que sobresalen en planta, la decoración de querubines en los basamentos y frisos, el carácter de caja cerrada. Una obra sin documentar que podríamos atribuir a la gubia de Ullívarri y que muestra claramente estas características es el sagrario de Villanañe, hoy conservado en los almacenes diocesanos tras haber sido recogido en el santuario de Angosto¹⁰⁰. Se trata de un mueble que ha perdido su expositor o segundo cuerpo, con una planta mixtilínea a partir de una base elíptica, en el que sobresalen los netos de las columnas, como en otros sagrarios de mediados del siglo XVI. En la puerta muestra un Cristo resucitado y sobre él, dos ángeles sosteniendo un cáliz, tema propio de la citada fase anterior. Posiblemente se trate de una obra de juventud, anterior a 1581, cuando su lenguaje arquitectónico empieza a desprenderse de la decoración.

De 1581 es el sagrario de Belandía¹⁰¹ (fig. 45), pieza que se compone de dos cuerpos, aunque el segundo, el expositor, se encuentre desprendido y reubicado en el retablo barroco de la parroquia, junto a una talla del Ecce Homo que se debía exponer en ese segundo cuerpo. La pieza es una caja cerrada de planta cuadrada, pero en los cuerpos laterales se advierte una ligera curvatura. Formalmente, este sagrario está emparentado con los relicarios del manierismo de mediados de siglo, pero la escultura muestra ya unos conocimientos de modelos miguelangelescos y un intento de exaltar la anatomía plenamente romanista. El tabernáculo de Astúlez está documentado en 1583¹⁰² y demuestra que Ullívarri se adapta al clasicismo que está ganando terreno en el diseño de los sagrarios, ya que realiza una caja de líneas rectas,

96 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1988, p. 328.

97 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 1996, pp. 117-124.

98 *Ibidem*, p. 120.

99 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1988, pp. 115 y 159.

100 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2003, p. 152.

101 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1988, p. 327.

102 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI. *Ob. cit.*, 1996, p. 120.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 45. Sagrario de Belandia. Juan de Ullívarri. 1581.



Fig. 46. Sagrario de Baranbio. Atribuido a Juan de Ullívarri. Principios del siglo XVII.

con los basamentos lisos, abandonando ya las columnas y sus netos que sobresalen en planta. Lamentablemente ha sufrido un grave repinte que afecta a todo el retablo, de tal manera que su apreciación se ve muy agraviada. La puerta también ha debido ser intervenida, pero aún conserva dos relieves de san Pedro y san Pablo en los laterales, de calidad mediana. Creemos que puede ser una obra ejecutada por su taller, pero su estado de conservación tan precario dificulta el estudio de esta obra, que suponemos tendría elementos decorativos en los frisos, otra puerta y un segundo cuerpo expositor. Las mismas características se pueden observar en el dibujo del sagrario de Goiuri, realizado en 1587, así como en otras dos piezas sin documentar pero que podríamos ubicarlas en esta época central del Romanismo en Orduña, como son los sagrarios de Larrinbe y Baranbio (fig. 46). Estas dos obras carecen de las cabecitas de querubines que encontramos en otras obras del foco de Orduña, pero son cajas semihexagonales y los relieves muestran un canon achaparrado propio de Ullívarri.

Finalmente, a partir del cambio de siglo Juan de Ullívarri incorpora algunas novedades en las trazas de sus sagrarios que consisten básicamente en pirámides escurialenses, como se puede ver en el tabernáculo de Markina, la pieza que podemos considerar su obra más significativa y de la que se hablará en el próximo apartado. En este tercer grupo de obras tardías del taller de Orduña podemos incluir una serie de piezas muy parecidas que, por su carácter más artesanal que artístico, sean difíciles de fechar. Dado que se trata de algún escultor mediocre que repite un esquema compositivo acuñado por Ullívarri, y que son trabajos realizados para parroquias pequeñas y pobres, no son obras de calidad, y deducimos que son de las primeras décadas del siglo XVII por la repetición servil de un mismo esquema y por la presencia, en alguna pieza de este grupo, de unas columnas entorchadas. Son los sagrarios de Agiñaga, cerca de Orduña, y los cuatro que se encuentran en el mismo valle de Kuartango, que son los de Tortura (fig. 47), Arriano, Jokano y Urbina de Basabe. Éste último, actualmente en paradero desconocido, fue realizado en 1615 por Lázaro de Larrina, colaborador de Ullívarri y otro de los artistas romanistas del taller de Orduña.

El estilo personal de Juan de Ullívarri se caracteriza por unas figuras de canon corto y algo achaparrado, unas narices grandes y anchas alejándose del perfil griego, ojos grandes, gran expresividad de fiereza con los ceños fruncidos, y una sinuosa curvatura en los labios, su marca de fábrica más peculiar (fig. 48). La calidad es bastante mejor en las tallas de los titulares de tamaño natural, más clasicistas que las pequeñas tallas de los sagrarios, donde el canon se reduce y en ocasiones se perciben errores anatómicos y desproporciones, aunque conservan las líneas de expresión. Para las escenas gusta de composiciones abiertas y gestos dinámicos, sobre todo visible en los Cristos resucitados que talla en las puertas de los sagrarios.



Fig. 47. Sagrario de Tortura, hoy en Etxabarri Kuartango. Atribuido al taller de Juan de Ullívarri. Principios del siglo XVII.

Fig. 48. Detalle de la talla de san Pedro del sagrario de Markina. Atribuido a Juan de Ullívarri. Principios del siglo XVII.

En los sagrarios del taller de Orduña, que en líneas generales podemos decir que son de calidad mediana, advertimos una predilección por la escena de la Resurrección para las puertas, a veces aislando la figura de Cristo de la escena para formar un Cristo resucitado. Pero al contrario de los de esta misma iconografía de talleres de la Llanada, los de Orduña suelen portar la cruz abanderada y tienen posturas más movidas y dinámicas, así como cabellos y túnicas azotadas por el viento. No existe en ellos la quietud ni la serenidad clasicista tan habitual en las obras vitorianas. Los órdenes de arquitectura que más se emplean en estos sagrarios son el jónico y el corintio, más esbeltos y decorativos lo que, unido a la profusión de decoración vegetal y figurativa, dan un resultado final más ornamentado que el resto. A esto hay que añadir las plantas de líneas rectas, pero con las columnas que sobresalen en planta apoyándose en netos, recurso que solo es empleado en este obrador. Dentro de este taller podemos ubicar bastantes obras de carácter popular, ejecutadas por oficiales menos hábiles con la gubia, de ahí que la calidad media de los sagrarios orduñeses no sea sobresaliente.

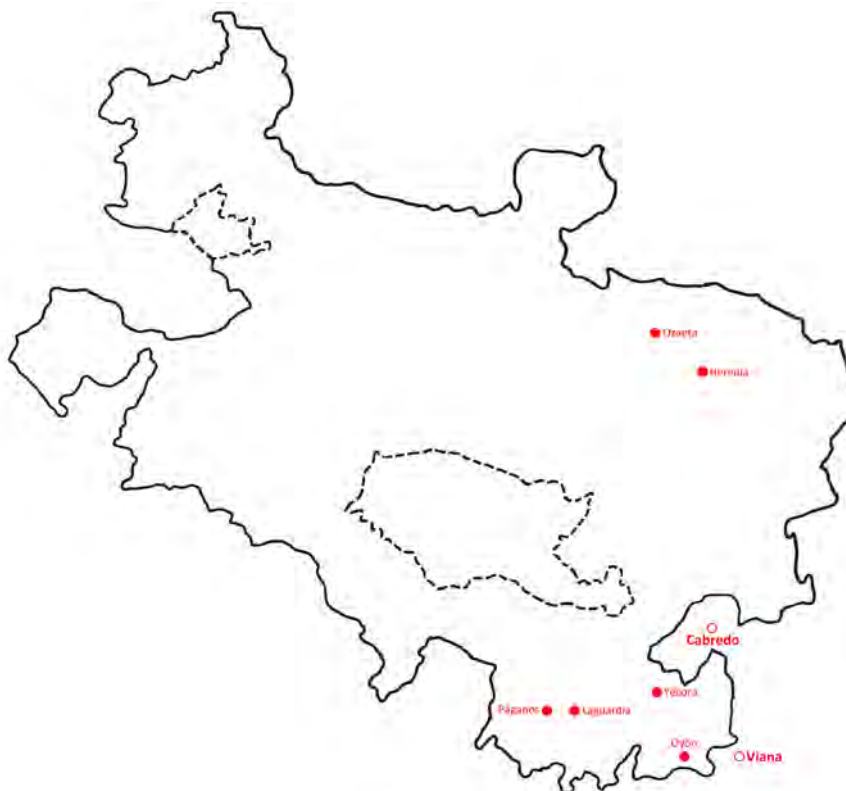
6.2.6. El taller navarro de Viana-Cabredo. El paso hacia el naturalismo barroco

El taller de Viana-Cabredo será un activo centro de producción artística desde finales del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVIII, que produjo una cantidad ingente de retablos y esculturas en la geografía circundante. Esta zona, ubicada en una encrucijada de caminos y bien surtida de materia prima para la escultura, la madera, formaba parte de la diócesis de Calahorra-La Calzada durante la época moderna, siendo ésta una de las razones principales de los estrechos lazos que le une con Álava.

Viana había sido, unas décadas antes de la introducción del Romanismo, una ciudad en la que se dieron cita numerosos artistas atraídos por la construcción de la fachada de su iglesia de Santa María. Uno de ellos, Francisco Jiménez I, fallecido en 1576, inaugura un clan familiar de escultores que durante varias generaciones ostentará casi un monopolio en la producción artística hasta bien entrado el siglo XVII, fruto también de su endogamia profesional¹⁰³. El escultor romanista más importante de dicho clan es **Die-**

¹⁰³ Sobre el clan de los Jiménez, véase RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 1981, pp. 9-12. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Renacimiento y Romanismo en la retablistica de la Rioja alavesa". En: MARTÍNEZ DE SALINAS

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



go Jiménez I, autor del retablo lateral de la Estigmatización de san Francisco de Asís, en la parroquia de Kripan, entre 1578 y 1595, y del retablo mayor de la parroquia de Párganos (fig. 49), contratado en 1606¹⁰⁴. En esta última obra se conserva el sagrario, trazado con unas ligeras líneas curvas y con una sencilla iconografía con una Lamentación sobre Cristo muerto acompañado por los evangelistas, acompañados por unos bellos relieves decorativos compuestos por figuras desnudas, vegetales y cartelas correiformes.



Fig. 49. Sagrario de Párganos. Diego Jiménez I y Andrés Jiménez. 1606-1611.

OCIO, Felicitas (coord.). *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, pp. 236-237.

104 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, pp. 140-141.

Otro de los principales escultores romanistas de este centro creador es **Pedro González de San Pedro**, discípulo predilecto de Juan de Anchieta y responsable de terminar sus obras, y natural de Cabredo, donde asentará su taller a la muerte del maestro¹⁰⁵. Tuvo una amplia producción que se extiende por Navarra y La Rioja, pero en Álava se cuenta con una única obra suya, el retablo de la parroquia de Yécora, comenzado a construir en 1601. Esta obra la debió dejar inconclusa a su muerte, acaecida en 1608, y fue terminada en 1618 por sus colaboradores Diego y Andrés Jiménez¹⁰⁶. El sagrario, el banco y el sotabanco son obra de González de San Pedro, y en esta parte del retablo es donde se percibe la total deuda que muestra a su maestro Anchieta. El sagrario está mutilado, ya que le falta el expositor, y está reubicado, impidiendo una correcta apreciación, pero no por ello deja de percibirse su carácter romanista más puro. Debido a que se trata de uno de los mejores sagrarios tallados por gubias navarras, ha sido uno de los seleccionados para su estudio en esta investigación, por lo que se tratará en su apartado correspondiente.

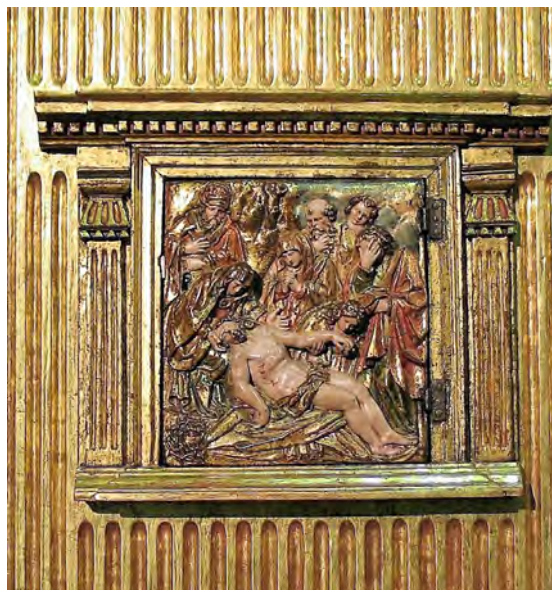


Fig. 50. Puerta del sagrario de Oyón, reubicado en un lateral de la cabecera. Juan Bazcardo. 1624.

Pero de todos los artistas del taller de Viana-Cabredo el más importante para el arte alavés es **Juan Bazcardo**, yerno de Pedro González de San Pedro y escultor que realizó el retablo y sagrario de la parroquia de Santa María de Laguardia a partir de 1615¹⁰⁷. Su sagrario es un buen ejemplo del Romanismo tardío, por lo que lo trataremos en un estudio más pormenorizado. Es una miniatura arquitectónica de tres plantas con un expositor, que se remata con una cúpula gallonada y escamada. A pesar de su avanzada cronología, presenta aún unas características formales muy arraigadas en el clasicismo y un programa iconográfico sencillo, con la presencia de evangelistas, las figuras de David y Moisés y una Resurrección en el cuerpo superior. De Bazcardo es también el retablo de la parroquia de Santa María de Oyón (fig. 50), erigido en colaboración con Diego Jiménez a partir de 1624¹⁰⁸. Por desgracia, el sagrario solo conserva la puerta, ubicado actualmente a un lado de la cabecera, con un relieve de la Lamentación sobre Cristo muerto, inmerso, a pesar de su cronología, en el más puro estilo romanista. Bazcardo evolucionará hacia un marcado estilo barroco que caracterizará su última época, por lo que no hemos incluido más obras de su gubia en esta investigación.

Las características de los sagrarios realizados por talleres navarros son consecuencia de la avanzada cronología en la que se ejecutan, centrada ya en el siglo XVII¹⁰⁹. En todos ellos podemos observar el empleo invariable del orden corintio, propio de las últimas décadas del Romanismo, así como una anatomía cada vez más atemperada y más naturalista. Sin embargo, las composiciones de las escenas, las miradas altivas y posturas miguelangelescas, aún son habituales en estas obras. También las trazas de los retablos dejan notar su acercamiento al barroco: columnas entorchadas, frontones rotos y avolutados, trazas curvas, empleo del orden corintio y en general una mayor carga decorativa nos hablan de que el naturalismo barroco se está acercando.

105 BIURRUN SÓTIL, Tomás. *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona: Bescansa, 1935, pp. 289-300. GARCÍA GAINZA, M^o Concepción. *Ob. cit.*, 1986, pp. 94-95. RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 1981, pp. 17-19.

106 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 161.

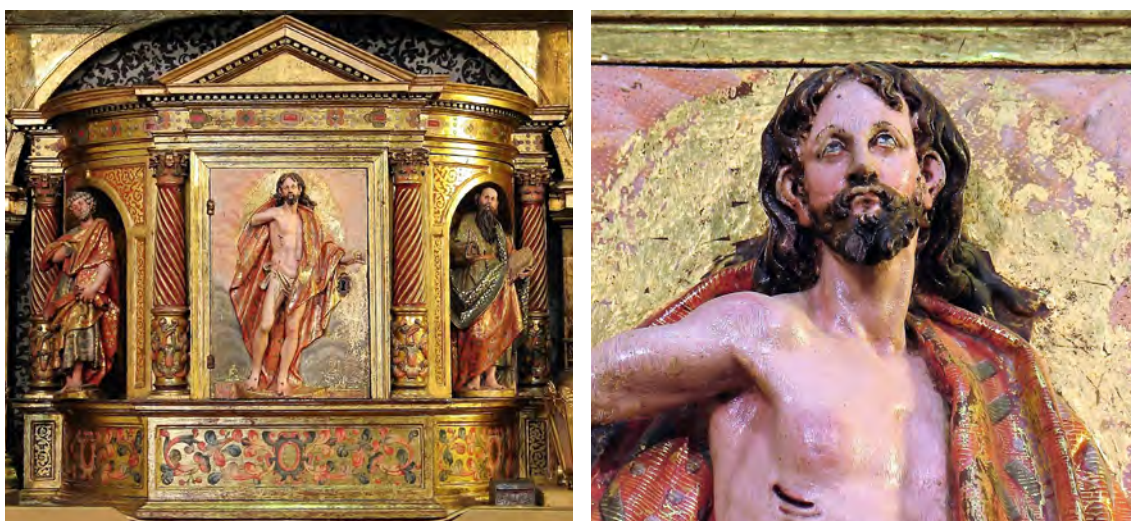
107 *Ibidem*, pp. 91-92. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L. (dir.). *Ob. cit.*, 2001, pp. 712-718.

108 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, pp. 134-135.

109 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *Ob. cit.*, 2000, pp. 67-68.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

El ámbito de acción de estos talleres navarros y estos artistas que acabamos de citar se ciñe a la Rioja alavesa, pero es posible que alguna obra de la Llanada se pueda atribuir a Bazcardo o su entorno. Debido a que a partir de las décadas de los 20 y 30 del siglo XVII el Romanismo se va agotando para dejar paso al naturalismo y decorativismo barroco, el campo de acción de este clan de artistas navarros expande su ámbito geográfico, siendo protagonistas de una buena parte de la producción barroca alavesa, como el sagrario de Dallo, contratado en 1652 por Diego Jiménez¹¹⁰ que, aunque conservando ciertas posturas y gestos romanistas, debe considerarse una obra barroca. El sagrario de Ozaeta (figs. 51 y 52) se ha tenido como una obra de la etapa romanista de Juan Bazcardo¹¹¹, como el retablo que lo acoge. En las esculturas se advierte las peculiares marcas de estilo de este escultor, que son unas orejas salientes, un mechón de cabello en la frente, narices largas y finas y canon alargado con figuras delgadas.



Figs. 51 y 52. Sagrario de Ozaeta y detalle. Juan Bazcardo. 1623.

6.2.7. Los talleres riojanos: Logroño y Briones. Los pioneros del Romanismo

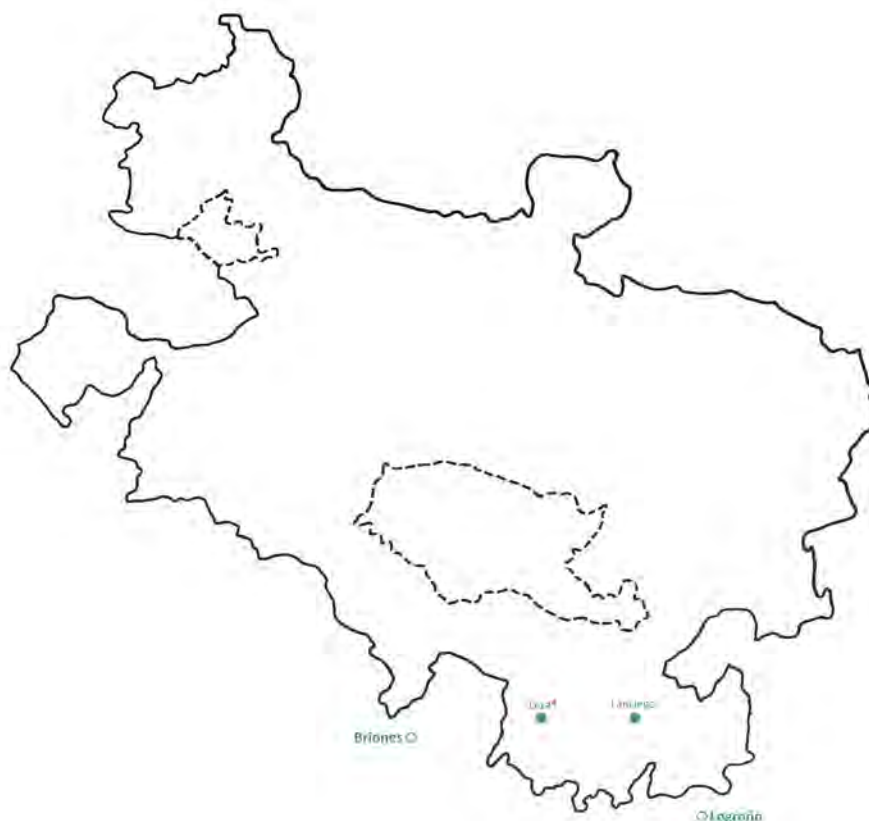
Los potentes talleres escultóricos de Logroño y Briones, a cuya cabeza se encuentran respectivamente Juan Fernández de Vallejo y Pedro de Arbulo Marguete, el llamado “Miguel Ángel riojano”, produjeron obras de una calidad extraordinaria, ya que ambos son escultores de primera fila dentro del Romanismo peninsular. A partir de los años 60 del siglo XVI es cuando estos escultores ejecutan sus primeras obras en La Rioja inaugurando el manierismo reformado por esta geografía. Se han dedicado muchos estudios a las figuras de estos dos maestros¹¹² y, gracias a ellos, sabemos que ambos colaboraron con Gaspar Becerra en el retablo de la catedral de Astorga y que, tras la marcha de Becerra a la Corte, se asentaron en La Rioja, desde donde irradiarán el nuevo estilo¹¹³. Los dos escultores tenían un contrato

110 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1982, p. 403.

111 *Ibidem*, p. 665.

112 Citamos aquí el estudio principal, mientras que los demás se referirán en las notas siguientes. BARRIO LOZA, José Ángel. *La escultura romanista en La Rioja*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

113 GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. “Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra”. *Príncipe de Viana*, año 52, anejo 10, 1991, pp. 211-215.



de compañía que les permitió contratar varias obras¹¹⁴, y después, una vez disuelta la compañía, Arbulo se asentó en su villa natal de Briones para acaparar el mercado de la zona alta del Ebro, mientras que Juan Fernández de Vallejo terminará asentándose en Logroño, adquiriendo el taller del difunto Arnao de Bruselas¹¹⁵, escultor del manierismo expresivista y pionero en la introducción de modelos miguelangelescos a mediados del XVI y con quien mantuvo estrechas relaciones profesionales¹¹⁶.

En lo que se refiere a nuestro ámbito de estudio, debemos lamentar la poca producción que realizaron estos talleres en la diócesis de Vitoria, circunscrita a la vecina comarca de la Rioja alavesa, donde se conservan dos retablos muy significativos de estos artistas riojanos. El primero de ellos es el mayor de la parroquia de San Acisclo y Santa Victoria, en Lanciego, obra de Juan Fernández de Vallejo y Pedro de Arbulo en contrato de compañía, y Enrique Drués¹¹⁷. Esta obra es la que inaugura en el País Vasco la nueva *maniera* y la adquisición total de las formas miguelangelescas tanto en la arquitectura como en la escultura. Realizada entre 1567 y 1569, fue modificada en 1787 durante las obras de ampliación de la nueva cabecera de la parroquia, y fue durante esta remodelación cuando el sagrario original desapareció, dejando solamente dos pequeñas tallas que le pertenecieron (fig. 53), ubicadas en el nuevo tabernáculo que se construyó. Estas dos imágenes, atribuidas a la mano de Vallejo, representan a Cristo atado a la columna y a un Ecce Homo, y en ellas es visible el dominio del escultor de la plástica romanista. Ambas son ejemplo de clasicismo miguelangelesco, con anatomía suave y un clásico *contrapposto*.

114 VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid: Historia 16, 1992, Cuadernos de Arte Español, nº 76, p. 30.

115 BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LXXIX, 2013, pp. 35-58.

116 FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. "Arnao de Bruselas, escultor brabantón". En: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coord.). *La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo mayor de la imperial iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)*. Logroño: Diócesis de Calahorra-La Calzada y Logroño, 2005, pp. 88-89. RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 2009, pp. 75-76.

117 BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri". *Sancho el Sabio*, año 6, 2ª época, nº 6, 1996, pp. 339-356. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2004, pp. 234-236.

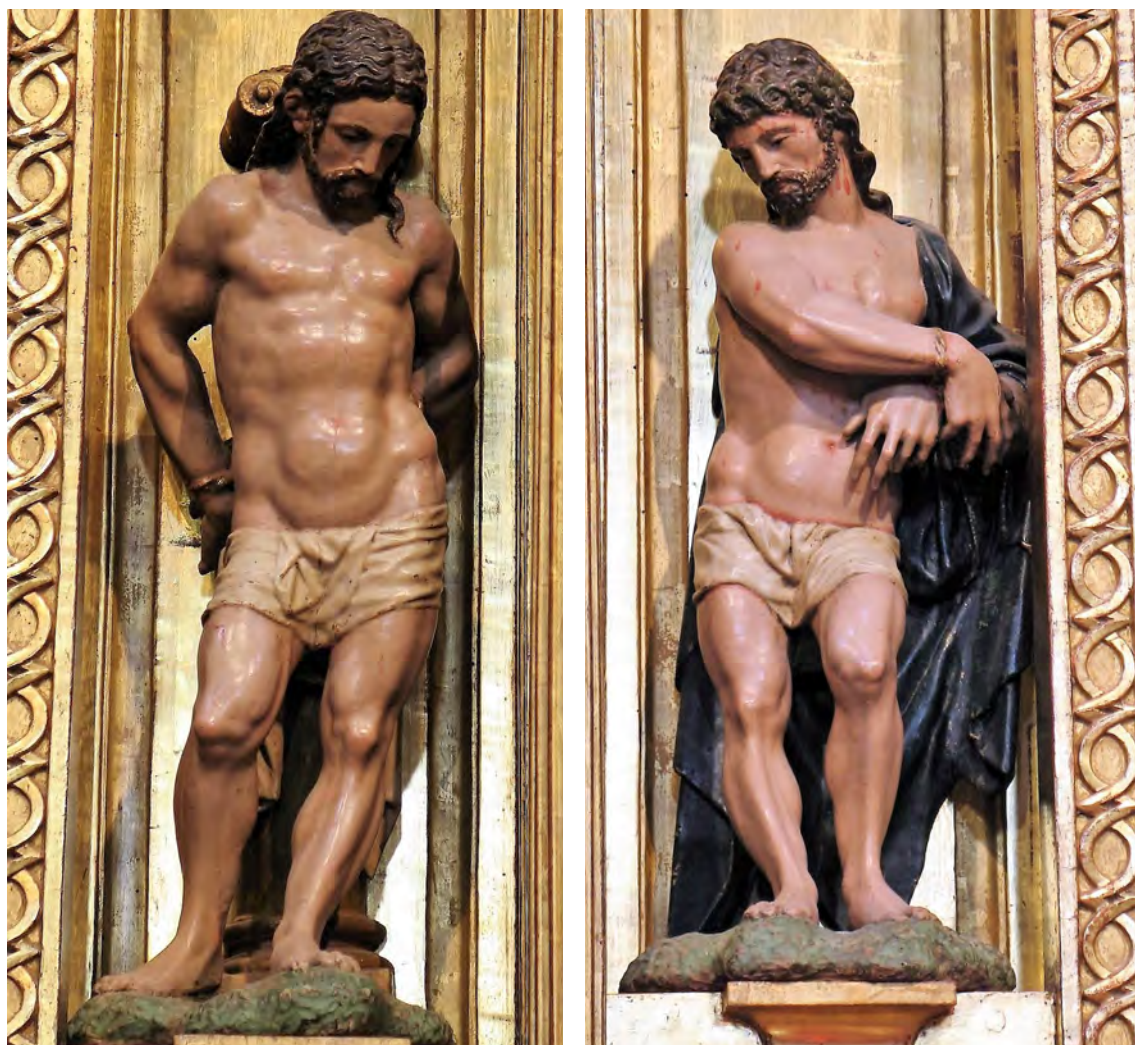


Fig. 53. Tallas del desaparecido sagrario de Lanciego. Juan Fernández de Vallejo. 1567-1569.

El otro conjunto realizado por los artistas riojanos en Álava es el retablo de San Martín de Leza, trasladado a Berganzo, y realizado con posterioridad a 1571 por Juan Fernández de Vallejo¹¹⁸. También esta obra carece de sagrario original, ya que actualmente ostenta un gran templete expositor barroco. A pesar de su importancia y de conocerse numerosas tasaciones de Vallejo en nuestro ámbito de investigación, no se han conservado sagrarios realizados por estos artistas, por lo que no podemos hacer una valoración certera. Como se ha indicado anteriormente, los sagrarios ejecutados por Vallejo en La Rioja no han tenido mejor suerte que los alaveses, ya que los retablos de Lagunilla de Jubera, Sorzano o Muro de Cameros¹¹⁹, han perdido sus tabernáculos originales para ser sustituidos por unos templetos barrocos. El de Muro de Cameros ha conservado dos tallas que representan a un Ecce Homo y un Cristo atado a la columna, parecidas a las de Lanciego (figs. 52 y 53), y por ellos podríamos pensar que ambas obras tendrían un diseño similar, pero la ausencia de obras no nos otorga posibilidad de valorarlas.

118 BARRIO LOZA, José Ángel. "El retablo mayor de Berganzo (Álava)". *Boletín de la Institución "Sancho el Sabio"*, año XXI, tomo XXI, 1977, pp. 261-275.

119 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 2009, pp. 410-413, 454-456 y 558-560.

6.2.8. Los artistas de Gipuzkoa: Arrasate-Mondragón



Las parroquias del municipio de Aramaio, en el norte de Álava, acudieron a artistas guipuzcoanos cuando necesitaron erigir nuevos sagrarios para el culto de sus parroquias, debido a la cercanía natural y cultural que les une a esta provincia. En concreto van a ser artistas de la villa de Arrasate las que surtirán de muebles litúrgicos y obras de arte a las parroquias de Aramaio de una manera continuada, ya que tras la visita realizada en 1616 todas las parroquias del valle se verán obligadas, por mandato expreso del provisor, a construir un sagrario conforme a las nuevas disposiciones de Trento. De esta manera, es Ibarra el primer núcleo que encargará un tabernáculo hacia 1609 y, al poco tiempo, todas las demás parroquias del entorno contratarán su sagrario. Conservamos los contratos de obra, los remates, las tasaciones y los compromisos para la policromía de la mayoría de ellos, todos fechados entre 1616 y 1619. Gracias a esta documentación sabemos que la parroquia de Arexola contrató el dorado de su sagrario en 1616¹²⁰ con Diego Pérez de Cisneros y Pedro Ruiz de Barrón, mientras que las de Barajuen, Etxaguen, Gantzaga y Azkoaga formalizarán la escritura para un sagrario nuevo a lo largo de 1617¹²¹. Ese mismo año, los parroquianos de Uribarri ajustarán la policromía de su tabernáculo, y lo mismo harán con el sagrario de Barajuen¹²² en 1631.

La intervención de talleres guipuzcoanos en nuestro ámbito de estudio se reduce a dos escultores y diez obras, tres de las cuales han desaparecido. El primer escultor guipuzcoano que encontramos es **Felipe de Goyeneche**, entallador vecino de Eskoriatza que debió formarse en Vitoria-Gasteiz en el taller de Esteban de Velasco, con quien sin duda mantuvo relaciones profesionales. Su primera interven-

120 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 2001, pp. 166-167. AHPA-AAHP. Prot. 2106, escr. Juan de Mendiola, año 1616, fols. 38r-39v.

121 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 2001, pp. 164, 258-259, 313-315 y 334-336. AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Juan de Mendiola, año 1617, fols. 45r-46r. (Barajuen). Prot. 4510, escr. Juan Fernández de Gorostiza, año 1619, fols. 57r-58r. (Barajuen, tasación). Prot. 2107, escr. Juan de Mendiola, año 1617, fols. 68r-70v. (Etxaguen), fols. 80r-v. (Gantzaga), fols. 113r-114v. (Azkoaga).

122 AHPA-AAHP. Prot. 9223, escr. Gaspar de Elejalde, año 1617, fol. 391r-v. (Uribarri). Prot. 4084, escr. Juan Fernández de Gorostiza, año 1631, fol. 190r-v. (Barajuen).

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

ción en Álava la hallamos en 1592, cuando contrató el sagrario de Crispijana¹²³, actualmente desaparecido. A los dos años, en 1594, lo encontramos realizando el sagrario de la parroquia de Villodas (fig. 54), que fue tasado en 1598 por Velasco¹²⁴. Es un microedificio de planta recta y estructura de fachada al que le faltan todas sus tallas, víctimas de un robo. Este sagrario se caracteriza por una sobriedad y un clasicismo propios del entorno del taller de Vitoria-Gasteiz, con unos nichos adintelados, frontones avolutados y con un temprano empleo de la columna entorchada, como unos años más tarde dispondría Velasco en el sagrario de San Esteban de Treviño.



Fig. 54. Sagrario de Villodas. Felipe de Goyeneche. 1594.

Fig. 55. Sagrario de Andoin. Felipe de Goyeneche. 1599.

Tras realizar el sagrario de Argomaniz en 1598¹²⁵, lamentablemente desaparecido, al año siguiente construye el de la parroquia de Andoin¹²⁶ (fig. 55), en plena zona del taller de Salvatierra. Este sagrario por desgracia está totalmente repintado con purpurina, pero esto no impide valorar la magnífica talla que subyace tras este burdo dorado. El sagrario es de planta semihexagonal y un cuerpo, aunque cabe suponer que tenía un segundo cuerpo. Con unas columnas toscanas acanaladas que sostienen un friso de triglifos y metopas, es un extraordinario ejemplar de sagrario de corte clasicista de la Llanada. Los relieves, de un Cristo Resucitado enseñando la llaga, y san Pedro y san Pablo a los lados (figs. 56 y 57), son de un canon estilizado y muy correcto, una anatomía perfectamente modelada dentro del más puro estilo romanista, y con unos paños perfectamente tallados con suave modelado. Si no fuera por el repinte que no deja apreciar bien su talla, estos relieves estarían entre los mejores de la escultura romanista alavesa.

Las labores de talla no fueron las únicas que ocuparon a Goyeneche, ya que en 1608 realizó unas trazas bastante rudimentarias para construir el coro de Azkoaga¹²⁷ y en 1612 reclama el pago de unos asientos que realizó para la capilla del Carmen de la parroquia de San Juan de Salvatierra¹²⁸. No sabemos

123 AHPA-AAHP. Prot. 5840, escr. Diego López de Corcuera, año 1592, fols. 2r-3r.

124 ENCISOVIANA, Emilio (coord.). *Ob. cit.*, 1975, p. 616. AHDV-GEAH. Sign. 2815-1. Villodas. Libro de Fábrica (1549-1666), fols. 89v y 91v.

125 ENCISOVIANA, Emilio (coord.). *Ob. cit.*, 1975, p. 254.

126 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1982, pp. 287-288. AHDV-GEAH. Sign. 410-2. Andoin. Libro de Fábrica (1559-1647), fol. 72v.

127 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 2001, p. 187. AHPA-AAHP. Prot. 3817, escr. Pedro de Mendiola, año 1608, fols. 24r-27r. ARNAL LÓPEZ DE LACALLE, Juan José. *Trazas. Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Provincial de Álava*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, 2008, p. 58.

128 AHPA-AAHP. Prot. 3887, escr. Miguel Pérez de Zaldueño, año 1612, fols. 133r-v.



Fig. 56 y 57. Relieves de san Pedro y san Pablo del sagrario de Andoin. Felipe de Goyeneche. 1599.

más de este escultor hasta que contrata y realiza los citados sagrarios del valle de Aramaio a partir de 1616, que son los de las parroquias de Gantzaga, Arexola, Azkoaga, Etxaguen y probablemente, Ibarra. Todas estas obras obedecen a la misma traza de gusto clásico y sobrio que sus obras de la Llanada, pero mucho más simplificadas. Emplea exclusivamente el orden toscano y el jónico, frontones rectangulares, decoración de formas geométricas y unas tallas bien resueltas, aunque en algunas se vea la mano del taller, de menor calidad, como en Arexola. Viendo estos sagrarios en su conjunto y comparándolos con las obras que Goyeneche construyó en la Llanada unos años antes, podemos afirmar que su calidad es bastante inferior, lo que se explica si pensamos en la intervención del taller.

Otro artista guipuzcoano que traspasa los límites provinciales y, en este caso diocesanos, es **Juan de Mendaraz**, vecino de Urretxu, quien coge en traspaso la obra del sagrario de Barajuen que se había rematado en Juan Bautista Narria, que lo debió realizar entre 1617 y 1618. De este sagrario solamente queda la puerta con la Resurrección, flanqueada por dos columnas jónicas de fuste entorchado. Juan de Mendaraz era hijo de Domingo de Mendaraz, escultor romanista, y hermano de Vicente Mendaraz, también escultor. Formado con su padre, su dilatada vida hará que a partir de la década de los años 20 del siglo XVII abandone el lenguaje romanista para adoptar el estilo barroco “del natural”. De su etapa romanista llama la atención el retablo de Arriaran (Gipuzkoa), construido antes de 1627, de traza escurialense¹²⁹. Sin embargo, no podemos destacar ninguna característica formal del sagrario de Barajuen, que es de mediana calidad.

¹²⁹ CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. “Domingo y Juan de Mendaraz, el paso del Romanismo al naturalismo barroco”. *Kultura*, año 1, 2ª época, nº 1, 1990, pp. 45-56.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Por último, otro artista con taller asentado en Gipuzkoa es Andrés García de Urigoitia, escultor itinerante formado con Esteban de Velasco en Vitoria-Gasteiz, natural de Otxandio (Bizkaia) y establecido en Aretxabaleta (Gipuzkoa)¹³⁰, es el autor del sagrario de Marieta en 1593¹³¹, que no es de gran calidad. A pesar de que la pieza esté notoriamente intervenida en su segundo cuerpo y las tallas que contiene sean neoclásicas, conserva un Cristo resucitado romanista en la puerta y el primer cuerpo mantiene aún una sencilla estructura en forma de fachada con el cuerpo central adelantado, diseño que también vemos en el único sagrario entero conservado de su mano, en la parroquia de Santa Águeda de Gesalibar, en Arrasate-Mondragón¹³². Probablemente durante su formación al lado de Velasco aprendió Urigoitia a realizar las trazas sobrias, rectilíneas, y el empleo del orden toscano con columnas estriadas o entorchadas que caracterizan su obra¹³³, así como los cristos resucitados que coloca en las puertas de los sagrarios de clara inspiración anchietana. Urigoitia también firma el retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Buruaga, aunque el toscano sagrario de este retablo fue tallado en 1598 por el entallador Juan de Madina¹³⁴, quien en 1609 realizó el desaparecido sagrario de la parroquia de la Natividad de Zuhatzola, actualmente en ruinas¹³⁵.

6.2.9. Otros talleres de escultura del entorno



130 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". En: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. (dir.). *Ob. cit.*, 2001, tomo I, p. 221.

131 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1982, pp. 568-569.

132 UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel. "Urigoitia, un escultor fronterizo en Santa Águeda (Mondragón)". En: *Jornadas Congresuales. Homenaje a Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, pp. 463-472.

133 El citado retablo de Gesalibar y el de san Lucas que hizo para los escribanos de Vitoria-Gasteiz (hoy trasladado a Urbina de Eza) son buenas muestras de las trazas de Urigoitia. PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1995, p. 840. MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Ob. cit.*, pp. 366-367.

134 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1995, pp. 414-415.

135 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1982, p. 785.



Fig. 58. Sagrario de Villabuena de Álava. Juan de Alvarado. 1579.

cuerpo de este retablo, podemos deducir que el sagrario contaba con un expositor, ahora ocupado por una talla de la Virgen con el Niño. El sagrario manifiesta temas poco habituales en Álava, como un *Noli me tangere* en la puerta, caso único y realmente excepcional en los sagrarios postridentinos. En el basamento del sagrario vemos tres historias de la Pasión -Última Cena en la parte central, Oración en el huerto y Camino al Calvario en los laterales-, acompañados por los cuatro evangelistas y los doctores de la Iglesia. Hemos visto que estas escenas pasionarias tienen una presencia importante en los sagrarios, pero no en el banco, reservado casi siempre para elementos decorativos salvo los casos que tienen virtudes, evangelistas o padres de la Iglesia. Lo que más llama la atención de este sagrario es la desproporción que muestran sus figuras con respecto a la puerta, ya que las dos tallas de san Pedro y san Pablo son del mismo tamaño que las imágenes del banco del retablo y mucho más grandes que el relieve de la puerta, lo que es raro en Álava.

Otra obra aislada es el desaparecido sagrario de Sojo, en el valle de Ayala, del que ha quedado una pequeña talla ubicada actualmente en un retablo lateral de la parroquia. El sagrario, obra de Sebastián González, arquitecto de Manzanillo (Villarcayo, Burgos) y activo en Burgos en las primeras décadas del siglo XVII¹³⁷, fue tasado en 1623 y policromado por Juan de Arana a partir de esa fecha, pero lamentablemente es una pieza desaparecida¹³⁸.

Finalmente, otro artista del que se conoce una sola obra en Álava es Juanes de Iriarte, ensamblador natural de Altsasu/Alsasua (Navarra) y afincado en Donostia-San Sebastián. Sabemos que tenía una estrecha relación con Esteban de Velasco en Vitoria-Gasteiz ya que declaró a su favor en el pleito que

¹³⁶ ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, p. 151. POLO SÁNCHEZ, Julio J. *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1994, p. 36.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 69. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Cayetano. "Retablos barrocos de la primera mitad del siglo XVII en Burgos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 44, 1978, pp. 204 y 206.

¹³⁸ PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1988, pp. 887-888.

Para finalizar con la definición de los talleres escultóricos, en este último apartado hemos agrupado aquellos sagrarios que son obras aisladas y excepciones a la norma general, tanto que son intervenciones puntuales de artistas de otros centros artísticos. Estamos hablando de irrupciones concretas de artistas cántabros, burgaleses o guipuzcoanos que trabajaron para alguna parroquia alavesa realizando su sagrario, pero de manera puntual, sin asentarse en la provincia, razón por la que los hemos agrupado bajo un mismo título.

Una de estas obras es el sagrario de Villabuena de Álava (fig. 58), en la Rioja alavesa, una obra que debemos a un artista de la Trasmiera, Juan de Alvarado, que lo realiza en 1579, autor asimismo con el retablo que lo acoge, construido junto a Juan Gómez de Bárcena entre 1587 y 1594¹³⁶. Es un sagrario de grandes dimensiones, más de lo que suele ser habitual en Álava, y su configuración es excepcional en su entorno. Se trata de una pieza de planta semihexagonal, encajado en el retablo e indisolublemente unido a él ocupando todo un hueco de la calle central del banco. Observando el hueco retocado del primer

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

la parroquia de San Miguel de la ciudad mantuvo con el escultor a cuenta del retablo que había contratado con Juan de Anchieta¹³⁹. Toda su producción se encuentra en Gipuzkoa al lado del mejor intérprete del romanismo en esta provincia, que es Ambrosio de Bengoechea, con quien realizó en retablo de la iglesia de San Vicente de la capital guipuzcoana¹⁴⁰. De momento se conoce una única intervención en Álava, que es un sagrario hoy desaparecido, pero que afortunadamente, conserva la traza y el contrato de 1596¹⁴¹, del que se ha hablado en el epígrafe dedicado a la arquitectura.

139 MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Ob. cit.* p. 371.

140 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Op cit.*, 2001, tomo I, p. 217, tomo II, pp. 695-703.

141 AHPA-AAHP. Prot. 5086, escr. Diego de Paternina, año 1596, fol. 39r.

6.3. Las obras más representativas

Para finalizar este capítulo referido a la evolución del sagrario y los muebles más elocuentes, queremos realizar el estudio pormenorizado de una selección de sagrarios, para que cada uno de ellos ejemplifiquen individualmente las aportaciones de las páginas precedentes. Hemos analizado los aspectos tipológicos, arquitectónicos, decorativos, escultóricos e iconográficos de un conjunto de sagrarios formado por más de 160 piezas. Pero como se puede observar en el anexo que reúne todas las obras, no todos los sagrarios que se realizaron en la diócesis de Vitoria en la cronología que nos ocupa son obras de arte destacadas. En este apartado hemos seleccionado siete obras que, por su representatividad en cuanto a escultura, arquitectura e iconografía, son piezas que pueden servir de ejemplo de todos los contenidos que hemos ido desarrollando en esta investigación. Escoger unos pocos sagrarios de entre un grupo tan numeroso ha sido una labor llevada a cabo no sin ciertas complicaciones, derivadas del amplio abanico de posibilidades que se nos brindaban. Sin embargo, el muestreo era algo obligado para un trabajo de investigación sobre el patrimonio artístico, ya que el motivo principal de estos estudios, es precisamente, conocer las obras y entenderlas en su contexto.

La selección de los sagrarios más representativos obedece a diversos condicionantes y hemos intentado conciliar varios criterios. Por un lado, se han escogido sagrarios realizados en varios **talleres** diferentes que sirvieron a la demanda de las parroquias de disponer un lugar apropiado para la reserva del Santísimo. Como se ha explicado en capítulos precedentes, hay un buen número de obradores que trabajaron en el ámbito diocesano vitoriano, y cada uno de ellos muestra características diferenciadas y un radio de acción concreto, aportando un panorama rico dentro de la producción romanista. Para ofrecer una muestra de la manera de hacer miguelangelesca, se han escogido sagrarios de los talleres más importantes y significativos, de tal manera que por sí solos ya brindan suficientes ejemplos que representen el conjunto de sagrarios de la diócesis. Por una parte, el centro artístico de Miranda de Ebro se ve ilustrado con los sagrarios de Ozana y Portilla, ambas realizadas por Diego de Marquina, aunque el segundo fue realizado en colaboración con otro artista y, además, está inacabado mostrándonos el trabajo del artista en su estado inicial, lo que se ha considerado muy interesante. El taller de Valpueda, asimismo pionero en el Romanismo, se ve representado por el sagrario de Bóveda, debido a que el de Tuesta ya ha sido estudiado en profundidad¹⁴².

El taller de Vitoria-Gasteiz no podía quedar al margen de la selección, ya que se trata del obrador más activo y con más producción en la diócesis. Este obrador contó con varias generaciones de artistas, pero para este trabajo se ha querido escoger uno realizado por Esteban de Velasco, la cabeza indiscutible del taller y escultor de la primera generación de romanistas, que es el sagrario de Durana. Igual de activo se muestra el obrador de Salvatierra-Agurain, comandado por Lope de Larrea, cuyos sagrarios, bastante numerosos en cuanto a cantidad, muestran ciertas peculiaridades iconográficas, como ha quedado dicho anteriormente. Por esta razón se ha escogido una de sus obras documentadas, el sagrario de la parroquia de Narbaiza.

La inclusión navarra en tierras alavesas es un hecho natural debido a razones geográficas y diocesanas, ya que la Climata de Navarra, donde se ubican las villas de Viana y Cabredo, formaba parte de la diócesis de Calahorra. La gran actividad de este taller justifica la presencia de los sagrarios de Yécora y Laguardia en esta selección, por ser entre todas las obras realizadas por su taller, dos de los que más calidad presentan. Finalmente, hemos querido incluir una obra realizada en el taller de Orduña, el de la parroquia de Markina, que, formando parte de los sagrarios realizados por este taller en toda la zona de Ayala, es el que mejor conservado se encuentra.

142 ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa. "El retablo romanista de Tuesta. Las fuentes gráficas para la escultura". *López de Gámiz*, nº XXXIV, diciembre 2000, pp. 75-99. IDEM. Ob. cit., 2003, pp. 113-123.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Quedarían al margen los sagrarios realizados por los talleres guipuzcoanos, que no se han seleccionado debido a que el florecimiento del Romanismo en el norte de Álava fue a partir de la década de 1610, cuando el taller de Arrasate-Mondragón fue el encargado de surtir a las parroquias de Aramaio de los sagrarios que necesitaban para el culto. Asimismo, ninguna de las obras hechas en los talleres riojanos tiene su presencia en el muestreo, debido a que este taller solo produjo dos sagrarios en Álava: el de Leza, que no ha llegado a nuestros días, y el de Lanciego, reensamblado y sin su estructura ni distribución originales. Por esta misma razón y porque no son representativos de la producción diocesana, no se ha elegido ningún tabernáculo realizado por otros talleres secundarios que trabajan en Álava, tales como los realizados por artistas cántabros, como los de Villabuena y Sojo, éste último desaparecido.

Unido a la autoría y al taller está la **documentación**, la herramienta útil y veraz para la atribución y datación de los sagrarios, permitiendo una identificación de las obras con sus talleres, así como una cronología de la evolución de las formas y los contenidos, pero el hecho de no hallarse ningún documento que nos aporte los datos objetivos no es óbice para no situar en su contexto las obras existentes. Por este motivo, algunos de los sagrarios se han seleccionado valorando el testimonio documental con el que cuentan, como los de Portilla, Ozana, Durana, Narbaiza, Yécora y Laguardia. Pero teniendo en cuenta que el mejor testimonio y documento de la historia del arte lo constituye la propia obra, hemos incluido una pieza que no dispone del apoyo escrito que nos aseguraría su adscripción cronológica, que es el sagrario de Markina.

En lo que a la **cronología** se refiere, se han elegido los sagrarios que pueden representar las dos fases del Romanismo en Álava, sobre todo en su etapa de madurez, y por ello la gran mayoría de piezas seleccionadas se realizaron en la época de madurez del estilo. Las de Ozana y Portilla empezaron a construirse en 1579, el de Bóveda podríamos fecharlo en la década de 1580, mientras que los de Durana y Narbaiza se realizaron en los años 1595-1596, época de mayor esplendor de los talleres de Vitoria-Gasteiz y Salvatierra. Debido a que los talleres navarros de Viana y Cabredo tuvieron un asentamiento más tardío, el sagrario de Yécora se realizó rondando el año 1600 y el de Laguardia, obra que mejor representa el Romanismo tardío, fue fabricado en 1615. Poco distaría de éstas últimas la construcción del sagrario de Markina, sin documentación, pero claramente fechable en las dos primeras décadas del siglo XVII por su decoración de elementos escurialenses, dándonos así una visión de la evolución de estos sagrarios a lo largo de la primera generación de artistas.

El **estado de conservación** es otro de los criterios que hemos considerado para la selección de obras, ya que es importante porque modifica la percepción del sagrario, dificultando su comprensión. El estado en el que han llegado estas obras hasta nuestros días es de relevancia capital, porque a partir de las obras se establecen las tipologías y se deducen conclusiones generales que se aplican a las demás obras. Por ello, se ha intentado seleccionar obras que están más o menos completas, que pueden ser ejemplificadoras para aplicar las normas a los sagrarios que se encuentran fragmentados o mutilados. A pesar de ello, debemos advertir que el Portilla es una pieza sin terminar, los de Bóveda y Yécora, están mutilados y sin expositor, además de que ambos están acompañados por unas pequeñas esculturas que, por tamaño, deducimos que les pertenecían, y el de Laguardia ha sido intervenido en sus relieves, sin que podamos cuantificar de qué manera.

Otro de los criterios que se ha tenido en cuenta ha sido el de la **calidad artística**. De todos los sagrarios estudiados en este trabajo, muchos son obra de talleres de segunda fila, de oficiales poco dotados, o de una factura popular, que continúan los postulados del estilo miguelangelesco de manera artesanal, sin una técnica escultórica destacable. Esto dificulta su adscripción a un taller, ya que no presentan rasgos de estilo ni la calidad suficiente. Teniendo en cuenta además las notables cotas de calidad alcanzadas en algunos sagrarios romanistas en la diócesis de Vitoria, se han seleccionado aquellos que merecen una valoración artística. Pero no se han desechado otros de menor entidad, ejecutados por oficiales, repetidores de modelos y que no aportan elementos ni planteamientos innovadores a la historia del arte alavés, pero no por ello son de menor importancia. Estos sagrarios de segunda fila representan un buen número de obras que se realizaron en los talleres diocesanos, por lo que Markina y Narbaiza —a pesar de su buena traza, la talla es obra de taller—, son ejemplos de estos sagrarios.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Asimismo, la **tipología** ha jugado un papel relevante en la elección de las obras. Los sagrarios de Markina y Narbaiza son sagrarios-relicarios, mientras que los de Durana, Laguardia y probablemente Ozana son sagrarios-expositores. Podríamos asegurar que el templete de Bóveda disponía en su cuerpo superior de un expositor, y el de Portilla, podemos suponer que iba a ser un sagrario cerrado, aunque se quedara sin terminar, por su fecha de ejecución, en 1579. Con el mismo razonamiento, nos parece evidente que el templete de Yécora, realizado en 1601, ha tenido que haber perdido su expositor de la parte superior.

Sobre el **marco** de estos sagrarios, queremos decir que en el caso de Yécora, el retablo es de la misma época y por ello podemos obtener algo más de información sobre el sagrario, deduciendo que tuvo uno o hasta dos cuerpos superiores, lo mismo que los retablos de Narbaiza, Markina y Laguardia, que acogen a sus sagrarios correspondientes. Sin embargo, los de Ozana, Portilla, Bóveda y Durana se encuentran en un retablo posterior, ya que fueron fruto de un encargo propio y sin retablo, como era habitual en esta época tridentina en las parroquias de pocos recursos económicos.

Por último, otro criterio que hemos tenido en cuenta también ha sido el de la **iconografía**, de tal manera que hemos escogido estos sagrarios para que los temas de las portezuelas que se realizan durante esta cronología tengan cada uno su presencia. Por ello, el Cristo Resucitado se halla presente en Portilla, la Resurrección en Markina y Yécora, la Última Cena en Bóveda y Durana, y el Cristo Eucarístico en Narbaiza. El programa catequético que se desarrolla en los sagrarios que hemos seleccionado también presenta unas variedades, ya que Bóveda presenta uno de los mensajes más complejos de Álava con prefiguraciones veterotestamentarias, así como Narbaiza, con un buen número de escenas. Ozana incorpora las virtudes en los frisos, y también lo hace Durana, que además cuenta con los doctores de la Iglesia. Por su parte Markina desarrolla un ciclo de la Pasión, y Yécora, tiene el programa más sencillo de todos, pero cuenta con una talla muy especial por ser también única, que es el Arrepentimiento de san Pedro.

Por todo lo cual, queremos decir que las ocho obras seleccionadas combinan todos estos criterios que nos han parecido interesantes y que, con las características que hemos señalado, en estos muebles se pueden hallar ejemplos de todos los sagrarios de la diócesis.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

6.3.1. Ozana

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

Diego de Marquina. Taller de Miranda de Ebro

A partir de 1579



Fig. 59. Tabernáculo de Ozana. Diego de Marquina. A partir de 1579.



Fig. 60. Retablo mayor de la parroquia de Ozana. Construida a partir de 1767 aprovechando elementos anteriores.

Ozana es una localidad situada en el condado de Treviño, perteneciente al municipio de Treviño y distante unos 16 km de Miranda de Ebro. El templo parroquial está dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, y es un edificio de planta rectangular de nave única y cabecera poligonal, construido en el siglo XVI, y con algunos restos de pinceladura mural. El retablo que ocupa toda la cabecera (fig. 60) es una obra rococó, levantada a partir de 1767 aprovechando partes del antiguo retablo realizado por Diego de Marquina a partir de 1579, incluida una talla gótica de san Martín¹⁴³. Entre los restos de ese retablo romanista se encuentra el sagrario.

Conocemos el autor y la fecha de ejecución de este innovador tabernáculo gracias a la información del libro de fábrica, que fue sacada a la luz en el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, así como en los estudios dedicados a este escultor¹⁴⁴. Gracias a estos datos sabemos que la demanda de un sagrario vino, como es habitual, de la mano del provisor del obispado calagurritano, quien en la visita de 1579 mandó hacer un sagrario nuevo “*atento que aze gran falta de reliquiario donde esté el Santísimo Sacramento*”, y estipula que cueste menos de 15.000 maravedís¹⁴⁵. A partir de ese mismo año empiezan a registrarse pagos a Diego de Marquina por el relicario, y a partir de 1584 también “*por el primer banco del retablo que açe para la dicha yglesia*”¹⁴⁶.

Durante muchos años se registran descargos al artista por el sagrario y el banco¹⁴⁷ pero, debido a que Marquina estaría trabajando simultáneamente en varias obras, el banco de Ozana no debía marchar en el ritmo esperado por los parroquianos. Por esta razón, en 1592 el provisor de Calahorra, Santiago de Avendaño, que tanta importancia tuvo en la puesta al día de las parroquias de Treviño al espíritu tridentino, ordena “*que dentro de un mes requiera al maestro escultor que hace el retablo desta yglesia que luego ponga y acave de poner el dicho retablo en perfection y como debe estar en el altar mayor*”, y añade que pongan “*la imagen de Ntra Sra de cuya vocacion es la yglesia sobre el relicario, y a los lados del relicario su pedestal en forma de retablo, de modo que se adorne bien el dicho altar mayor*”¹⁴⁸. Como hemos visto en el capítulo referido a los mandatos de los visitadores, fue algo habitual en la puesta al día litúrgica comandada por el obispo Pedro de Portocarrero a través de este visitador, que se considerara imprescindible la presencia de sagrario con banco y una imagen de la Virgen o del patrón de la parroquia en el altar mayor. El sagrario era el elemento indispensable para el culto, y el retablo o, en este caso el banco de un retablo, se consideraba necesario para el adorno y dignidad que el altar mayor requería, como ocurrió en vecinas localidades como Tobera y San Esteban, entre otros¹⁴⁹.

143 PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 149-152.

144 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. S.l.: s.d., D.L. 1984 (Valladolid: Gráf. A. Martín), pp. 46-51. DÍEZ JAVIZ, Carlos. “El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)”. *López de Gámiz*, n° XXXII, 1998, pp. 40-41.

145 AHDV-GEAH. Ozana. Libro de Fábrica 1561-1673, fol. 97r.

146 *Ibidem*, fol. 107r.

147 *Ibidem*, fols. 99v, 100v, 102r, 102v, 104v, y 109r.

148 *Ibidem*, fols. 121v-122r.

149 AHDV-GEAH. Sign. 2605-I. Tobera. Libro de Fábrica (1570-1648), fol. 56v-57r. Sign. 2512-I. San Esteban de Treviño. Libro de Fábrica (1553-1646), fol. 60v.-61r.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

La obra se debió entregar y dar por finalizada en 1597, cuando lo tasó Juan Fernández de Vallejo, el artista riojano afincado en Logroño. No conocemos en qué cantidad ascendía la tasación de Vallejo, pero era a todas luces una suma excesiva a juicio del visitador ya que, en 1606, en desacuerdo con la cantidad que le adeudaba la parroquia al artista, manda retasar la obra¹⁵⁰. En el libro de fábrica no queda constancia documental de esa segunda tasación, y lo único que se registra a partir de esa fecha son las partidas que Marquina recibe por la obra, que a partir de 1607 los cobrará su hija y heredera María de Marquina, quien recibirá el último pago y el finiquito en 1608¹⁵¹.

El banco y el sagrario recibieron la policromía muy tardíamente, en 1735, y el proceso de adorno definitivo de la cabecera se concluyó con la construcción de un retablo rococó en 1767 que integraba todas las piezas romanistas, además de una talla de san Martín del siglo XIV procedente de una ermita¹⁵². Por lo tanto, el retablo actual es un mueble compuesto por elementos diversos.

El estado de conservación del sagrario es regular, ya que la pieza se encuentra mutilada y manipulada. En 2001 la parroquia sufrió un robo que hizo desaparecer los dos nichos laterales del segundo cuerpo del sagrario, que albergaban dos pequeñas tallas de san Sebastián y san Roque (fig. 61), visibles en sendas fotografías publicadas en 1968¹⁵³ y 1998¹⁵⁴. Además, su primera policromía es muy tardía y sobre ella tiene varios repintes burdos probablemente recientes, como el que afea el cajón para reliquias del basamento. También presenta pérdidas de volumen en varias partes por ataques xilófagos y posibles intervenciones humanas, como en la base y la cornisa, e incluso las tallas han perdido varias de sus extremidades. Su superficie está cubierta de una gruesa capa de polvo y presenta gotas de cera, por lo que en su conjunto podemos determinar un estado de conservación regular.

El sagrario mide aproximadamente 130 cm de alto y 100 cm de ancho y consta de basamento y dos cuerpos, terminado por un remate de cúpula escamada coronada por una pequeña cruz. Su planta está formada por unas líneas curvas en las calles laterales, mientras que el segundo cuerpo es poligonal. En cuanto a la tipología podríamos clasificarla como un sagrario-relicario, aunque hay que reconocer que el nicho central del segundo cuerpo pueda emplearse como un expositor, a pesar de su reducido tamaño. La talla que ocupa este nicho es móvil, como todas las esculturas del segundo cuerpo, por lo que técnicamente es posible emplear el nicho como expositor. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que no lo es, debido a su reducido tamaño y a su correspondencia con los nichos laterales, que son del mismo tamaño. Además, la presencia de un cajón para reliquias en el basamento nos reafirma los motivos que nos han impulsado a clasificarlo en la tipología de sagrario-relicario.

Este sagrario destaca por su arquitectura, de fuerte carácter decorativo y de estructura compleja. El tracista emplea aquí el orden corintio en todo el microedificio, con unas columnas acanaladas y el tercio inferior de talla, unas ménsulas avolutadas en el basamento y todos los frisos decorados con



Fig. 61. Imagen del sagrario de Ozana en el catálogo monumental de 1968, con las tallas del segundo cuerpo.

150 *Ibidem*, fol. 132r (tasación), 145r (mandato de la retasación).

151 *Ibidem*, fol. 149r.

152 PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa; José EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO. *Ob. cit.* p. 151.

153 *Ibidem*, il. 157.

154 DÍEZ JAVIZ, Carlos. *Ob. cit.*, 1998, p. 52.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

roleos vegetales. La puerta está flanqueada por dos pilastras apoyadas en ménsulas foliáceas que sostienen un entablamento dentado y con puntas de diamante a los lados. Asimismo, en el nicho del expositor, las enjutas del arco están decoradas por unos florones. Todo ello repercute en la sensación de decorativismo y recargamiento de este microedificio, que es la tendencia general que muestran los sagrarios del taller de Miranda de Ebro, frente a la sobriedad de los talleres alaveses.

Llama la atención el empleo de unos originales frontones, de los que no hallamos parangón en toda la diócesis. Sobre la puerta, tiene un frontón roto con el vértice rehundido en hemiciclo y avolutado, y en los laterales, unos con el vértice semicircular. El modelo de éste último, que es único en los sagrarios alaveses, pero habitual en la producción de Marquina, lo podemos encontrar en la tumba del cardenal Pietro Riario, obra del escultor Andrea Bregno en la basílica de los doce apóstoles de Roma realizada a finales del siglo XV. La obra de este escultor italiano era conocida entre los artistas romanistas, como podemos rastrear en la producción de Bartolomé de Angulo y Lope de Larrea, que emplearon en sus trazas la articulación de pilastras y espacios en base a hornacinas dispuestas en varios registros. Esta organización se empleó en trazas de retablos, en el caso de Lope de Larrea, como en el de san Diego de Alcalá, en Heredia, así como en elementos decorativos, como podemos ver en el retablo de Tuesta y cómo no, en el interior de las cajas arquitectónicas del retablo de Santa Clara de Briviesca. La variedad de frontones es, además, una de las características de las trazas de Diego de Marquina.

La vinculación del escultor mirandés con los retablos de Briviesca es patente en el empleo de estos modelos, así como en algunas composiciones que realiza en otros sagrarios salidos de su gubia, como el de Añastro, también en Treviño, donde copia uno de los relieves que Juan de Anchieta realizó en esta localidad burgalesa para crear la Lamentación sobre Cristo muerto de la puerta de su sagrario. No nos debe extrañar esta vinculación, ya que es probable que Marquina se formara en el taller de Pedro López de Gámiz y colaborara con él en los retablos de Briviesca¹⁵⁵, verdadero foco de irradiación romanista en el norte de la península.



Fig. 62. Tumba del cardenal Pietro Riario. Iglesia de los doce apóstoles, Roma. Andrea Bregno. 1474-1477.

Fig. 63. Caja lateral del sagrario, con el relieve de san Martín partiendo su capa.

155 DÍEZ JAVIZ, Carlos. Ob. cit., 1998, p. 18.



Fig. 64. Puerta del sagrario



Fig. 65. Relieve lateral, con san Miguel alanceando al demonio

En lo referente a la escultura de este microedificio, debemos decir que se caracterizan por su dinamismo, sobre todo visible en los relieves que se ubican en el primer cuerpo y representan la Resurrección, en la puerta, y en los laterales, san Miguel luchando contra el demonio y san Martín de Tours partiendo su capa. En la Resurrección de la puerta (fig. 64), la figura delgada de Cristo, rodeado por una aureola de rayos, nubes y querubines, se levanta sobre su sepulcro doblando una pierna y con un brazo levantado, mientras que, con la otra mano, la izquierda, sostiene la bandera triunfal. Su paño de pureza y los cabellos se encuentran agitados por el viento. Los soldados, adormilados alrededor del sepulcro, se sobresaltan y alzan los brazos. También en el relieve que representa al Arcángel venciendo al demonio (fig. 65) podemos ver una escena dinámica, en la que san Miguel, vestido a la manera romana con casco y coraza, pisa y alancea al demonio, en una composición diagonal bien resuelta. A pesar de ser un relieve, los brazos del poderoso ángel son de bulto redondo y sujetan una lanza metálica.

Es en el relieve que se ubica en el otro lado del primer cuerpo donde vemos unas incorrecciones compositivas impropias de Diego de Marquina. Se trata de la escena de san Martín partiendo la capa (fig. 63), en la que el santo, a lomos de un caballo, se gira bruscamente hacia el mendigo para entregarle la mitad de su capa, tal y como narra la tradición. La postura es totalmente antinatural e imposible, y el caballo no guarda la proporción que se requiere en una escena de esta época que tan buenos frutos dio durante el Romanismo.

En el cuerpo superior se encuentran tres tallas, éstas de mayor calidad con respecto a los relieves. Representan a san Pedro, san Pablo y san Juan Bautista, y aquí demuestra Marquina su calidad artística. Como ocurre en el sagrario de Portilla y en Añastro, del mismo autor, los rostros son muy expresivos con sus gestos huraños y concentrados, los labios apretados, los ceños fruncidos y ojos rehundidos. Todas estas tallas muestran, a pesar de su reducido tamaño, unas características de un buen escultor que domina su técnica, ya que los plegados de las vestiduras están resueltos con soltura y naturalidad, cayendo, como en la talla de san Pedro, en gruesos bucles, aportando volumen a las figuras, además de que tienen unas proporciones muy bellas y correctas.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

San Pedro se encuentra en el centro del segundo cuerpo y es la talla que se ajusta mejor que ninguna otra a los preceptos del Romanismo miguelangelesco: ceño fruncido, labios apretados, marcada musculatura, pronunciado *contrapposto*, pelo rizado, pliegues algodonosos y una pose que marca su autoridad moral. Al mismo tiempo, san Pablo, a su izquierda como es habitual en los sagrarios, obedece al mismo canon y muestra las mismas características, aunque los pliegues de su túnica, más voluminosos y ricos que los de san Pedro, dotan a esta escultura de unos valores plásticos realmente reseñables. Algo más dinámico se muestra san Juan Bautista, en el nicho de evangelio ya que, con su mirada hacia lo alto, tiene el brazo extendido señalando al cordero que lleva a sus pies, con una pierna notablemente adelantada.



Figs. 66-68. Tallas de san Juan Bautista, san Pedro y san Pablo del cuerpo superior.

El **mensaje catequético** de este sagrario se caracteriza por la presencia de santos de devoción popular, ya que, como hemos citado, encontramos a san Juan Bautista, san Miguel y san Martín de Tours, además de las desaparecidas tallas de san Sebastián y san Roque, santos antipestíferos de gran devoción en la cultura popular y muy presentes por estas fechas en los que la peste causaba estragos en la zona. Podemos afirmar que se trata de uno de los sagrarios con más santos populares de esta cronología, diferenciándose mucho de otras obras contemporáneas con un mensaje marcadamente sacramental. Pero la presencia de estos santos populares no distrae de la función de este mueble. San Miguel luchando contra el demonio es un tema triunfal, ya que representa el triunfo del bien sobre el mal y, por tanto, representaría el triunfo de la Iglesia frente a las herejías protestantes. Adecuado también se nos presenta el tema de san Martín compartiendo su capa con el mendigo, que nos habla de la importancia de las obras de caridad, idea reafirmada precisamente tras el concilio de Trento, en contra de lo afirmado por los protestantes. La presencia de san Juan Bautista se debe a que es el precursor, el anunciador del Mesías y el que prepara el camino, y como tal es uno de los santos que más presente está en los sagrarios romanistas. San Sebastián y san Roque, por su parte, son los santos protectores por excelencia ante la peste, y su presencia puede deberse a la cualidad de la eucaristía para vencer la muerte y otorgar la vida eterna.

El programa iconográfico se enriquece con la presencia de las virtudes en el tercio inferior de las columnas del primer cuerpo, que es, además, una característica de las obras de Diego de Marquina, considerada como un "leit motiv" iconográfico¹⁵⁶ de su producción, como podemos observar en Añastro y otras obras. Están las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, con la adición de la Justicia: la Caridad, una mujer velada, se acompaña de dos niños desnudos muy miguelangelescos; la Esperanza, es una figura femenina con el brazo levantado; la Fe porta un cáliz y una cruz; y la Justicia sostiene una espada en su mano izquierda. Todas se encuentran en el tercio inferior de las columnas del primer cuerpo, simbolizando con ello que son las columnas sobre las que se debe asentar la vida de un buen cristiano.

¹⁵⁶ DÍEZ JAVIZ, Carlos. Ob. cit., 1998, p. 44.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Figs. 69-72. Caridad, Esperanza, Fe y Justicia, en las columnas del primer cuerpo.

Realizando una valoración general, debemos decir que el sagrario de Ozana es uno de los mejores tabernáculos romanistas de la diócesis debido a sus características formales. La autoría documentada queda plenamente confirmada con la propia obra, en perfecta consonancia con otras obras de Diego de Marquina como el de tabernáculo de Añastro, muy parecida en cuanto a estructura, decoración y programa iconográfico, siendo ambas dos piezas que representan la producción de Marquina en las inmediaciones de Miranda de Ebro. Tipológicamente se trata de un sagrario-relicario, un tabernáculo que custodia con seguridad y decoro el Santísimo Sacramento en su cuerpo central, y además habilita un espacio separado en la base y también cerrado con llave para conservar las reliquias de santos, correspondiéndose con la denominación de relicario que reciben estos muebles en el siglo XVI. El empleo de columnas clásicas con el tercio inferior decorado hace que conserve cierto carácter retardatario para las fechas en las que se hizo, ya en el Romanismo pleno. Pero esto es una característica de Marquina, formado al lado de López de Gámiz y sus estructuras curvadas, ancladas en una tradición serliana de mediados del siglo XVI.

6.3.2. Portilla

Parroquia de la Santísima Trinidad

Pedro de Angulo (arquitectura) y Diego de Marquina (escultura).

Taller de Miranda de Ebro

1579-1581

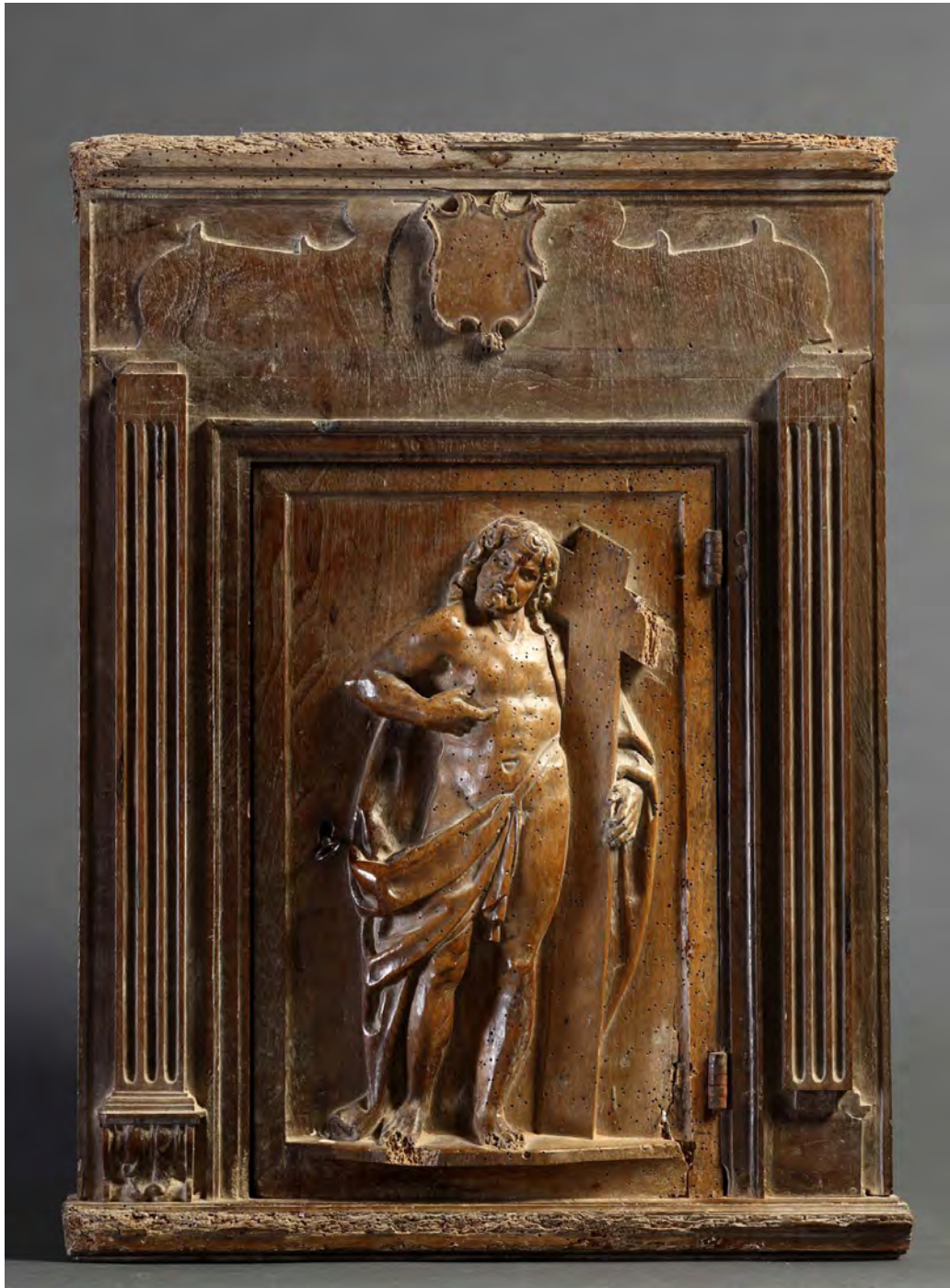


Fig. 73. Sagrario de Portilla. Foto Quintas.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Portilla es una pequeña localidad creada al amparo de una estratégica fortaleza que fue punto clave en la defensa de la provincia de Álava a lo largo de la Edad Media¹⁵⁷. Pertenece al municipio de Zambrana y dista pocos kilómetros de Miranda de Ebro. Su parroquia pertenece al arciprestazgo de Miranda de Ebro, cuya tutela episcopal se turnaban cada año entre las diócesis de Burgos y Calahorra-La Calzada, lo que provoca que el taller escultórico de Miranda se haya relacionado estrechamente con ambos ámbitos diocesanos. El templo dedicado es una de las dos parroquias alavesas dedicadas a la Santísima Trinidad¹⁵⁸, y es un pequeño edificio de mampostería de una sola nave de cuatro tramos. En su cabecera se ubica un retablo barroco de escasa calidad realizada en 1713 por Pedro Helguero, vecino de Limpías¹⁵⁹, y en los laterales otros de la misma cronología que albergan alguna talla gótica reaprovechada. Sin embargo, cuenta con un sagrario inacabado de excelente factura, que ya ha sido estudiado anteriormente por Díez Javiz¹⁶⁰, y que se ha elegido como pieza representativa en esta investigación por su notable calidad y por su cronología temprana, ya que está realizada en la década de los 70 del siglo XVI.

La parroquia contaba con un retablo mayor desaparecido para el cual el pintor Beltrán de Amberes realizaba un guardapolvo en 1564 como consta en los descargos del libro de fábrica¹⁶¹. Actualmente se conservan en la parroquia algunas tablas de pintura que podrían formar el citado retablo desaparecido, que habían sido reaprovechados como traseras de un retablo lateral y la imagen de la Andra Mari de Zabal, recientemente restaurada. En estas tablas se pueden diferenciar las escenas del Nacimiento y la Adoración de los Magos, realizados con una factura lineal, pero de calidad destacable, y se podrían fechar en la primera mitad del siglo XVI, unas décadas antes de que Beltrán de Amberes realizara el guardapolvo. Por la forma de estas tablas podría suponerse que se trataba de algún retablo de pequeño formato, por lo que creemos que no disponía de ningún sagrario. Además, en el lado del evangelio de la cabecera aún se puede ver un arco que podría haber sido utilizado con esta finalidad, conteniendo alguna caja de madera que el visitador juzgaría indecoroso e inadecuado y que ocasionaría la orden de construir el que estudiamos aquí.

La construcción de este sagrario se halla felizmente documentado. Su origen, como la mayoría de los sagrarios, se remonta a la visita pastoral de enero de 1579, cuando el visitador, visto que la parroquia no cuenta con lugar decente y decoroso para la custodia de la eucaristía, ordena con urgencia que “dentro de dos meses el cura y mayordomos agan azer un reliquiario fasta seis o siete mill mrs, y este echo para la primera visita”, bajo pena de excomuni3n. En este caso, dada la premura de la orden, puede ser que el cura y el mayordomo habían hecho llamar a Pedro de Angulo, ensamblador vecino de Miranda de Ebro y miembro destacado del taller de los Angulo, ya que se halla presente en el momento de la visita, y recibe el encargo en ese mismo momento. Se registran pagos al entallador “a cuenta del reliquario” durante el mismo a3o 1579 y en los posteriores 1581, 1582, 1583 y 1585, cuando se termina de pagar al artista. Por estas partidas de gastos se puede deducir que el sagrario fue tasado en 1582¹⁶².

La obra, a pesar de estar inacabada, estuvo presidiendo el altar mayor sin m3s adorno que lo acompa3ana¹⁶³. En los libros de f3brica no consta ninguna reclamaci3n a los art3fices para que terminaran el encargo, sino m3s bien aparece la tasaci3n de la obra y los pagos realizados a Pedro de Angulo. Se debió retirar del culto en el siglo XVIII, cuando se construy3 el actual retablo churrigueresco. En cualquier caso, el sagrario qued3 “en blanco”, sin terminar en la estructura, relieves y policromía exterior e interior, dejando ver la calidad de la madera y el trabajo del escultor en su estado m3s puro.

157 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Torres y Casas Fuertes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la ciudad de Vitoria, 1978, tomo II, pp. 843-845.

158 L3PEZ DE GUERE3NU, Gerardo. *Álava Solar de Arte y de Fe*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la Ciudad de Vitoria, 1962, p. 503.

159 TABAR ANITUA, Fernando (coord.). *ob. cit.*, 2011, p. 460.

160 D3EZ JAVIZ. *Ob. cit.*, 1993, p. 42. IDEM. “El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)”. *L3pez de G3miz*, n3 XXXII, 1998, pp. 45-46.

161 AP Portilla. Libro de F3brica I (1560-1631), *s/f*.

162 AP Portilla. Libro de F3brica I (1560-1631), fols. 29, 31, 34, 35 y 37.

163 TABAR ANITUA, Fernando (coord.). *ob. cit.*, 2011, p. 461.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

El tabernáculo es una caja rectangular que mide 57,5 x 43,5 x 38 cm (fig. 74). La talla se concentra únicamente en el frontis, salvo dos pilastras estriadas en los frentes laterales inmediatamente más cercanos a la cara central. La caja está enmarcada por otras dos pilastras, una de ellas apeada sobre una ménsula foliácea de perfil avolutado, mientras que la otra carece de base. En su parte superior carecen también de capitel y de entablamento, y en el remate de la puerta tiene un relieve de perfil curvilíneo como si de una cartela correiforme inacabada se tratara, en cuya parte central aparece una especie de marco heráldico de interior liso. Estos elementos están realizados en bajo relieve y aún son visibles las pestañas en las que se ensamblarían las piezas que faltan. Asimismo, son numerosas las marcas incisas rectas realizadas sobre la madera por la mano del artista con un instrumento de precisión marcando las líneas para tallar con la gubia, que en las piezas acabadas quedan cubiertas por el revestimiento de policromía, pero en este caso han quedado a la vista, como en el sagrario de Aguillo, lo que nos muestra el trabajo del tracista y el ensamblador. Poco se puede añadir sobre la estructura de esta pieza inacabada. Es más que probable que contaría con cuerpos laterales o un segundo cuerpo rematado en cúpula, también que tendría frontones o algún otro elemento, a pesar de primar las líneas rectas, como en las obras de Angulo.

En este caso, hallándose la documentación, no cabría duda de la autoría de la pieza, pero el análisis estilístico del relieve de la puerta y el conocimiento de la estrecha relación que unía a Pedro de Angulo con otros escultores con lo que colaboraba habitualmente, hace pensar en la intervención de otro artista de gran peso, que el historiador Díez Javiz identifica con el mirandés Diego de Marquina. Como aporta este investigador, Angulo estaba especializado en realizar trazas y la parte arquitectónica de las obras, y en varias ocasiones contrató a Diego de Marquina para la escultura. Tal es el caso del sagrario de Cellorigo (La Rioja), realizado por Marquina entre 1582 y 1585 con trazas de Angulo. También terminó Marquina algunas obras inacabadas comprometidas por los Angulo, como el sagrario de Buggedo (Burgos) que la viuda de Francisco de Angulo le traspasó en 1567, y el sagrario de la parroquia de San Esteban de Orón (Burgos), traspasado igualmente a Marquina en 1576. Además, les unían estrechos lazos personales, ya que figuran como padrinos y testigos en los bautizos de miembros de ambas familias¹⁶⁴.

Sobre el programa iconográfico que se desarrolla en este sagrario poco podemos hablar ya que, tratándose de una obra inacabada, no tiene otra talla ni relieve salvo en la puerta, que presenta un magnífico Cristo Resucitado tallado con gran delicadeza y maestría. Por esta razón nos centraremos en realizar un análisis estilístico de la obra. Esta imagen triunfal del Resucitado se representa abrazando la cruz, de pie sobre el sepulcro abierto con la tapa en escorzo, cubierto por una túnica ceñida con una cinta, tan del gusto romanista, que le cae sobre la parte derecha y forma un pliegue acaracolado en la parte que se apoya sobre el suelo, dando muestras de una maestría escultórica. Con su mano derecha enseña la llaga, adelantando el hombro de forma enérgica. La anatomía, de canon esbelto, de marcada musculatura y corrección exquisita, está tallada con formas suavizadas y sin tanta exaltación como en otras esculturas romanistas, lo que le dota de una gran belleza renacentista. Las profundas honduras de la gubia del rostro que marcan las cejas y rehunden los ojos, proporcionan gran expresividad a esta figura. Los cabellos también están tratados con gran maestría, formados por gruesos mechones que caen a los lados del rostro. El modelo formal para este Resucitado no es otro que el conocido Cristo de Santa María de Sopra Minerva de Miguel Ángel, que tantas interpretaciones va a tener en las artes de las últimas décadas del siglo XVI. Nos encontramos aquí con una de esas mejores versiones.

No es el sagrario de Portilla la única obra realizada por Diego de Marquina que conservamos en Álava. Otra de sus obras principales también ha sido seleccionada para un estudio pormenorizado en esta investigación, que es el sagrario de Ozana. Realizó también los sagrarios de Añastro, Berganzo y Berantevilla, éste último desaparecido, todos en la misma zona geográfica, el entorno de Zambrana, que está en la radio de producción del taller mirandés. En todas estas obras es visible la buena técnica que caracteriza a este escultor. Sus esbeltas figuras están dotadas de una gran expresividad, con un gesto huraño que les imprime un fuerte carácter, sobre todo en los personajes masculinos. Esta expresión es perceptible en los rostros que, con unos ojos rehundidos y un característico arco de cejas musculosas, están concentrados en sí mismos.

164 DÍEZ JAVIZ, Carlos. Ob. cit., 1993, pp. 37 y 42.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 74. Vista lateral del sagrario de Portilla, hoy en la sacristía del templo.

6.3.3. Bóveda

Parroquia de San Vicente

Atribuido a Bartolomé de Angulo. Taller de Valpuesta

Década de 1580



Fig. 75. Tabernáculo de Bóveda. Bartolomé de Angulo. Hacia 1580.

Bóveda se halla situada en el valle de Valdegovía, en la parte más occidental de la provincia de Álava, en el camino que lleva al burgalés valle de Losa. Su templo parroquial está dedicado a san Vicente Mártir y la fábrica actual es una construcción de mampostería levantada en el segundo cuarto del siglo XVII¹⁶⁵. Bóveda, como el resto del valle de Valdegovía, perteneció a la archidiócesis de Burgos hasta 1861, fecha de la erección de la diócesis de Vitoria y en este contexto debemos ubicar este sagrario, inmerso en el mundo eclesiástico burgalés y bajo la tutela ejercida de la colegiata de Valpuesta, como queda reflejado en el programa iconográfico que desarrolla, que debió de ser ideado por sus cultos canónigos. El retablo mayor de la parroquia es una estructura neoclásica de tres calles en las que existen cinco nichos para albergar imágenes. En este caso se han reaprovechado en ella las cuatro esculturas que quedaron del retablo mayor romanista y el sagrario, que son obra de Bartolomé de Angulo, cabeza del taller de Valpuesta y maestro pionero en la introducción del estilo romanista en Álava. En los retablos laterales también quedan restos del desaparecido retablo mayor romanista, que a juzgar por estos restos que se han conservado, debió ser una de las mejores máquinas de esta cronología de Álava.

En lo referente a la autoría, este sagrario, junto con las esculturas que acogen el retablo mayor neoclásico y algunos de los laterales, ha sido acertadamente atribuido a Bartolomé de Angulo y su taller¹⁶⁶, maestro afincado en Valpuesta y como hemos dicho anteriormente, uno de los pioneros del

165 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. Ob. cit., 2003, p. 136.

166 *Ibidem*, p. 152.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Romanismo en el ámbito alavés, colaborador con Pedro López de Gámiz en el retablo del convento de Santa Clara de Briviesca y con los hermanos La Haya en el retablo de la Colegiata de Valpuesta. En Álava conservamos una de sus obras capitales, el retablo de Tuesta, realizado hacia 1580. A pesar de que no exista documentación sobre el sagrario de Bóveda, no cabe duda de que se trata del mismo autor que el sagrario de Tuesta, por las claras analogías estilísticas y la inusitada complejidad iconográfica que presentan ambas obras.

El sagrario es una caja sin dorso, de planta mixtilínea y atrevida, como pocas existentes en la diócesis de Vitoria, basado en una **estructura** rectangular del que sobresale la caja del sagrario, notablemente convexa, que retrocede en cuerpos ovalados de clara inspiración serliana. Las calles verticales están separadas por un cuerpo saliente rectangular aportando un perfil mixtilíneo y dinámico a esta planta. Las alas laterales sorprenden por ser pequeños espacios conformados por cuatro columnas bajo un techo artesonado con casetones de líneas rectas con rosetas. Los soportes empleados en este magnífico sagrario son columnas acanaladas con el fuste decorado en su tercio inferior, de orden corintio, el más decorativo y esbelto y uno de los menos empleados en estos sagrarios romanistas de Álava que tanto gustan de la sobriedad del toscano. La arquitectura de este sagrario, de lenguaje clásico pero formado por líneas curvas, alude al manierismo serliano, como lo hace también el sagrario de Tuesta y otros del círculo de Miranda de Ebro, con el que tenía estrechas relaciones. Incluso el aparato decorativo debemos ponerlo en relación con Serlio y los sagrarios de la generación anterior: hay niños y figuras femeninas y masculinas vestidas y desnudas, emparejadas verticalmente entre cestos de frutos, cartelas correiformes, máscaras, ménsulas y hasta una calavera, cuyo origen debemos buscar en los numerosos grabados de la escuela de Fontainebleau muy empleados por los artistas europeos de la segunda mitad del siglo XVI, pero ya cada vez menos frecuentes en el Romanismo pleno.

En cuanto a la **tipología** a la que pertenece, cabe decir que nos inclinamos a pensar que era un sagrario-expositor, algo que no podemos afirmar con rotundidad por faltarle el cuerpo superior. Pero tratándose de la diócesis de Burgos, algo más adelantada que la de Calahorra en cuanto a la puesta en práctica de las reformas tridentinas, y viendo el considerable tamaño que tiene el sagrario, nos parece lógico intuir un templete abierto, presumiblemente de planta elíptica, sostenido por columnas corintias acanaladas y cubierto por una cúpula con casetones, bajo el que se colocaría una custodia de plata y varias esculturas que la acompañaran. El propio retablo neoclásico que acoge el sagrario y el pabellón pintado de su hueco corroboran esta suposición. Debido a que en una fotografía del Fondo Guereñu de los años 30 se aprecia un expositor neogótico, podemos pensar que el original se pudo haber pedido a principios del siglo XX, en las intervenciones neogóticas del mobiliario parroquial.

La **escultura** de este tabernáculo está plenamente inmersa en los parámetros romanistas, pero con la peculiaridad de que no tienen una potente musculatura, sino que son figuras algo estilizadas y con las extremidades finas y delicadas, tal vez más cerca del Manierismo expresivista que le precedió que del propio Romanismo miguelangelesco, algo que no se advierte de forma tan nítida en las esculturas de gran formato, donde sí es visible la exaltación anatómica.

En el análisis de este sagrario seleccionado queremos hacer énfasis en las **fuentes gráficas** de las que bebió Bartolomé de Angulo, que es la gran peculiaridad de esta pieza. La inspiración en la obra de otros artistas es una constante en la historia del Arte, y más si cabe, en una época que vivió un gran desarrollo de la imprenta y con ella, de los grabados que reproducían obras de grandes artistas, como es el siglo XVI. La difusión de las imágenes realizada a través de un soporte tan barato como el papel supuso para los artistas la apertura de un amplio abanico de posibilidades para disponer de modelos en los que inspirarse y elaborar escenas con más o menos originalidad. A través del pormenorizado estudio del retablo de Tuesta publicado en 2003¹⁶⁷ se dieron a conocer las fuentes gráficas empleadas por Bartolomé de Angulo en ese magnífico retablo, y completando ese estudio, hemos constatado que esas mismas fuentes también fueron empleadas en el sagrario de Bóveda. Hablamos de la *Biblia Sacra* que vio la luz por primera vez en Lyon en 1554 en la imprenta de Guillaume Rouillé, profusamente ilustrada con grabados de Bernard Salomón.

167 ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa. "El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovia. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovia*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 113-123.

Debido al éxito del que disfrutó, se debieron realizar varias ediciones más con los mismos grabados, y un ejemplar de la reedición de 1566 se conserva en la Biblioteca del Seminario de Vitoria-Gasteiz¹⁶⁸, mientras que otro volumen, en esta ocasión editada en 1600, se encuentra en la biblioteca Koldo Mitxelena de la Universidad del País Vasco, procedente del fondo Ephialte. La primera tiene ilustraciones solamente en el Antiguo Testamento, mientras que la segunda está ilustrada en el Nuevo. Para la creación de las escenas del sagrario de Bóveda, el artista empleó numerosos grabados de estas Biblias de manera fragmentaria, es decir, copiando de forma bastante literal composiciones, posturas y detalles de un buen número de ilustraciones, pero combinadas posteriormente según sus conveniencias. Sin embargo, no es la única fuente que empleó el artista de Valpueda. Como buen maestro pionero y cabeza de un potente taller, contaba con amplios recursos como dibujos y grabados de Miguel Ángel, Alberto Durero, Cornelis Cort o Marcantonio Raimondi, así como repertorios decorativos, como es perfectamente visible en sus obras y en las de sus contemporáneos, que iremos desvelando a medida que comentamos las escenas.

El **programa iconográfico** que desarrolla este sagrario claramente se orienta hacia una finalidad de exaltación eucarística, así como una explicación y exposición del sacramento de la eucaristía, como es habitual en estos muebles. Las escenas que desarrolla así lo hacen ver a través de su presencia y su organización en distintos niveles, componiendo uno de los programas iconográficos más complejos de toda la diócesis de Vitoria. De esta manera, en el basamento se ubican temas como el traslado del Arca de la Alianza, tema predilecto como prefiguración eucarística, junto a otras escenas de la vida pública de Cristo, así como los evangelistas y otras figuras. En el cuerpo central podemos admirar relieves con las escenas de la Pasión, como la Oración en el Huerto, la Última Cena y el Camino al Calvario, acompañados por dos tallas de bulto de la Virgen Dolorosa y María Magdalena que complementarían el ciclo pasional, aunque no sepamos cuál era su ubicación. No hemos podido hallar el hilo conductor de este programa iconográfico, pero realizaremos una propuesta de interpretación de las escenas y el mensaje que, a nuestro juicio, debería entenderse bajo la influencia directa de algún canónigo de la cercada colegiata de Valpueda.

Comenzando por el basamento (fig. 76), podemos ver que las escenas están organizadas en tres bloques: por un lado, varias escenas narrativas de la vida pública de Cristo y una prefiguración eucarística, que se encuentran en los frentes del basamento. Por otro lado, en los dos netos donde apoyan las columnas tenemos dos figuras femeninas sin identificar que, por su ubicación, podemos poner en relación con las escenas precedentes, y flanqueando el relieve principal y la caja del sagrario y, por tanto, en una ubicación privilegiada, los pequeños relieves de los cuatro evangelistas.

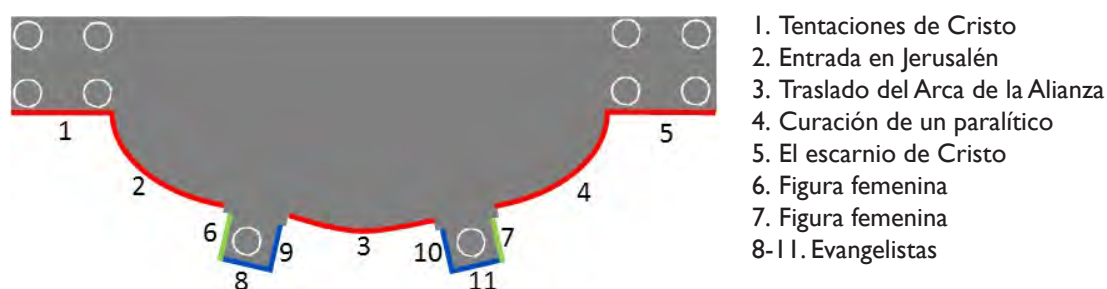


Fig. 76. Esquema iconográfico del basamento del sagrario de Bóveda.

Las escenas del primer bloque de contenidos que están en los cuerpos laterales del sagrario pertenecen a la vida pública de Cristo y el ciclo de la Pasión. Por un lado, tenemos el relieve con las **tentaciones en el desierto** (fig. 77), en los inicios del ciclo de la vida pública, narradas en los evangelios (Mt 4:1-11, Lc 4:1-13). El relieve no muestra signos inequívocos de que se trate de la escena de las tentaciones, ya que nos muestra a Cristo conversando con un anciano con túnica que le ofrece una esfera dorada y porta una especie de rosario, que ocurre en un espacio extramuros, a juzgar por la arquitectura del fondo y el árbol del primer plano. Si bien a simple vista podríamos pensar que se trata del diálogo entre Jesús y Nicodemo (Jn 3:1-13), relacionada tradicionalmente con el sacramento del bautismo, la localización de la

¹⁶⁸ Se desconoce la procedencia de esta Biblia, pero bien podría haber llegado al Seminario desde una parroquia de Valdegovía, perteneciente a la diócesis de Vitoria desde 1861.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 77. Sagrario de Bóveda, basamento. Escena de las tentaciones en el desierto.



Fig. 78. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. 2 Reyes 8:1.

Fig. 79. Tentaciones en el desierto. Cornelis Cort. 1551-1575. Herzog August Bibliothek. Graph.A1: 526.

f fuente gráfica que emplea Angulo para elaborar su escena nos inclina a pensar que se trata de las tentaciones, ya que podría haberse inspirado en un grabado de Cornelis Cort del mismo tema (fig. 79). A pesar de la analogía que muestran ambas imágenes, la figura de Cristo difiere bastante, debido a que en esta ocasión Angulo tomó como modelo un grabado de la citada Biblia Sacra de 1566 (fig. 78).

Una segunda escena de la vida pública de Cristo se encuentra al otro lado del sagrario, y nos muestra a Cristo bendiciendo y curando a un paralítico de apariencia joven, rodeado por otros personajes de diversas edades (fig. 80). El paralítico se halla medio recostado en el suelo y tiene una muleta bajo su brazo izquierdo. Otros personajes que se encuentran en la escena también portan muletas y son de edades diferentes. Creemos significativo que tres de los cuatro personajes de la escena estén semidesnudos, cubiertos por una túnica sobre sus cuerpos, como si de un ambiente termal se tratara. Por esta razón hemos podido deducir que podría tratarse de la **curación del enfermo en la fuente probática**, o la curación en la fuente Betzatá (Jn 5:1-9). El evangelista narra que en Jerusalén había una piscina o fuente llamada Betzatá o Betesda, en la que un ángel de vez en cuando se lavaba agitando sus aguas, de tal manera que el primer enfermo que entraba en el agua tras esa agitación, sanaba. Jesús se acercó a esa fuente y vio a un enfermo tendido en el suelo, paralítico, que llevaba 38 años esperando su sanación a orillas de la piscina,

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

pero nunca llegaba a bañarse por su falta de movilidad. Cristo le cura con sus palabras, y le ordena levantarse y marcharse. Podría tratarse de la representación de esta curación, pero el parálítico del relieve de Bóveda es un hombre joven que no ha podido estar tantos años como los que cuenta el Evangelio, aunque el resto de los personajes semidesnudos –uno con muleta, otro anciano– bien podrían parecer que están a la espera de bañarse en la fuente milagrosa. Para esta escena Angulo ha empleado una doble fuente. Por un lado, la Biblia Sacra de 1566 y, por otro, una imagen de san Pedro grabada por Marcantonio Raimondi.



Fig. 80. Sagrario de Bóveda. Escena de la curación del paralítico.



Fig. 81. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. Números 16:27 (detalle).



Fig. 82. San Pedro. Marcantonio Raimondi. Hacia 1517-1520. Musei Civici de Pavia.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

En cuanto a las otras dos historias del ciclo de la Pasión, una de ellas representa la entrada a Jerusalén (fig. 83), escena que abre el ciclo de la Pasión, con una larga tradición iconográfica en el arte cristiano. Narrada en los cuatro evangelios canónicos, muestra a Cristo a lomos de una asna mientras los hierosolimitanos, cantando el Hosanna, extienden sus mantos bajo los pies de la montura, y algunos se suben a los árboles para arrancar de ellos las palmas para tenderlas también en el camino, que podría ser Zaqueo¹⁶⁹. El tema es una prefiguración de Cristo victorioso coronado como rey y representa la esperanza de un rey justo y un nuevo orden haciendo su entrada triunfal y humilde a la vez, como viene anunciado en el profeta Zacarías: “grita exultante, hija de Jerusalén. He aquí que viene a ti tu Rey, justo y victorioso, humilde, montado en un asno”¹⁷⁰. No hemos hallado, empero, ninguna alusión de esta escena a la eucaristía, aunque de alguna manera podrían relacionarse por ser ambos temas de índole triunfal.

El otro relieve representa el **escarnio de Cristo** (fig. 86), un episodio especialmente dramático del ciclo de la Pasión en el cual Jesús, tras comparecer ante Anás y Caifás, y antes de ser llevado ante Herodes y Pilatos, es víctima de todo tipo de improperios, insultos y golpes por parte de sus verdugos. Nos presenta a un Cristo sentado, con los ojos vendados y atado de manos, mientras los judíos —en este caso la soldadesca— le escupen, le golpean y le someten a humillación. La razón por la que esta escena se halla colocada en el basamento de un sagrario podría ser la representación de Cristo humillado, imagen de la víctima y del cordero degollado, antecedente de la Muerte en la Cruz para remisión de los pecados. Pero es difícil precisar la vinculación que se establece con la eucaristía para situar esta escena en un mueble como éste, como ocurre con otras escenas que se han explicado anteriormente. Para construir los personajes de esta escena se han empleado varias fuentes gráficas diferentes. Por un lado, algunas figuras aisladas están claramente inspiradas en algunos grabados de la Biblia francesa (figs. 87-89), pero también es notoriamente visible la influencia de la obra pictórica y escultórica de Miguel Ángel (figs. 90 y 91).



Fig. 83. Bóveda. Entrada a Jerusalén.



Fig. 84. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. I Reyes 6 (detalle).



Fig. 85. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. Génesis 31:22 (detalle).

¹⁶⁹ Personaje apócrifo que debido a su pequeña estatua quiso trepar a una palmera para contemplar la escena. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 1996, tomo I, vol. 2, p. 413.

¹⁷⁰ Zacarías 9:9-10. Esta profecía es citada en el evangelio de Mateo 21:1-11.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 86. Bóveda. Escarnio de Cristo.



Fig. 87. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. I Samuel 25:24 (detalle).



Fig. 88. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. 2 Samuel 7:1 (detalle).



Fig. 89. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. 2 Macabeos 3:25 (detalle).

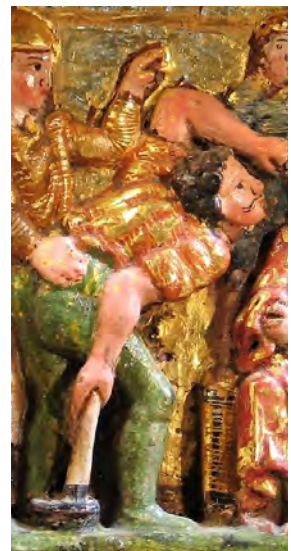


fig. 90. Capilla Sixtina, luneto de Aminadab. Miguel Ángel Buonarroti.

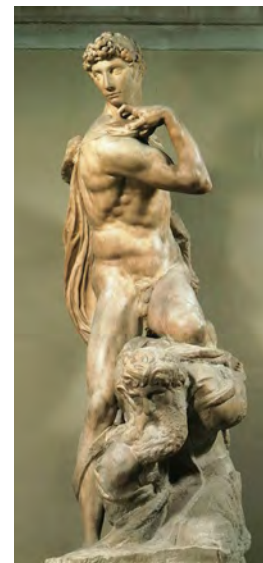
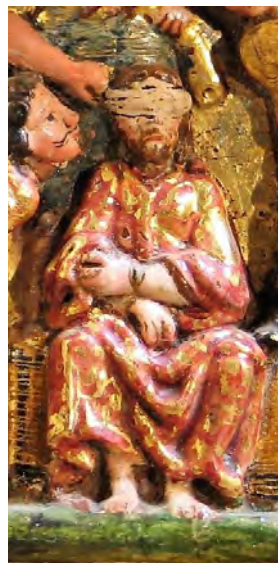
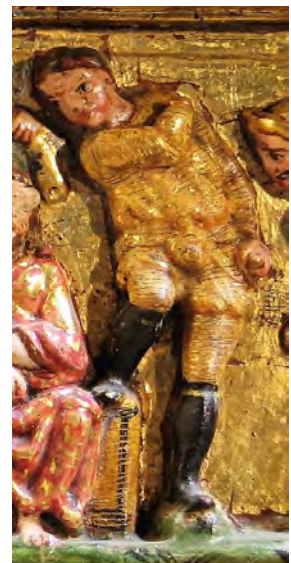


Fig. 91. El genio de la victoria. Miguel Ángel Buonarroti. Hacia 1532-1534. Palazzo Vecchio, Florencia.



6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

En el cuerpo central del basamento, bajo la caja que custodia la eucaristía, hallamos un tema de prefiguración eucarística del Antiguo Testamento, idóneo para esta ubicación: el **traslado del Arca de la Alianza** (fig. 92). Narra el momento en el que el rey David, tañendo un arpa, encabeza el carro tirado por bueyes que transporta el Arca, y Uzá, uno de los hijos de Abinadab que guiaba a los bueyes y caminaba detrás del carro, comete la osadía de tocar el Arca para evitar su vuelco y Yahvé lo fulmina como castigo por tal atrevimiento (2 Samuel 6:5), yaciendo muerto en la parte inferior izquierda del relieve. Asimismo, otros dos personajes señalan la escena como testigos del hecho. La presencia del Arca de la Alianza en un sagrario se nos presenta como una clara alusión a la propia función de este mueble como receptáculo de la eucaristía, ya que es una de las prefiguraciones eucarísticas más empleadas en la historia del arte. De la misma manera que el Arca de la Alianza guardaba en su interior las tablas de la Ley que Yahvé entregó a Moisés, así como algunos objetos sagrados como el maná, verdadera prefiguración eucarística como alimento divino, el sagrario contiene el cuerpo sacramentado de Cristo. El Arca representa el pacto entre Yahvé y el pueblo judío, de la misma manera que la eucaristía es la nueva Alianza entre Dios y los hombres. El Arca es contenedora de la presencia del mismo Yahvé, mientras que el sagrario contiene realmente el cuerpo del Señor. Es evidente que su ubicación, en el centro del basamento, está marcando la relación entre ambas ideas. Nuevamente acude a los grabados de Bernard Salomon para componer la escena, en este caso combinando dos escenas del mismo tema. Por un lado, las dos figuras colocadas detrás del Arca se toman de la escena del traslado del Arca de Bet Semes, mientras que el resto del relieve toma como modelo la misma escena bíblica que representa.



Fig. 92. Bóveda. Traslado del Arca de la Alianza.



Fig. 93. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. 1 Samuel 6:11 (detalle).



Fig. 94. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. 2 Samuel 6:5.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Estos relieves narrativos no son los únicos que se encuentran en el basamento. En los netos donde se apoyan las columnas que separan los espacios del primer cuerpo podemos hallar a los **cuatro evangelistas** (figs. 95-98), fácilmente reconocibles por sus símbolos. San Juan con el águila y sin barba, San Lucas con el buey que le caracteriza, San Marcos acompañado del león y San Mateo con un ángel que sostiene el libro que escribe. Los evangelistas son un tema recurrente en los sagrarios por cuanto son testigos directos de Cristo y su presencia es constante en estos muebles litúrgicos, como se ha tenido la ocasión de explicar, y no es casualidad que se ubiquen en los netos de las dos columnas que flanquean el cuerpo central del tabernáculo, rodeando el Arca de la alianza. Formalmente, los profetas y sibilas de la Sixtina y un grabado de Raimondi sirven de fuente de inspiración para su configuración (figs. 99-102).



Figs. 95-98. Evangelistas: san Juan, san Lucas, san Marcos y san Mateo.

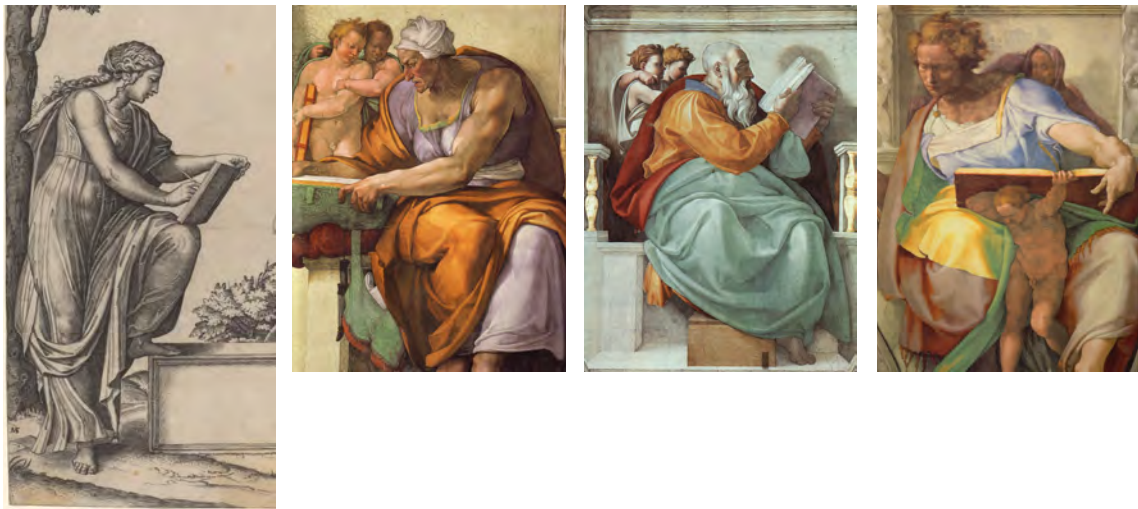


Fig. 99. Marcantonio Raimondi. Dos mujeres con el zodiaco (detalle). The Metropolitan Museum of Art, New York. N° 41.1.4.

Fig. 100. Miguel Ángel Buonarroti. Sibila de Cumas. Capilla Sixtina.

Fig. 101. Miguel Ángel Buonarroti. Profeta Zacarías. Capilla Sixtina.

Fig. 102. Miguel Ángel Buonarroti. Profeta Daniel. Capilla Sixtina.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Junto a los evangelistas, en los mismos netos de apoyo, encontramos **dos figuras femeninas** cuya identificación es difícil de precisar. Ambas están veladas y, aunque en un principio se pudiera pensar que son la Virgen y María Magdalena, su ubicación en un lugar tan secundario para ellas hace que abandonemos esta suposición. Podría tratarse tal vez de dos virtudes, pero ninguna porta los atributos que nos permita identificarlas. Tampoco nos parece convincente la identificación a través de la fuente gráfica que el escultor emplea, ya que parece evidente que la inspiración es exclusivamente formal y no de contenido. Para una de las mujeres (figs. 103 y 104) Angulo copia la imagen del grabado que narra el voto de Ana, la madre de Samuel, que acude al templo para implorar a Yahvé un hijo, ante la presencia del sacerdote Helí (I Samuel 1:9-19). Con la segunda figura femenina (figs. 105 y 106) reproduce la imagen de Orfa del grabado de la despedida de este personaje por parte de Ruth y Noemí (Ruth 1:16). Pero identificar los grabados de inspiración de estas dos figuras femeninas no arroja ninguna luz para su posible identificación. Ambas escenas del Antiguo Testamento ni los personajes que aparecen en ellas no tienen, a priori, ninguna relación con la eucarística, por lo que deducimos que la apropiación de estas composiciones obedece a un fin puramente estético, quedando oculta, por tanto, la identidad de ambas figuras.



Fig. 103. Figura femenina sin identificar.

Fig. 104. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. I Samuel 1:9 (detalle).

Fig. 105. Figura femenina sin identificar.

Fig. 106. Biblia Sacra. Lyon: Guillaume Rouillé, 1566. Ruth 1:16 (detalle).

En lo que se refiere al cuerpo principal, el sagrario de Bóveda centra su mensaje en la Pasión, haciendo hincapié en el sacrificio expiatorio que supone la muerte de Cristo en la cruz. El tema principal debe hallarse, como es natural, en la puerta que cierra el sagrario, donde se muestra la **Santa Cena** (fig. 107), tema que Bartolomé de Angulo emplea también en la puerta del sagrario de Tuesta con parecida composición. La escena está dotada de una profundidad conseguida por la colocación de dos apóstoles de espaldas en primer plano, apoyados en la mesa que atraviesa todo el relieve, tras la cual se disponen el resto de los apóstoles y Cristo. En el fondo, se percibe una arquitectura clasicista articulada en tres calles a la manera de un arco de triunfo, coronada la central por un ático rematado en frontón flanqueado por pirámides, y las laterales por unas cupulillas terminadas en jarrones. Esta arquitectura es comparable con la que el artista talló en el anteriormente citado sagrario de Tuesta ya que los dos presentan algunas analogías, aunque los recursos iconográficos y estilísticos de los que disponía el escultor permita trazar dos arquitecturas diferentes. Toda la escena se encuentra enmarcada bajo un arco de medio punto rebajado que constituye la puerta del sagrario, y está coronada por dos ángeles desnudos y sin alas que, dispuestos simétricamente, sostienen una cartela ovalada con marco de hojas con el emblema IHS, aludiendo a su contenido. Cristo se nos presenta en el centro de la composición, enmarcado visualmente por la citada arquitectura con los brazos en aspa y con un adormilado san Juan en sus brazos, de acuerdo con el relato evangélico y siendo fiel a las fuentes gráficas que empleó el artista, que son grabados de Cornelis Cort o Alberto Dürero (figs. 108-109).

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 107. Puerta del sagrario de Bóveda. Relieve de la Última Cena.

Fig. 108. Cornelis Cort. Última Cena. 1568. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Fig. 109. Alberto Durero. Incredulidad de santo Tomás. Serie de la pequeña Pasión. British Museum, London.

En los cuerpos laterales se encuentran otras dos escenas de la Pasión. En el lado del Evangelio hallamos la **Oración en el Huerto**, inicio del calvario que llevará a Cristo hasta la muerte en la cruz. La escena narrada en los evangelios de Mateo (26:36-46), Marcos (14:32-42) y Lucas (22:39-46), ha sido entendida como un momento de angustia y miedo de Cristo ante la muerte inminente anunciada por Él mismo, pero en este caso se muestra a un Cristo que no sucumbe a la debilidad humana y con los brazos abiertos en un gesto de oración y aceptación, accede a su destino manifestado por el ángel que le enseña el cáliz, como lo dispuso Durero, que le sirve de inspiración, junto con algún grabado más de los que ha tomado la idea del apóstol dormido (figs. 111 y 112). El episodio transcurre de noche en el monte de los Olivos, a las afueras de Jerusalén, visualizado a través dos árboles y un roquedo. Los apóstoles Pedro y Santiago se encontraban dormidos en el momento en el que Cristo se aparta de ellos para rezar. El relieve está estructurado en base a dos planos superpuestos. En el primero dos apóstoles duermen tendidos en el suelo, mientras que el segundo plano, de impulso ascensional y ocupando la parte derecha del relieve, se sitúa el núcleo de la narración. El espacio desocupado que deja la escena es magistralmente compensado con la presencia de dos árboles de distinto tamaño que equilibra la composición.



Fig. 110. Oración en el Huerto de Bóveda.

Fig. 111. Alberto Durero. Oración en el Huerto. 1508.

Fig. 112. Marcantonio Raimondi. Cleopatra. 1500-1534. Università di Bologna, n° 28607.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Al otro lado hallamos la **Caída en el camino al Calvario** (fig. 113), también narrado en los cuatro evangelios canónicos. Cristo, vestido con una túnica, descalzo y con la corona de espinas, sufre una caída con la cruz auestas subiendo al monte Calvario donde le crucificarán, mientras Simón de Cirene, en la parte derecha de la escena, coge la cruz para ayudarlo. Un soldado dispuesto de espaldas le tira de la cuerda atada al cuello obligándole a levantarse, y otro le agarra del pelo con un gesto violento. Otros soldados acompañan la escena, uno de ellos tocando un instrumento de viento, y al fondo de la escena se elevan numerosas lanzas, alabardas y estandartes que aportan profundidad al relieve. Se trata de una composición llena de personajes ubicados en la parte inferior de la escena, pero tallados a distinto nivel de profundidad consiguiendo la sensación de profundidad de manera creíble.



Fig. 113. Caída en el camino al Calvario.

Cuando visitamos la parroquia de Bóveda en 2010, en las alas laterales se encontraban dos tallas de bulto redondo (figs. 114 y 115), cuya ubicación original no podemos precisar. Una de ellas representa a la **Virgen**, cubierta la cabeza por un velo, vestida con túnica y manto. Cruza enérgicamente los brazos sobre su pecho y sostiene los algodonosos pliegues de la túnica con ambas manos, como corresponde con los preceptos romanistas, y muestra un gesto de dolor por la muerte de su Hijo expresada a través de las copiosas lágrimas que el maestro pintor-dorador ha dispuesto en su rostro. Tiene una composición equilibrada pero muy manierista, basada en una línea serpenteante dibujada por la disposición de sus brazos. La otra, que suponemos **María Magdalena**, une sus manos en oración, está tocada por un velo recogiendo sus cabellos, e igualmente muestra su dolor visible a través de la policromía. Estas dos imágenes flanquean la caja del sagrario, aunque su presencia es obligada en cualquier representación de escenas de la Pasión, no suele ser habitual en un sagrario, al menos en bultos redondos.



Figs. 114 y 115. Virgen Dolorosa y María Magdalena del sagrario de Bóveda.

Sin embargo, en 2011 se encontraron en dependencias de la parroquia otras dos esculturas¹⁷¹, en esta ocasión de **san Pedro y san Pablo** (figs. 116 y 117), magistralmente ejecutadas y que podríamos considerar una muy buena muestra de la calidad artística de Bartolomé de Angulo en bultos redondos a pequeña escala. Tratándose de dos imágenes de obligada presencia en los sagrarios romanistas, lógicamente podemos concluir que ellas ocuparían las alas laterales, mientras que las dos mujeres estarían en el segundo cuerpo, acompañando el expositor, y así se han dispuesto tras su restauración, aun-

171 Agradecemos enormemente a Francisco Javier de Miguel de Equipo 7 Restauración el habernos puesto al corriente de estas imágenes y habernos cedido los informes e imágenes de la restauración.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

que en sentido inverso (fig. 118). Ambas tienen una altura aproximada de 44 cm y encajan perfectamente en el hueco de la arquitectura, y son versiones en miniatura de las mismas esculturas que se encuentran en el retablo de Tuesta. San Pedro tiene un gesto dinámico y parece dar un paso hacia delante, gesto de recuerdo expresivista mucho más patente en Tuesta que incluso tiene las piernas cruzadas, pero la exaltación anatómica, el ceño fruncido, los gruesos tejidos y la forma de la túnica no dejan lugar a dudas de que estamos ante la mejor escultura romanista. Por su parte, san Pablo, reconcentrado e inmerso en sus pensamientos, descansa su pierna en un apoyo, igual que en Tuesta, remarcando el *contrapposto* y sumando autoridad a la figura.



Figs. 116 y 117. San Pedro y san Pablo, dos esculturas recuperadas recientemente. Fotografías de Equipo 7.

Con todo ello, es evidente que estamos ante una obra capital del Romanismo alavés. Por una parte, la arquitectura, construida con lenguaje clásico pero mixtilínea y llena de curvas manieristas, puesta en relación con los inicios de estilo miguelangelesco en la provincia. Por otro lado, la escultura, delicada y fina en los relieves, potente y autoritaria en los bultos, que podríamos considerar más adelantados en cuanto a estilo. Y, por último, el programa iconográfico, cuyo mensaje no hemos podido descifrar en su totalidad, pero que debe ser interpretada en clave eucarística y probablemente puesta en relación con algún tratado cristológico o eucarístico en el que se basó el autor del programa, tal vez algún canónigo culto de la colegiata de Valpuesta, antigua sede episcopal y cabeza de arciprestazgo, conocida por su amplia biblioteca. De hecho, muchos canónigos de Valpuesta eran también beneficiados de las parroquias del valle de Valdegóvia, por lo que la relación es muy estrecha.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 118. Estado actual del sagrario de Bóveda, con las tallas de san Pedro y san Pablo en su ubicación, a pesar de que se han colocado en sentido inverso. Foto Equipo 7.

6.3.4. Durana

Parroquia de San Esteban Protomártir

Esteban de Velasco. Taller de Vitoria-Gasteiz

Antes de 1595



Fig. 119. Sagrario de Durana. Esteban de Velasco. Antes de 1595.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

El núcleo de Durana se ubica en el municipio de Arrazua-Ubarrundia, a pocos kilómetros de Vitoria-Gasteiz. Su templo parroquial, puesta bajo la advocación de san Esteban, es una construcción tardorrománica de planta de salón de cinco tramos, construida en el siglo XIII y ampliada en los primeros años del siglo XVI¹⁷². En su cabecera recta se ubica un retablo de estilo barroco clasicista, ejecutado por José de Angulo y José de la Plaza a partir de 1642¹⁷³, compuesto por tres cuerpos y ático y albergando un sagrario y dos tallas de san Sebastián y san Roque romanistas. Se trata, pues, de un sagrario romanista arropado por un retablo posterior. De hecho, en el contrato del retablo, una de las condiciones de la obra es que se deben integrar en ella el sagrario y dos tallas que la parroquia poseía, por lo que vemos una vez más, que el retablo se supedita al sagrario.

La **autoría** de este tabernáculo permanecía desconocida hasta hace poco por faltar en la parroquia los libros de fábrica que informaran sobre los artistas que trabajaron en ella, pero gracias a la prospección archivística realizada con motivo de la redacción de un estudio histórico sobre esta población, salió a la luz una documentación que confirma lo que a simple vista se puede advertir: la autoría de Esteban de Velasco, cabeza del taller de Vitoria-Gasteiz¹⁷⁴. Los documentos proceden de una auditoría realizada por el licenciado Juan Díaz de Arcaya, beneficiado de Durana, con motivo de haber detectado errores en las cuentas de la fábrica y solicitar una revisión al obispado de Calahorra en el año 1603. Gracias a este trámite se dan a conocer numerosos gastos de la parroquia de entre los años 1594 y 1598, entre los que se cuenta un finiquito hecho a Esteban de Velasco por “el relicario”.

El tabernáculo es un claro exponente de la nueva **tipología** surgida al calor de Trento, que es el sagrario-expositor. Con un cuerpo principal cerrado con llave donde se custodia el sacramento, el segundo es un templete abierto que se reserva, fuera de las horas de la celebración de la misa, para colocar en él una custodia u ostensorio. Ambos cuerpos están rematados en cúpula y forman un microedificio de estructura de fachada, de planta rectangular y con un cuerpo central que sobresale con una ligera curvatura convexa. La obra alcanza unos 180 cm de altura, y este tamaño hace que este sagrario sea una potente arquitectura eucarística que destaca en el banco barroco en el que se inserta y que cumple con ser el eje visual de la iglesia que acapara toda la atención de los fieles.

Todo el sagrario es de un gran clasicismo ordenado y armónico, una **microarquitectura** que toma como modelos los diseños del Renacimiento italiano. La estructura se articula en base a cajas arquitectónicas con tratamiento independiente, esquema propio del Manierismo, en las que se insertan las tallas de los evangelistas y las de los cuatro doctores de la Iglesia. Las cajas que los cobijan, en el caso de los evangelistas, son marcos rematados con orejetas de inspiración miguelangelesca, mientras que las de los padres de la Iglesia son pilastras acanaladas de capitel jónico, rematadas todas ellas por unos frontones que combinan las formas triangular y circular, tal y como los dispuso Miguel Ángel en sus obras arquitectónicas, como se aprecia en la cúpula de la basílica de San Pedro del Vaticano o la Biblioteca Laurenziana, así como en Antonio da Sangallo, el joven, en la fachada del Palacio Farnesio de Roma.

Los soportes empleados en el primer cuerpo son columnas toscanas de fuste acanalado y tercio inferior decorado con relieves, mientras que, en el segundo, ateniéndose Velasco a la superposición de órdenes clasicista que emplea siempre en sus trazas, sostienen el entablamento unas columnas jónicas acanaladas con el tercio inferior liso, y en las cajas de los extremos unas pilastras acanaladas. Coronando todo el microedificio podemos apreciar una cúpula gallonada y ligeramente peraltada, elevada sobre un pequeño tambor circular que se apoya en una base poligonal, colocada en 1800¹⁷⁵ en sustitución de la original, hoy perdida, que no sería muy diferente y que estaría rematada por una cruz.

172 ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 329-335. GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel; PÉREZ GONZÁLEZ, José M^a (dirs.). *Enciclopedia del Románico en el País Vasco: País Vasco*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010, tomo 2, pp. 617-626 (texto: Rosalía Holgueras Arranz).

173 AHPA-AAHP. Prot. 2948, escr. Juan Fernández de Zuazo, año 1643. Prot. 2994, escr. Bartolomé Esquivel, año 1644.

174 AGUAYO CAMPO, Teófilo. *Durana en Arrazua Ubarrundia*. Durana: Junta Administrativa, 2009, pp. 167-169. AHPA-AAHP. Prot. 6346, escr. Diego Díaz Enríquez, años 1602-1603, fol. 150r.

175 ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Ob. cit.*, p. 333.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

En lo referido a la **decoración**, debemos hacer notar que se trata de un sagrario sobrio, como es propio en las arquitecturas de Velasco. De hecho, la decoración se reduce al basamento, al tercio inferior de las columnas y al entablamento, en cuyo friso se encuentran triglifos y metopas con la sencilla decoración vegetal que requiere el orden toscano. En el basamento Esteban de Velasco combina los relieves de las virtudes con unos *ignudi* desnudos y recostados en relieve, emparejados y dispuestos simétricamente entre unos rameados mezclados con guirnaldas. Estos *ignudi* aparecen recostados y en una posición que recuerda a las esculturas de la Aurora y el Crepúsculo o el Día y la Noche que Miguel Ángel colocó sobre los sepulcros de los Médici, en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, y que tanta repercusión van a tener en el Manierismo europeo. Son modelos que tienen también una fuerte presencia en las obras de Velasco, tanto en sagrarios como en retablos, y que podríamos calificar como una marca de su estilo. Otros *ignudi*, en este caso en postura erguida, decoran el tercio inferior de las cuatro columnas del primer cuerpo. Se trata de unos niños desnudos entre vegetales, elemento éste que podemos ver en otros sagrarios realizados por el escultor como el de Pedruzo y San Esteban de Treviño, y que es también una característica propia de su estilo. Precisamente la disposición de estas figuras desnudas entre vegetales en las columnas, hacen que el sagrario de Pedruzo, obra sin documentar, la podamos atribuir a este artista, ya que esta representación no se repite en otros escultores de sagrarios de Álava.

Mención especial en la decoración merecen los dos hermes membrados que se disponen a ambos lados del expositor del ostensorio (fig. 120). Están apoyados sobre una ménsula avolutada y son dos figuras híbridas, mezcla de hombre y vegetal, con una especie de corona o diadema, igualmente vegetal, que siguen los modelos manieristas de Fontainebleau. A pesar de ser una imagen ampliamente empleada por los artistas manieristas europeos, pocos ejemplares de hermes podemos encontrar en los tabernáculos alaveses, tal vez debido a la austeridad general que los caracteriza, por tratarse de una figura poco acorde con el decoro que se exige a los diseños tras Trento o simplemente por tradición artística. Velasco pudo tomar los modelos de la conocida serie de estampas sobre cariátides y hermes de Hans Vredeman de Vries que vieron la luz en Amberes hacia 1565 (fig. 121), conservados en la Biblioteca Nacional¹⁷⁶, y que ofrecía a los artistas toda una serie de soportes antropomorfos de gran variedad. Asimismo, en la portada del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, publicado en 1552¹⁷⁷, obra de uso generalizado entre los escultores romanistas de todo el norte peninsular, también podemos encontrar estos soportes.

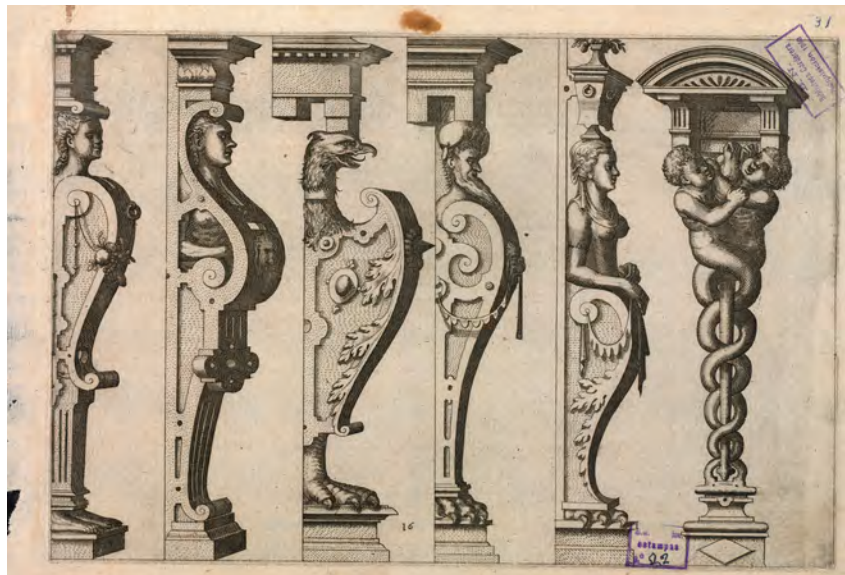


Fig. 120. Hermes del cuerpo superior.

Fig. 121. VREDEMAN DE VRIES, Hans. *Caryatidum vulgus termas vocat...* Amberes, hacia 1565. Biblioteca Nacional de España, Madrid. ER/1061 (17-31).

¹⁷⁶ VREDEMAN DEVRIES, Hans. *Caryatidum vulgus termas vocat sive athlantidum multiformium ad quemlibet architecture ordinem ac commodatarum centuria prima in usum huius artis candidatorum artificiose excogitata*. Amberes, hacia 1565. Biblioteca Nacional de España, Madrid. ER/1061 (17-31).

¹⁷⁷ SERLIO, Sebastiano. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés (...)* nuevamente traducido del toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando architecto. Toledo, Juan de Ayala, 1552, portada.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

En lo referente a las **esculturas** que contiene, debemos decir que son unas buenas muestras del estilo de Esteban de Velasco (fig. 122), caracterizado por una anatomía marcada, con unos rostros de ceño fruncido, los labios apretados, gestos de seriedad y autoridad, los cabellos ensortijados y las barbas largas y bífidas; mientras que los ropajes presentan pliegues algodonosos, características éstas que comparte con otros escultores romanistas. El canon de sus figuras es más estilizado que el que muestran otras tallas de sagrarios, dando como resultado unas imágenes bien proporcionadas y de fuerte carácter clasicista, lo que nos hace pensar que salieron de la gubia del mismo escultor o, en cualquier caso, de la mano de algún oficial muy bien dotado. Las posturas de las tallas recuerdan a la estatuaría clásica y a las obras del maestro Juan de Anchieta, así como a los evangelistas y santos que Marcantonio Raimondi grabó y difundió por Europa y que fueron una cantera inagotable para los artistas del siglo XVI.



Fig. 122. Cuerpo lateral del sagrario de Durana.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

En el relieve de la puerta del sagrario se representa la Última Cena. Como otras composiciones habituales en el Romanismo, adopta una forma ovalada, con los personajes en torno a una mesa en perspectiva, tres de los cuales se disponen en primer plano, de espaldas y otros de perfil. Cristo, centrado la composición, tiene a su discípulo amado entre sus brazos, mientras que con la mano derecha levantada, se dispone a bendecir el cáliz que se halla sobre la mesa, instante que plasma el momento en el que queda instaurada la eucaristía. Como fuente gráfica utiliza uno de los grabados de Alberto Durero donde se representa este mismo tema, en grabados de Cornelis Cort que tanto éxito van a tener entre los escultores romanistas, aportando multitud de modelos y la disposición del apóstol del primer plano lo toma de un grabado de Hieronymus Wierix (figs. 123-125). En la parte superior, unos niños desnudos descubren la escena abriendo un cortinaje, un detalle que también podemos ver en el sagrario de la catedral de Astorga, donde Gaspar Becerra empleó este recurso escenográfico, adelantándose al Barroco.



Fig. 123. Santa Cena. Alberto Durero. National Gallery of Art, Washington, 1943.3.3640.

Fig. 124. Santa Cena. Hieronymus Wierix. Achenbach Foundation for Graphic Arts, 1963.30.11179.

Fig. 125. Puerta del sagrario de Durana.

En los cuatro nichos del primer cuerpo se disponen las tallas de los evangelistas. La ubicación exacta de estas cuatro piezas ha debido sufrir modificaciones, ya que las posturas de las figuras rompen con la ley de la correspondencia tan en boga durante el Romanismo y tan respetado en otras obras de Esteban de Velasco, por lo que podemos asegurar sin temor a equivocarnos que estas imágenes de los evangelistas no están en su nicho correspondiente, dado que son esculturas que no tienen ningún sistema de sujeción al sagrario. En el segundo cuerpo tenemos otro grupo de cuatro figuras, en correspondencia numérica con los evangelistas, que son los cuatro doctores de la Iglesia: san Agustín, san Ambrosio, san Gregorio y san Jerónimo (figs. 126-127), fácilmente identificables porque visten con sus indumentarias papal, episcopales y cardenales y portan sus atributos específicos. Se cobijan bajo arcos de medio punto y son de un tamaño ligeramente inferior que el de los evangelistas, aunque todas rondan los 30 cm de altura. A pesar de la dificultad técnica que supone esculpir en un tamaño tan reducido -lo que es una singularidad de las esculturas de los sagrarios-, Velasco consigue mantener un canon y unas proporciones correctas y la “fiera” expresión de los rostros que caracteriza al Romanismo, así como una representación magistral de las telas, realizada con gruesos pliegues.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 126. Talla de san Jerónimo.



Fig. 127. Talla de san Gregorio Magno.

Sabemos que tanto la arquitectura como la escultura no se consideraban terminadas hasta que recibían el acabado de color y, en el caso del sagrario de Durana, dicha **policromía** fue aplicada por Diego Elías de Avena, pintor flamenco afincado en Vitoria-Gasteiz y autor de importantes policromías y de pinceladuras¹⁷⁸. La tasación correría, años más tarde, a cargo de otro de los grandes pintores-doradores de la provincia, Pedro Ruiz de Barrón en 1618¹⁷⁹. Pero este sagrario sufrió una repolicromía en 1805 aplicado por Manuel Rico¹⁸⁰, autor de afamados acabados de colores planos sobre bellas policromías contrarreformistas en Álava a principios del siglo XIX y que, desgraciadamente, desmejora el conjunto, ya que elimina los estofados y los matices de color, además de ocultar parte de las tallas. Por ejemplo, en una virtud que tiene en el basamento, pintó los ojos y la boca en la parte trasera de la cabeza, invirtiendo el sentido del relieve que, por cierto, se encuentra en perfecta simetría y correspondencia con las demás, como es habitual en el Romanismo. A pesar de todo ello, en algunas zonas, como en la talla de san Jerónimo, existen unos desconchados que dejan vislumbrar el estofado que subyace tras la capa decimonónica.

Sobre el mensaje que transmite este sagrario ya hemos profundizado en el epígrafe dedicado a la iconografía. Tratándose de un programa ejemplar de ortodoxia contrarreformista, el tabernáculo de Durana define el sacramento de la eucaristía con formas artísticas y, además, cuenta con un expositor que justifica su función y su forma ante los fieles, haciendo visible y comprensible un concepto teológico que por estas fechas se estaba reafirmando en los círculos más cultos.

178 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n° 17, 1998, p. 92.

179 AHPA-AAHP. Prot. 2353, escr. Gaspar de Elejalde, año 1618, fols. 90r-91r.

180 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando. *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2001, p. 283.

6.3.5. Narbaiza

Parroquia de San Esteban

Lope de Larrea. Taller de Salvatierra-Agurain

1596-1605



Fig. 128. Sagrario de Narbaiza.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Narbaiza, población situada en el camino que se dirige desde Álava a Gipuzkoa, a lo largo de su historia fue uno de los núcleos más importantes del valle de Barrundia. Su parroquia, dedicada al mártir san Esteban, se levantó sobre una antigua fortaleza y era una fábrica románica, desaparecida para construir la iglesia actual en la segunda mitad del siglo XVI, como es habitual en Álava. De ese antiguo templo románico conserva aún algunos pequeños restos¹⁸¹. La iglesia actual es de nave única de dos grandes tramos cubiertos por bóvedas de terceletes. La cabecera, ochavada, alberga un retablo mayor realizado en tres fases: comenzado en 1596 por Lope de Larrea, fue continuado a partir de 1705 y terminado a mediados del siglo XVIII (fig. 129). El dorado también fue realizado en dos fases, una primera en 1717 y la otra en 1775¹⁸², cuyo artífice también pintó las plementerías de la bóveda del presbiterio. Se trataría, pues, de un buen ejemplo de lo que supone la historia del arte en un pueblo alavés de recursos modestos.

El proceso constructivo del templo, así como de todo su ajuar se encuentra minuciosamente detallado en el libro de fábrica que afortunadamente se conserva en la actualidad y que fue sacado a la luz en la monografía que Salvador Andrés Ordax dedicó al maestro Lope de Larrea en 1976¹⁸³, así como en el citado Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria editado en 1982. Gracias a toda la información registrada en el libro sabemos que en 1596 el cabildo, beneficiados, mayordomos y concejo de Narbaiza

firmaron un compromiso con el escultor Lope de Larrea para hacer “una bancada de retablo para el altar mayor (...) de que ay mucha necesidad para el adorno y hornato de la dicha yglesia”, aprobaron una traza presentada por el artista y redactaron todas las condiciones de la obra, en la que, por cierto, no se hace ninguna mención al sagrario¹⁸⁴. Sin embargo, en 1616, cuando se realiza una averiguación de las cuentas para determinar la cantidad que el escultor ha recibido, se declara que en 1596 se habían concertado con él “para hacer un retablo con su reliquiario para la dicha yglesia”¹⁸⁵. A partir de 1597 comienzan numerosos pagos al escultor que se dilatarían hasta después de su muerte en 1632, cuando fue la hija y heredera, Ana Martínez de Larrea Ercilla, la que cobraba las cantidades que la parroquia adeudaba a su padre¹⁸⁶. Entre esos pagos encontramos en 1605 uno que costea los seis carros que se emplearon en traer el retablo desde el taller de Lope de Larrea en Salvatierra hasta la parroquia¹⁸⁷, por lo que podemos pensar que ese año se asentó la obra. Finalmente, en 1613 se registran gastos por la tasación de toda la obra¹⁸⁸.



Fig. 129. Retablo mayor de Narbaiza.

181 GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel; PÉREZ GONZÁLEZ, José María (dirs.). *Euskal Erromanikoaren Entziklopedia = Enciclopedia del Románico en el País Vasco*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2011, tomo III, pp. 1211-1213 (texto: M^a Paz Garagalza de Las Heras).

182 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, 1982, pp. 601-610.

183 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1976, pp. 170-180 y 271-280.

184 AHPA-AAHP. Prot. 6757, escr. Diego Ruiz de Luzuriaga, año 1596, fols. 57r-58r.

185 AHDV-GEAH. Sign. 2025. Narbaiza. Libro de Fábrica 1604-1678, fols. 39v-40r.

186 *Ibidem*, fols. 33r-120r.

187 *Ibidem*, fol. 16r.

188 *Ibidem*, fol. 30r-v.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

En 1632 el retablo estaba sin policromar por falta de recursos económicos, y por ello el visitador mandó dorar el sagrario, añadiendo que mientras no estuviera dorado se colocaran en él “*unas cortinas de tafetán carmesí y en la mesma puerta otra a la parte de adentro*”¹⁸⁹. Sin embargo, el mandato no se cumplió hasta 1775, cuando el sagrario finalmente recibió el revestimiento dorado a manos del pintor Pablo Jiménez, lo mismo que el retablo y la bóveda del presbiterio. Una historia documental bastante larga y completa para una obra clave en la producción del escultor Larrea.

Destaca en este sagrario su perfecta adecuación a su marco, el retablo. El banco y primer cuerpo del retablo obedecen a un diseño unitario en el que el tabernáculo encaja perfectamente (fig. 130). El sagrario se encuentra enmarcado por dos columnas jónicas apoyadas en sendos telamones. A ambos lados se hallan los cuatro evangelistas ubicados en nichos adintelados superpuestos, recurso éste habitual en las trazas de Larrea, tanto que se ha calificado como “retablo salvateriano”, cuyo origen se remonta al sepulcro de Inocencio VIII de Antonio Pollaiuolo realizado en 1492-1498 y ubicado en la basílica de San Pedro del Vaticano, y que podemos encontrar en otras trazas de Larrea como las de Bikuña o Heredia, entre otros¹⁹⁰. Sobre el sagrario se alza un original marco arquitectónico de tres calles, como si se tratara de un retablo dentro del retablo, presidida por una talla de la Inmaculada Concepción. En las calles laterales del banco se sitúan los relieves de gran formato que hay en los retablos romanistas y representan las escenas del Lavatorio de pies y la Santa Cena, ambos plenamente integrados en la iconografía contrarreformista; en su parte inferior, en el banco, los cuatro doctores de la Iglesia emparejados.

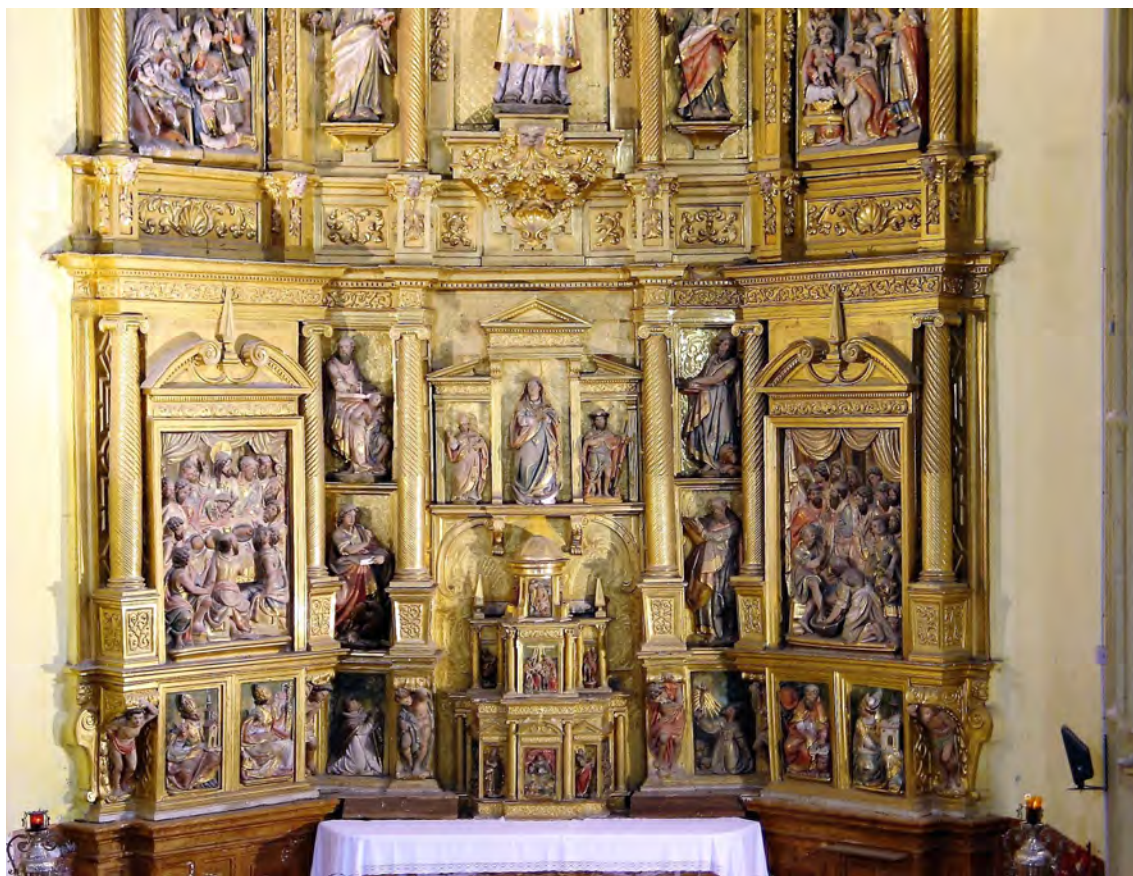


Fig. 130. Banco y primer cuerpo del retablo de Narbaiza.

189 *Ibidem*, fol. 101v.

190 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2011, p. 271.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

La traza de este retablo tiene unas características diferentes a los que se construían en esta misma época con diseños de otros maestros. Lope de Larrea era un artista muy cualificado para trazar arquitecturas de retablos, y también muy atrevido en cuanto a poner en práctica novedosas propuestas que no siempre eran bienvenidas, como la traza del retablo de la parroquia de San Juan de Salvatierra, diseñada “*con puertas, ventanas o balaustrado*” abiertos para que se pudiera ver la capilla de la Virgen y de san Sebastián que está en la parte posterior. A pesar del alto reconocimiento de recibía Larrea entre los artistas contemporáneos, ese retablo abierto fue calificado como “*contra arte y cosa reprobada*” por Martín de Nalda, maestro de arquitectura vecino de Navarrete (La Rioja), llamado para valorar la traza¹⁹¹, por lo que finalmente la traza se rechazó. No es el caso del sagrario de Narbaiza ni de ningún otro tabernáculo, ya que Larrea no lucía todo su talento en los microedificios que diseñaba, sino en los retablos. A pesar de ello y de ser una pieza realizada en la última etapa del escultor, caracterizada por una cada vez más importante colaboración de su taller, compuesto por personas menos dotadas¹⁹², el sagrario de Narbaiza es una de las mejores obras de arquitectura eucarística del taller de Lope de Larrea y del entorno de Salvatierra.

El mueble eucarístico es un sagrario-relicario compuesto por tres cuerpos superpuestos y decrecientes. Con una traza de líneas rectas a modo de fachada, los dos cuerpos inferiores se componen de tres calles en distintos planos de profundidad, mientras que el tercer cuerpo es de planta circular, a modo de *tholos*, que se remata con una cúpula de media naranja con gallones. Se percibe en él un adintelamiento general, ya que no cuenta con ningún arco. Los soportes que emplea Larrea en este sagrario son columnas de fuste entorchado, un soporte característico –aunque no exclusivo– del taller de Salvatierra que emplea en toda su producción y desde cronologías tempranas, como en los sagrarios de Ullívarri-Arana, realizado junto a su suegro Pierres Picart hacia 1572, y en los de Kontrasta y Egino, entre otros. El léxico clásico empleado en este sagrario se deja ver en la superposición de órdenes, que en este caso son el jónico y el corintio, como debía ser en el retablo que lo acoge si se hubiera construido el segundo cuerpo. Los frontones que rematan las cajas arquitectónicas que estructuran el sagrario son unos elementos que no faltan en las obras trazadas por Lope de Larrea. En el caso de Narbaiza podemos ver que se encuentran únicamente en el primer cuerpo y son frontones triangulares en los laterales, mientras que la puerta del sagrario se corona por un frontón curvado roto que tiene en su parte central otra pequeña cornisa, unida al frontón con unas líneas curvas y que termina en una pirámide, que desgraciadamente le falta. Este tipo de frontón, característico del taller de Salvatierra, lo podemos encontrar en versiones rectas sobre las escenas del primer cuerpo de este sagrario y también en los tabernáculos de Onraitia, Róitegui y Musitu.

El aparato decorativo de la arquitectura se reduce a unas pirámides escurialenses en el segundo cuerpo y a unos finos roleos vegetales, tal y como prescribe el arte contrarreformista. Este follamen tallado con exquisita finura se encuentra únicamente en el basamento y en los frisos que delimitan las cajas y los cuerpos. Cabe decir que los perfiles de dichos frisos no son rectos sino convexos, como los podemos encontrar en otras obras del mismo taller como son los sagrarios de Musitu y Onraitia, y que derivan en última instancia de la arquitectura clásica, difundida a través de diversos grabados del libro tercero del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio que tanto uso va a tener en los diseños arquitectónicos de escultores romanistas (figs. 131-132).

En cuanto al estilo de las imágenes de este sagrario, en algunos relieves se advierten desproporciones anatómicas y errores compositivos. Por ejemplo, en el de la Flagelación la anatomía de los personajes representados presenta cierta torpeza y tosquedad en su ejecución, así como en la representación del santo abad. Sin embargo, otras escenas están mejor resueltas, con una talla más cuidada y detallista, de tal manera que se advierten varias manos. Es evidente que esta calidad desigual se debe a la intervención de oficiales del taller, que no alcanzaban la maestría técnica y artística del maestro, y que caracterizaría toda la producción del taller de su última etapa. Es más, podríamos afirmar que la traza es lo único que le podemos atribuir a Larrea, ya que el artista salvaterrano es uno de los mejores maestros escultores del País Vasco en estos momentos, y los relieves de este sagrario no son trabajos que reflejen su calidad artística. Por ello, esta obra deja ver el sistema de trabajo que tenían los artistas durante la época moderna, enmarcado en el sistema gremial de los talleres.

191 AHPA-AAHP. Prot. 3887, escr. Miguel Pérez de Zaldueño, año 1612, fol. 231r. ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, p. 191. PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Ob. cit.*, p. 166.

192 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Ob. cit.*, 1976, p. 96.

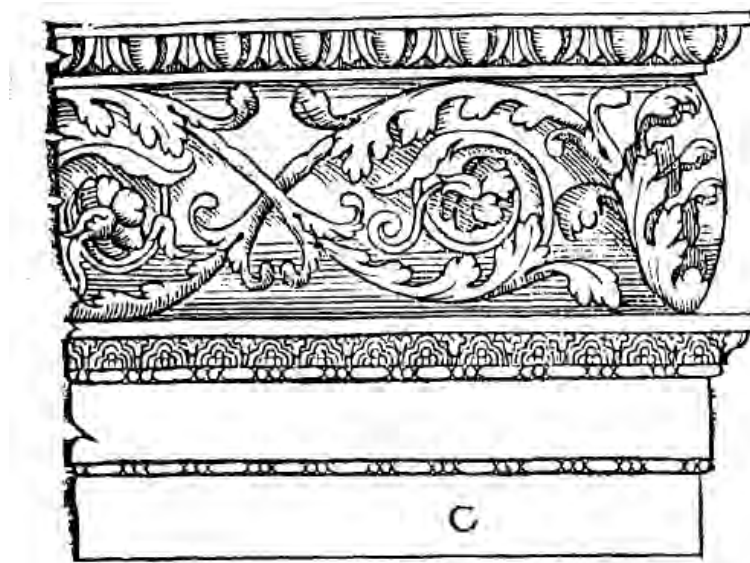


Fig. 131. SERLIO, Sebastiano. *Libro tercero de architectura de Sebastián Serlio*. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 57.



Fig. 132. Friso del sagrario de Narbaiza.

En las composiciones de los relieves se advierte una clara dependencia de las obras de Juan de Anchieta, con quien tan buenas relaciones tuvo Larrea, que se toman como modelo tanto compositivo como iconográfico. Los prototipos que dejó el maestro guipuzcoano en Tafalla, Cáseda y Añorbe, aportan modelos para crear las escenas del sagrario de Narbaiza. Por citar algunos ejemplos, podemos ver que el relieve del sacrificio de Isaac es idéntico a la misma escena del sagrario de Santa María de Tafalla, así como el Descendimiento está basado en el magnífico conjunto escultórico de este tema que se encuentra en el remate del retablo de esa misma localidad navarra (figs. 133-134), cuyo primer modelo debemos remontarlo a un dibujo de Marcantonio Raimondi de amplio uso entre los romanistas¹⁹³. Por otra parte, también el pequeño relieve del Camino al Calvario está tomado del retablo de Santa María de Cáseda, que copia en todos sus detalles, y que en última instancia puede derivar del grabado del mismo tema que Durero dibujó para la Gran Pasión. La Flagelación también debe mucho a Juan de Anchieta, ya que como harán otros muchos artistas en Álava, sigue la composición del relieve que el azpeitiano hizo para la parroquia de San Miguel de Vitoria, que a su vez se basa en una composición de Miguel Ángel que fue pintada por Sebastiano del Piombo en San Pietro in Montorio de Roma (figs. 135-137), como se ha afirmado muchas veces. El Cristo eucarístico de la puerta también está presente en dos puertas de sagrarios realizados por Anchieta, que son los de las parroquias de Cáseda y Añorbe (figs. 138-139), basadas ambas en una composición de Alberto Durero.

193 GARCÍA GAINZA, María Concepción. *Ob. cit.*, 2008, p. 205.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

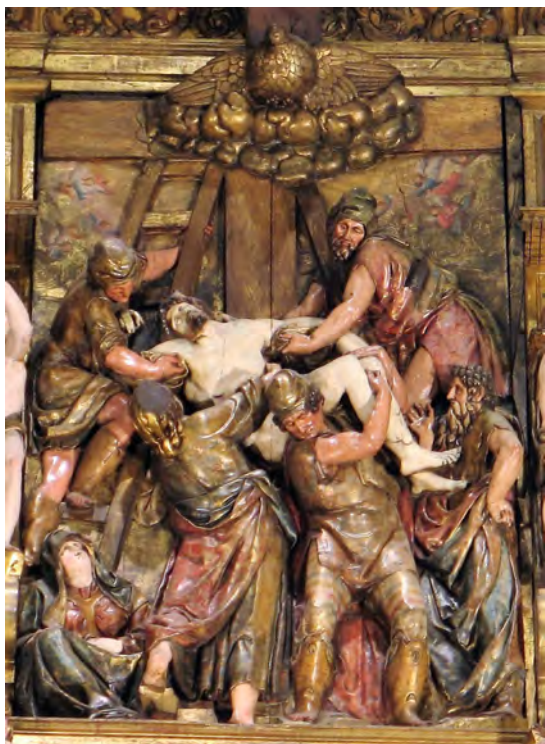


Fig. 133. Descendimiento, del retablo mayor de Santa María de Tafalla. Pedro González de San Pedro, con trazas de Juan de Anchieta. Antes de 1592.

Fig. 134. Descendimiento del sagrario de Narbaiza.



Fig. 135. Flagelación. Giulio Clovio, basándose en un dibujo desaparecido de Miguel Ángel. Hacia 1540. Royal Collection, Windsor Castle.

Fig. 136. Flagelación. Juan de Anchieta. 1578-1579. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

Fig. 137. Flagelación del sagrario de Narbaiza.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 138. Puerta del sagrario de Cáseda. Juan de Anchieta. 1576-1577.



Fig. 139. Puerta del sagrario de Narbaiza.

Las piezas que presentan más calidad son las tallas de san Pedro y de un profeta del segundo cuerpo (figs. 140-141), porque ambas guardan correctamente el canon y la proporción, y cruzan los brazos sobre el fecho formando una sutil línea serpentinata. Los dos están en *contrapposto* y adelantan la rodilla, adoptando una postura viril y con “gravedad romana”. La imagen del profeta cubre la cabeza con un velo, detalle éste habitual en esculturas de Juan de Anchieta. En los rostros de estas figuras es donde mejor se muestra el estilo escultórico de Lope de Larrea, caracterizado por los arcos que dibujan las cejas, un rostro clásico y sereno con nariz fina y cabellos y barbas tratados con gran delicadeza, a pesar del inconveniente del tamaño de estas tallas.

El **programa catequético** de este sagrario es uno de los más amplios de la diócesis, ya que contiene siete relieves narrativos y seis imágenes, y se podría organizar en tres niveles de lectura. Por una parte, en el cuerpo principal tenemos un primer nivel (señalado con el color azul del esquema) que podríamos definirlo como sacramental, ya que explica la función del mueble. Se trata de la puerta, que muestra un Cristo eucarístico (nº 1), y los dos laterales con las tallas de san Pedro (nº 2) y san Pablo (nº 3). El tema de la puerta, tema casi invariable en los sagrarios realizados por el taller de Salvatierra, tiene a Cristo consagrando el pan y el vino, acompañado por dos ángeles orantes y otros dos que descubren la escena retirando un cortinaje, como lo encontramos en otros sagrarios como los de Axpuru y Aletxa. Como hemos tenido ocasión de explicar en el apartado referido a la iconografía, esta escena expone el principio de la transustanciación y tiene una clara función de representar el sacramento de la eucaristía.

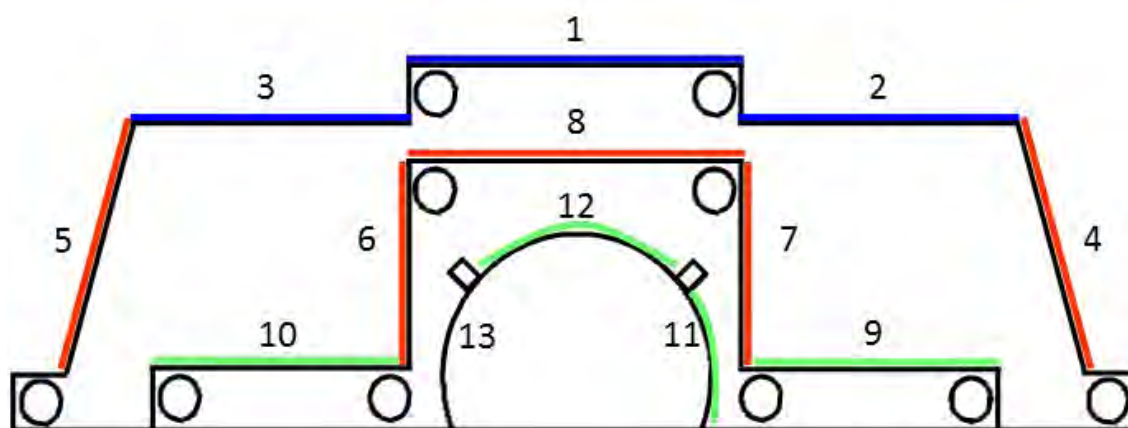


Fig. 140. Talla de profeta del segundo cuerpo.



Fig. 141. Talla de san Pedro.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



En un segundo nivel de lectura (color rojo del esquema) podríamos agrupar a las cinco escenas que narran diferentes episodios del ciclo de la Pasión, que son la Oración en el Huerto (nº 4), el Prendimiento (nº 5), la Flagelación (nº 6), el Camino al Calvario (nº 7) y el Descendimiento (nº 8). Ordenadas según la cronología de los hechos, se colocan sucesivamente en el primer y segundo cuerpo, comenzando por el lado del Evangelio y terminando sobre la caja del sagrario. Estas escenas explican la Pasión con el objetivo de mostrar el sentido del sacrificio expiatorio de Cristo, conmemorado en la eucaristía, uniendo así estas escenas con el relieve eucarístico de la puerta. Por último, un tercer nivel de lectura (color verde) encuadra las prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento que se encuentran en el segundo y tercer cuerpo. El sacrificio de Isaac (nº 12), centrando el tercer cuerpo y en línea visual y conceptual con el Descendimiento y el Cristo Eucarístico, reitera el mensaje del sacrificio realizado en el altar, ya que la escena de Isaac es una prefiguración eucarística muy empleada. Junto a ella están las imágenes de un profeta velado portando un libro (nº 9), el rey David (nº 10) como prefiguración de Cristo, y Moisés (nº 11), como patriarca bíblico representante de la vieja alianza. Fuera de estos niveles de lectura debemos situar el santo abad del tercer cuerpo (nº 13), que creemos debe su presencia a una demanda popular, como en ocasiones ocurre en los sagrarios.

Con todo ello, nos reiteramos en que el mensaje se orienta a exponer ante los fieles el concepto del sacramento de la eucaristía: las prefiguraciones muestran la antigua alianza y anuncian la Pasión de Cristo, que es el sacrificio supremo que deroga la vieja ley y que se conmemora con la eucaristía. Un mensaje ortodoxo y tridentino, de carácter sacramental y teológico, perfectamente adecuado al mueble litúrgico que lo acoge.

6.3.6. Yécora

Parroquia de San Juan Bautista

Pedro González de San Pedro, Diego y Andrés Jiménez (escultores),

Juan de Olate (traza)

1601



Fig. 143. Sagrario de Yécora.

Yécora, población de la Rioja alavesa frontera con Navarra, dispone para el culto de un templo parroquial levantado en el siglo XVI. De planta rectangular, está formada por dos tramos, crucero y cabecera, y se cubre con bóvedas estrelladas. El retablo mayor que ocupa toda su cabecera es un buen ejemplo de la producción romanista de artistas navarros del taller de Viana-Cabredo, taller que, como hemos indicado anteriormente, centra su producción en los albores del siglo XVII. El sagrario de este templo es contemporáneo al retablo, y por ello se trata de una obra ubicada en su marco artístico y litúrgico original, como los de Narbaiza y Markina.

A pesar de contar con este marco, el sagrario de Yécora es una obra mutilada, ya que le falta su segundo cuerpo, sin duda un expositor, que debió retirarse en el siglo XVII o XVIII para sustituirlo por un torno barroco con el que contó hasta hace pocos años, como se puede ver en una fotografía del retablo tomada por Gerardo López de Guereñu en los años 30 (fig. 144). En la actualidad, con motivo de la reforma litúrgica del concilio Vaticano II, se cambió de ubicación el altar, y el sagrario se cercenó y se encajonó en el retablo impidiendo la visión lateral, y se separaron las esculturas que debió tener en el segundo cuerpo, lo que es una gran pérdida en una obra de esta calidad. Además, está cubierta de un barniz que oscurece y desmejora la bella policromía “del natural” que tiene. A pesar de encontrarse en este estado, es una pieza muy interesante desde varios puntos de vista.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 144. Altar mayor de Yécora. ATHA-ALHA. Fondo Guereñu, 4578.

Los nombres de sus autores salieron a la luz en el primer tomo del Catálogo Monumental en 1967, gracias a los libros de fábrica que se conservan¹⁹⁴ y, además, los protocolos notariales firmados en esos años nos informan con más precisión del proceso de construcción de este retablo y su sagrario¹⁹⁵, que había comenzado, como en otros muchos, a partir de una orden del visitador en 1594¹⁹⁶. Después de unos años, el patronato de la parroquia, compuesto por varios miembros del concejo, los vecinos y los beneficiados, decidieran construir un retablo mayor y varios colaterales para mejora y adorno del culto. Ocurría esto en 1600, y por tal motivo se redactaron las condiciones, se pidieron las licencias necesarias, y se convocó un remate. Lo cierto es que en el remate ya se anunció que la parroquia no podía costear toda la obra prevista porque necesitaban unos ornamentos y piezas de plata, además de arreglos en el tejado, y por esta razón convocó el remate para una parte, anunciando que “no se aya de açer de presente más de el relicario y un banco en su acompañamiento”¹⁹⁷, a pesar de que el maestro Juan de Olate preparó tres trazas, “una traza grande del dicho retablo y otra para los colaterales y la traza para el relicario que a de yr en el dicho retablo”¹⁹⁸, teniendo, como vemos, el sagrario una traza propia. Al remate a candela se presentaron el mismo Juan de Olate, vecino de Yécora, el maestro escultor Esteban Ramos, el vitoriano Esteban de Velasco, Diego y Pedro Jiménez, escultores vecinos de Viana, y otros maestros, haciendo cada uno su puja, y finalmente el sagrario y banco se remató en Olate y Diego Jiménez.

194 ENCISOVIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 161.

195 Agradecemos a Zoilo Calleja el habernos aportado las referencias de estos protocolos.

196 AHDV-GEAH. Sign.: 2827-2. Yécora. Libro de Fábrica 1561-1667, fol. 74r.

197 AHPLR. Prot. 7102, escr. Pedro Ruiz de Pazuengos, año 1612, s/f.

198 *Ibidem*.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Unos años más tarde, en 1605, el provisor del obispado ordena a los patronos que, visto que la parroquia había recibido considerables rentas y primicias, terminen el retablo que estaba comenzado, encargándoles la obra completa a los mismos artistas que lo habían realizado. Conseguidas las licencias necesarias para ello en los años sucesivos, finalmente la finalización del retablo se contrató en enero de 1612 con Andrés Jiménez, familiar de Diego y miembro asimismo del clan de los Jiménez, y Martín de Nalda, vecino de Navarrete (La Rioja) y arquitecto y entallador¹⁹⁹. Toda la obra llegó a buen término ya que en 1646 se dota de policromía al sagrario y la imagen del titular de la mano de Juan de Arteta, mientras que el resto del retablo lo doró Mateo López de Echezarreta a partir de 1660²⁰⁰.

Según los datos que se extraen de los libros de fábrica, podemos atribuir la traza del sagrario a Juan de Olate, mientras que la ejecución de los relieves correría a cargo de Pedro González de San Pedro y de Diego y Andrés Jiménez²⁰¹. En el banco del retablo se puede advertir la mano de González de San Pedro²⁰², escultor de Cabredo y discípulo predilecto de Juan de Anchieta, a quien debe su formación y su estilo escultórico, sobre todo en los relieves de los evangelistas y los doctores, y es posible que sea el autor de al menos la Resurrección de la puerta, e incluso pudo haber intervenido o realizado la traza, ya que tiene unas claras deudas del maestro giupuzcoano en su estructura.

El sagrario de Yécora es un sagrario-expositor de un cuerpo compuesto de cinco lados rectos, separados por columnas acanaladas de orden corintio, pareadas y que sobresalen en planta. La puerta tiene un marco rectangular rematado en un frontón manierista de cornisa rota que incorpora en su vértice otro frontón diminuto, todo ello embutido en un arco de medio punto, mientras que el resto de los nichos adoptan el mismo remate curvo. El entablamento se compone de un friso formado por tres platabandas, y sobre él, otro frontón liso, decorado con unos roleos vegetales policromados, de lenguaje clasicista. La originalidad de esta planta estriba en las esquinas en chafán, donde se ubican sendos relieves de san Pedro, san Pablo y dos ángeles arrodillados en tondos. La influencia del maestro Juan de Anchieta es visible en el esquema de la arquitectura del sagrario, que recuerda al primer cuerpo del sagrario de Cáseda (fig. 145) construido a partir de 1576 en el empleo del orden corintio, el entablamento roto, las columnas pareadas, la puerta con frontón embutida en un arco de medio punto y el esquema de las calles laterales en dos registros.



Fig. 145. Sagrario de Cáseda (Navarra). Juan de Anchieta. A partir de 1576.



Fig. 146. Talla de David, de Yécora.

199 BARRIO LOZA, José Ángel. *Ob. cit.*, 1981, p. 261.

200 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 161.

201 *Ibidem*.

202 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Ob. cit.*, 2004, p. 236.



Fig. 147. Resurrección de Cristo. Cornelis Cort. 1569.



Fig. 148. Puerta del sagrario de Yécora.

Pero también en la escultura es patente la fuerte influencia que ejercen las obras de maestro de Azpeitia sobre su discípulo, que muchas veces le sigue con servilidad. Esta característica es algo habitual en las obras de Pedro González de San Pedro que, a pesar de ser un buen escultor, se muestra poco imaginativo a la hora de componer escenas y tallas, que toma siempre de su maestro. Así podemos ver que la talla del rey David (fig. 146), ubicada en un lateral, toma como modelo la misma imagen que el azpeitiano realizó para el sagrario de Cáseda. El de Yécora tiene alguna pequeña torpeza en el movimiento y la postura, y el rostro es algo más tosco, pero se apoya en una gran lira, el atributo habitual de esta figura bíblica.

Las mejores labores de talla de este sagrario se concentran en la puerta y en una de las imágenes de los laterales. En la portezuela vemos un relieve de la Resurrección de Cristo, una fina obra con figuras bien proporcionadas y de gran dinamismo, que se basa en un grabado del mismo tema que realizó Cornelis Cort en 1569 (figs. 147-148) y que tuvo numerosas copias posteriores, muy empleadas por los escultores manieristas y barrocos. Es una escena llena de personajes dispuestos en varios planos, con una triunfal imagen de Cristo que sale del sepulcro cubierto con un paño de pureza y ataviado por una capa volada por el viento. Su anatomía es apolínea y bien modelada, con una musculatura bien marcada, dentro de los mejores parámetros del Romanismo maduro.

Pero la imagen sobre la que queremos llamar la atención es una talla con una iconografía inusual en los sagrarios romanistas, que representa a san Pedro arrepentido (figs. 149-150). Esta talla destaca en la producción de este escultor, ya que denota una extraordinaria calidad. Se representa al apóstol de pie, con la cabeza dirigida al cielo, en patético gesto de arrepentimiento, que dibuja una curva pronunciada. El rostro está visiblemente dañado por el tiempo, pero aún se nota el gesto expresivo que tiene, con la boca ligeramente abierta, y que está magistralmente complementado con la policromía cuidadosamente aplicada, pintando gruesas lágrimas que derraman sus ojos. Los plegados de la capa que le cubre hasta la cabeza tienen unos profundos surcos que crean un juego de luces y sombras y dotan de un potente volumen a la figura. Realmente podemos calificar esta escultura como una de las mejores que se encuentran en los sagrarios de la diócesis, y un buen exponente de la escultura romanista realizada en pequeño formato. Debemos ponerla en relación con la escultura del mismo tema que Juan de Anchieta realizó en la iglesia de san Pedro de Moneo (Burgos) en 1588²⁰³, en el que sin duda se inspira.

203 GARCÍA GAINZA, M^a Conepción. *Ob. cit.*, 2008, pp. 221-222.



Figs. 149-150. Talla de san Pedro arrepentido.

Frente a esta potente imagen el sagrario cuenta con los citados san Pedro y san Pablo, en relieve flanqueando la puerta, que tienen un canon más alargado, sobre todo visible en los rostros. A pesar de que ambas participan de todas las características del Romanismo pleno, son relieves de una calidad un tanto inferior que la puerta y la escultura del arrepentimiento de san Pedro, y por esta razón han sido atribuidas a la gubia de los Jiménez²⁰⁴.

Sobre el programa iconográfico de este sagrario mutilado no podemos aportar datos de gran relevancia, porque le falta el segundo cuerpo que no dudamos contendría algunos temas que completarían el mensaje sacramental. Como es habitual, la Resurrección de la puerta alude a la garantía de vida eterna que ofrece la eucaristía, avalada por la presencia de dos figuras de autoridad como san Pedro y san Pablo, guardianes de la verdad en los sagrarios romanistas. La presencia de David como prefiguración de Cristo corrobora que fue el Mesías, mientras que las lágrimas del príncipe de los apóstoles nos hablan de la penitencia, puesta en valor nuevamente tras Trento. Sin embargo, no sabemos a ciencia cierta si estas dos últimas tallas estaban en su origen ubicadas en los nichos laterales, ya que son móviles y seguramente han sido cambiadas de lugar en más de una ocasión. Es una lástima que el estado de conservación nos impida hacer una lectura que posiblemente se complementaría de alguna manera con el banco que se construyó al mismo tiempo.

Finalmente, no podemos obviar la policromía “del natural” de la que puede presumir este tabernáculo, que es el revestimiento cromático que le corresponde, aplicado con unas décadas de diferencia siguiendo la tendencia habitual. La estructura arquitectónica está dorada en su totalidad, pero las hojas de acanto de los capiteles de las columnas están coloreadas, aportando un bello contraste. A su vez, como es habitual en este estilo de dorado, los frisos y los fondos muestran los conocidos “papeles de todas colores” que consisten en la conocida trilogía contrarreformista formada por rameados, niños y pájaros, pintadas con la tripleta luminífera canónica. Destacan en esta policromía las delicadas labores de esgrafiados del relieve de la Resurrección (fig. 151), ya que tiene rajados, ojeteados y escamados, al mismo tiempo que delicadas flores, rameados y motivos a punta de pincel, visibles en las corzas y ropas de los soldados.

204 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 165.

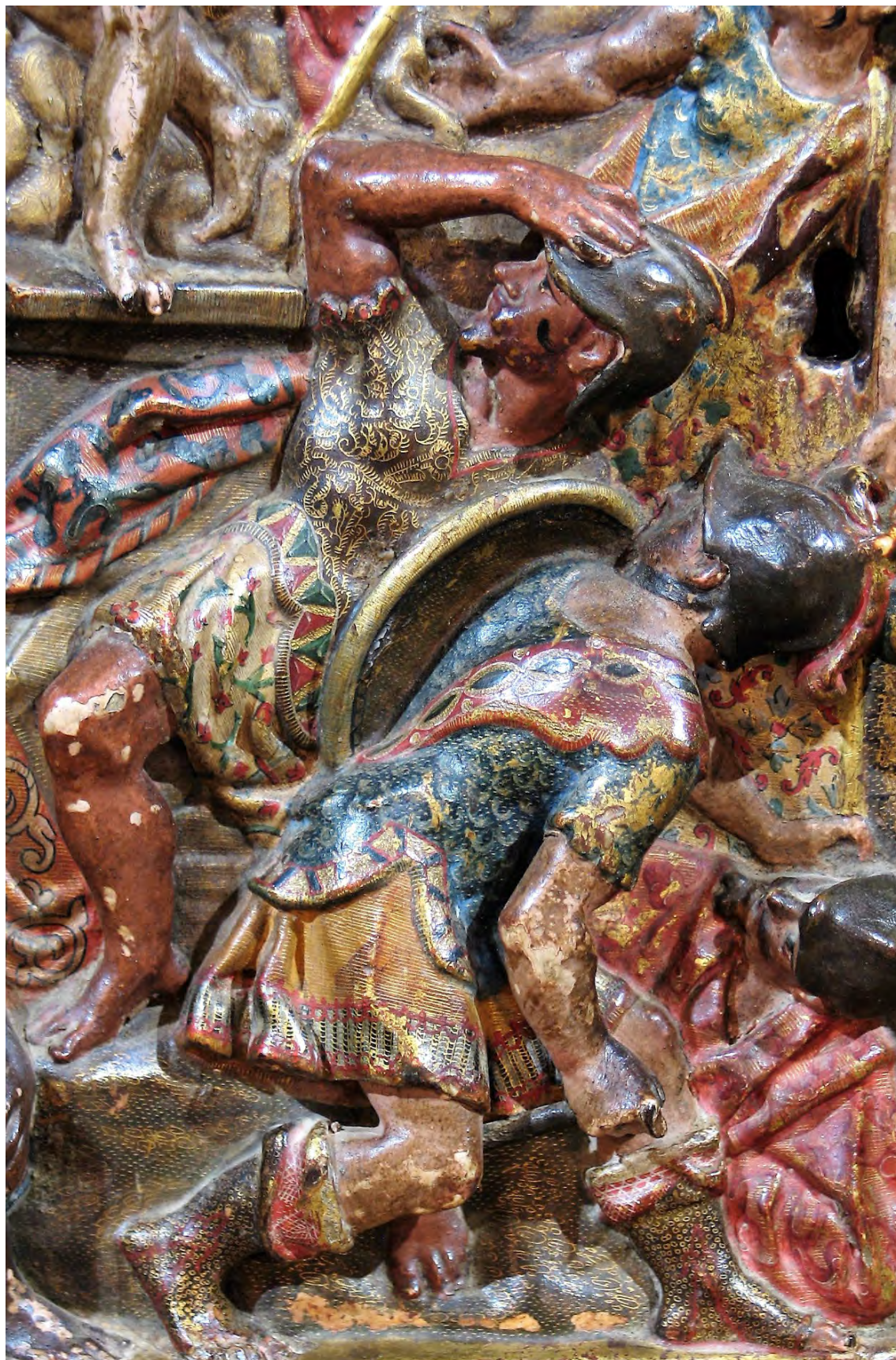


Fig. 151. Detalle de la policromía del relieve de la Resurrección de la puerta.

6.3.7. Markina

Parroquia de San Juan

Atribuido a Juan de Ullívarri. Taller de Orduña

Principios del siglo XVII



Fig. 152. Sagrario de Markina.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Markina es un pequeño núcleo alavés situado al norte del valle de Zuia, delimitando con el territorio vizcaíno. Su iglesia parroquial es una construcción de origen medieval pero levantada en los siglos XVI y XVII, de mampostería, con planta de nave única de tres tramos, cubierta por bóvedas de crucería²⁰⁵. El retablo mayor es un sencillo mueble de tres calles y un banco, dos cuerpos y ático, dedicado a los santos Juanes. En el centro, sobre el altar y ocupando toda la altura del banco y el primer cuerpo, se halla el sagrario, único elemento que está dorado, como suele ser habitual en muchas parroquias de renta modesta, como la de Markina. Toda la obra del retablo y el sagrario es de la misma mano, y a pesar de que el conjunto, salvo el sagrario, se halla repintado con colores planos y visiblemente desmejorado, se advierte su calidad artística. No tenemos ninguna referencia documental sobre esta obra que nos indique la autoría o la fecha de ejecución de este bonito conjunto, pero las marcas de estilo son bastante esclarecedoras, de tal manera que se ha atribuido a la mano de Juan de Ullívarri²⁰⁶, maestro del taller de Orduña que, por otra parte, surtió de mobiliario litúrgico a toda la zona circundante.



Fig. 153. Retablo mayor y sagrario de Markina.

205 PORTILLA VITORIA, Micaela J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 563-584.

206 VÉLEZ CHAURRI, José Javier; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI. *Ob. cit.*, 1996, pp. 117-124.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

El tabernáculo es un sagrario-relicario cerrado, compuesto por dos cuerpos y una decorada cúpula, todo ello sobre un basamento liso. Su altura total ronda casi los dos metros, una medida considerable comparando con el retablo que lo acoge, y por ello ocupa todo el espacio llegando hasta el nicho de los titulares, los santos Juanes. De planta semihexagonal, los soportes que emplea son columnas acanaladas de tercio inferior abocelado en el piso principal, con una superposición del orden corintio en el superior, siguiendo las recomendaciones del arte clásico dictadas por Vitruvio. El último cuerpo culmina en una cúpula gallonada de motivos imbricados. Presenta una arquitectura sobria y clasicista, compuesta íntegramente por líneas rectas. Tiene algo de carácter decorativo por los órdenes que emplea, los más esbeltos entre los clásicos, así como el remate de florón que tiene la cúpula. En los frisos se ubican unas cabecitas de querubines, elemento éste muy empleado en los sagrarios del taller de Orduña durante varias décadas. Pero como elemento decorativo importante debemos destacar la profusión de pirámides escurialenses que tiene coronando el primer y segundo cuerpo, que le dan cierto carácter vertical. Las pirámides son elementos móviles que muchos sagrarios han perdido, pero sabemos que eran muy empleados por Ullívarri en sus sagrarios, debido a que esta obra las conserva, así como los tiene también la traza del sagrario de Goiuri que trazó en 1587.

Comparando la arquitectura con las obras documentadas de Juan de Ullívarri, que son los sagrarios de Belandía, contratado en 1581 y Astúlez, en 1583, vemos que en todos ellos predomina la sencillez estructural, y están compuestos por líneas rectas y plantas semihexagonales, empleando en todos el orden jónico en el primer cuerpo. Asimismo, un rasgo que el escultor orduñés repite en sus microarquitecturas son las cabezas de querubines en relieve de los frisos, convirtiéndose en su marca de estilo. Estas características señaladas hacen que podamos atribuir un buen número de tabernáculos a su entorno, como los de Baranbio, Tortura, Villanañe o Agiñaga.

En cuanto a la escultura, podemos afirmar que se corresponde plenamente con la producción de Juan de Ullívarri. En la puerta, el relieve de la Resurrección (fig. 154) se estructura de forma un tanto tosca y con las figuras de canon achaparrado. Tiene un Cristo ligeramente agitado y en movimiento, inspirado, como el de Yécora, en el grabado homónimo que realizó Cornelis Cort, y se cubre con un



Fig. 154. Puerta del sagrario de Markina.

pañó de pureza de tamaño mínimo y atado con una cinta, tan habitual en las tallas romanistas de Juan de Anchieta y los miembros del taller de Miranda de Ebro, con los que estaba relacionado el escultor de Orduña. A los pies del Resucitado hay dos soldados apoyados en el sepulcro, contrapuestos nuevamente con uno que duerme y baja la cabeza mientras que el segundo dirige su mirada hacia Cristo. El rostro de Cristo es idéntico a los de san Pedro y san Pablo, marca de fábrica de Juan de Ullívarri.

Pero donde mejor se vislumbra la gubia de este escultor es en las dos tallas de san Pedro y san Pablo (figs. 155-156), sin duda lo mejor de este discreto relicario. Unos ojos grandes, narices rectas y bastante prominentes sin el perfil griego romanista, labios carnosos y curvados, un canon corto y achaparrado con las extremidades cortas y algo rechonchas, son las marcas de estilo del taller de Orduña, bien visibles cuando se trata de realizar una escultura de un tamaño tan reducido, que carecen de la buena talla que muestran sus obras de gran tamaño. En este ejemplo se puede confirmar que el tamaño condiciona aspectos estilísticos, en tanto que Ullívarri resuelve con solvencia el canon, la anatomía y la fiereza de los santos que talla, mientras que en pequeño formato las figuras la calidad se ve bastante mermada. A pesar de ello, se puede afirmar que los

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

citados san Pedro y san Pablo no son malas tallas. El segundo está realizado con una actitud meditativa, con la cabeza baja y gesto de concentración, ceño fruncido y labios apretados, tan del gusto romanista, y en composición es casi idéntica a su homónimo del taller de Tuesta, obra de Bartolomé de Angulo, lo que nos informa sobre las relaciones entre los talleres de Orduña y Valpuesta. Los pliegues, algodonosos y con los extremos acaracolados, aportan volumen y entidad a estas dos figuras. La contraposición de ambas figuras es evidente si comparamos la actitud pasiva de san Pedro, que se vuelve hacia el espectador y parece salir de su marco, con la meditativa y pasiva de san Pablo, concentrado en sí mismo.

En los relieves del cuerpo superior es donde decae la calidad de forma ostensible, y creemos que será debido a que su elaboración corrió a cargo de algún oficial. Los rostros de los tres relieves de la Pasión, El Prendimiento, Cristo atado a la columna y Ecce Homo, están configurados con una talla muy poco profunda, restándole expresividad, sin los característicos ojos grandes del maestro. Además, la figura de Cristo de la escena del Prendimiento está muy mal resuelta, ya que tiene una postura absolutamente imposible y antinatural, sobresaliéndole la cabeza. Nos ha llamado la atención que estos tres relieves estén colocados sobre unas cartelas correiformes que se doblan hacia el exterior, elemento éste muy manierista. Incluso en la escena central podemos ver que esta cartela está flanqueada por dos ménsulas de volutas.

Sobre el programa iconográfico que desarrolla, podemos ver que el mensaje eucarístico de este mueble se apoya en el sacrificio y muerte de Cristo, porque en la parte superior tiene tres escenas pertenecientes al ciclo de la Pasión. La escena del Prendimiento no lo hemos encontrado en ningún otro sagrario romanista, aunque suele aparecer en retablos de esta misma época, lo que no ocurre con los otros dos relieves, con presencia en estos muebles litúrgicos. El mensaje que transmite este sagrario debemos interpretarlo, como es habitual, en clave eucarística. Por ello pensamos que podría poner a la vista de los fieles la idea principal del sacramento de la eucaristía, que es expresar que se trata del pan de vida y la única garantía para la vida eterna, tocando algunos temas transversales. De esta manera, en el cuerpo superior se explica la muerte corporal de Cristo, que comenzó con la traición de unos de sus apóstoles –aludiendo con ello a los pecados de los humanos–, que consistió en el sacrificio del Hijo a favor de la Redención de la humanidad que se conmemora en la celebración de la misa y en el altar, verdadero altar de sacrificio. Sin embargo, con el relieve de la Resurrección de la puerta nos muestra el camino hacia la vida eterna, que es la eucaristía, que se consagra durante la misa y se guarda en ese receptáculo. De esta manera mostraría el significado del sacrificio de la misa unido al sacramento de la eucaristía como prenda de vida eterna, adquiriendo un cariz sacramental como se viene insistiendo en este trabajo.



Figs. 155-156. Tallas de san Pedro y san Pablo del sagrario de Markina.

6.3.8. Laguardia

Parroquia de Santa María de los Reyes

Juan Bazcardo. Taller de Cabredo

1615-1616



Fig. 157. Sagrario de Santa María de Laguardia.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

La última obra que queremos destacar en esta selección se encuentra en una de las parroquias más ricas de Álava, cabeza del arciprestazgo a quien da nombre: Santa María de los Reyes de Laguardia. Es una espectacular fábrica medieval con su portada policromada que marca el eje de la configuración urbanística de la villa, compuesta por tres naves y tres tramos, y con una cabecera ochavada. La iglesia estaba en construcción cuando el rey navarro Sancho el Sabio dotó de fuero a la villa en 1164, sin embargo, fue construyéndose paulatinamente a lo largo de los siglos del medioevo, además de que en la época moderna se le fueron añadiendo numerosos elementos, y por ello conserva componentes de diversas épocas y estilos²⁰⁷. Su retablo mayor (fig. 158) es una de las piezas clave del Romanismo tardío alavés, diseñado y ejecutado por el taller del navarro Juan Bazcardo, escultor que hace de puente entre el arte miguelangelesco y el barroco clasicista²⁰⁸.



Fig. 158. Cabecera de la iglesia de Santa María de Laguardia, con el retablo mayor.

207 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, pp. 85-91.

208 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Ob. cit.*, 2003, tomo II, pp. 713-718 (texto: Armando Mateo Pérez).

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

Como en la mayoría de los casos, la iniciativa de construir un sagrario para la parroquia surgió de la institución eclesiástica. En 1596 el visitador llama la atención sobre la seguridad de la eucaristía porque “*el relicario a do está el Santissimo Sacramento de la eucaristia está sin la custodia que conviene*”²⁰⁹. Otra vez en 1614, el visitador general y canónigo de La Calzada visita nuevamente la parroquia y advierte que “*el relicario en que está el santo sacramento está abierto y muy viejo*” mandado que “*agan un relicario de la traça que está el de la catedral de Calahorra*”²¹⁰. Después de repetir lo mismo en la próxima visita de mayo de 1615, finalmente se contrata su erección en noviembre de 1615 con Juan Bazcardo²¹¹. A partir de ese año ya constan los pagos al escultor por el relicario²¹². Tal vez por ser la iglesia principal del arciprestazgo, los visitantes ponían especial atención en que todo estuviera en orden y en que se aplicaran con rapidez las órdenes, ya que debía servir de ejemplo para las parroquias que de ella dependían. A lo largo del libro de fábrica encontramos varias menciones al concilio de Trento, escritos por el licenciado Mazón quien, además de ser visitador general del obispo Juan de Quiñones era juez legado de Su Santidad para los asuntos referidos a Trento, mandando, entre otras cosas, que se arreglen las ermitas porque no “*estaban dezentes para decir misa en ellas conforme el concilio tridentino*”²¹³.

Este sagrario y retablo aporta unas citas documentales de sumo interés para la historia del sagrario y del Romanismo. Por un lado, es una pieza que se encarga con un modelo concreto, debido a que se le ordena que “*este dicho relicario sea de la traça, forma e manera, ansí de arquitectura como de escultura, y valor como el que de presente está echo y asentado en el altar mayor de la Sancta Yglesia de Calahorra*”²¹⁴, porque había sido de gran satisfacción para los beneficiados de Laguardia que lo habían visto. Es más, incluso el visitador mandó que lo hicieran “*los mismos maestros y escripturas, traças y condiciones que hizo el señor don Pedro Manso*”, invitando al cabildo de Laguardia, cabeza de arciprestazgo y parroquia históricamente importante en la Rioja alavesa, a emular al obispo que había dado importantes pasos en la implantación de los decretos tridentinos en la diócesis de Calahorra, ya que bajo su episcopado se hicieron la mayor parte de los sagrarios romanistas en Álava. Merece destacarse este aspecto porque demuestra que la difusión del espíritu tridentino se pudo hacer a través de las obras de arte que representaran la nueva liturgia y bajo la atenta vigilancia del obispo y sus visitantes, y además también nos habla de que, traspasando ya el cambio de siglo, asistimos a un cambio de modelos formales y estructurales, en los que el tabernáculo de Calahorra actúa de modelo, como pastoralmente lo hacía el obispo.

Por otro lado, una segunda cita documental que queremos destacar es la referencia explícita a la arquitectura italiana que nos brinda su contrato. Cuando en 1618 Bazcardo contrata el retablo que iba a servir de marco al tabernáculo, se le exige que la traza sea “*conforme al libro de Jacome Viñola*”²¹⁵, como ocurre en otros contratos por estas mismas fechas²¹⁶. El tratado de Vignola fue el más empleado entre los tracistas de retablos y sagrarios de la primera mitad del siglo XVII, dejando a Serlio en un segundo plano, y a pesar de haberse publicado en castellano en 1593, con anterioridad a esa fecha entre los artistas circulaban ediciones italianas²¹⁷. Difundido a partir del retablo de San Lorenzo de El Escorial, su empleo sistemático ocurrió en los retablos barrocos clasicistas. En Laguardia se advierten ya ciertos elementos que anuncian que algo está cambiando, como son el empleo del orden corintio, los elementos decorativos de guirnalda, la estilización del canon de las esculturas, así como cierto naturalismo incipiente. Por esta razón el sagrario de Laguardia es la obra más representativa del romanismo tardío en Álava.

209 AHDV-GEAH. Sign. 1449-I. Laguardia, Santa María. Libro de Fábrica 1550-1623, fol. 206r-v.

210 *Ibidem*, fol. 295r.

211 AHPA-AAHP. Prot. 7141, escr. Juan Fernández de Viguera, año 1615, fols. 274r-277v.

212 *Ibidem*, fols. 300r, 301v y 316v.

213 *Ibidem*, fols. 65v. y 87v.

214 AHPA-AAHP. Prot. 7141, escr. Juan Fernández de Viguera, año 1615, fol. 275r.

215 AHPA-AAHP. Prot. 7806, escr. Juan de Garay, año 1618, fols. 180-183.

216 Se trata de los retablos de Lopidana (1601), contratado con Esteban de Velasco y el de Ozaeta (1623), con el mismo Bazcardo.

217 VÉLEZ CHAURRI, José Javier: “Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés”. En: *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español. Comunicaciones*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1994, p. 289.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas

El tabernáculo es un estilizado **templete** de tres cuerpos y rematado en una cúpula gallo-nada y escamada. Emplea el orden corintio en todos sus cuerpos²¹⁸, y está configurado por líneas rectas y sencillas, resultando una microarquitectura sobria, ordenada y de sabor clásico. Su más de dos metros de altura le dotan de una gran presencia, además de que su ubicación en el eje de la iglesia, sobre el antiguo altar, y acompañado de una gran máquina ensamblada, hacen de ella una buena muestra del ideal tridentino que se centraba en la devoción eucarística. Documentalmente sabemos que Bazcardo se tuvo que basar en el templete que su suegro Pedro González de San Pedro había realizado para la catedral de Calahorra, pero la desaparición del modelo no permite realizar una comparación certera. Según la descripción del templete aportada por Ramírez Martínez, el de Calahorra medía unos dos metros y medio y constaba de dos pisos y remate, con columnas estriadas y numerosas escenas en relieve²¹⁹. Podemos pensar que Bazcardo siguió el modelo con bastante fidelidad, y como él, también otros artistas como Pedro de Ayala, creando una nueva tipología de sagrario para esta etapa del Romanismo tardío.

Podemos decir que su **estado de conservación** es regular debido a que está intervenido. Si bien Emilio Enciso en el catálogo monumental habla de que está “destrozado y repintado”²²⁰, desde nuestro punto de vista nos parece que no llega a esos extremos, aunque es verdad que está intervenido. La puerta no es la original, sino que procede de un retablo lateral realizado por el ensamblador Martín de Arenalde y el escultor Diego Jiménez II en 1654²²¹. Además, le faltan los relieves laterales del primer cuerpo, desaparecidos, junto con la puerta original y según la tradición oral, en la Guerra de la Independencia²²². Tampoco podemos precisar si la Resurrección, escena central del segundo cuerpo sea una escena móvil. Por una parte, se advierte que el relieve está intervenido porque en su zona inferior ha perdido localmente su dorado, incluso el marco de la escena se interrumpe en su parte baja. Y por otra, nos parece sumamente extraño que, teniendo en cuenta la cronología de ejecución, el sagrario no tenga expositor. Por eso hemos llegado a pensar que el relieve sea móvil y que en realidad ese segundo cuerpo sea el expositor, cubierto por un relieve en las horas en las que no se expone el Santísimo. El programa iconográfico nos corrobora esta suposición, como luego se dirá. Incluso podría tratarse de la puerta original, habida cuenta que la Resurrección es el tema predilecto para tal ubicación, a pesar de que no tiene cerradura, y que así se estipuló en el contrato. En el Catálogo Monumental se citan, además, dos tallas de san Agustín y san Millán en el segundo cuerpo²²³ de los que no hay ni rastro ahora. Desde luego, conocer el tabernáculo de Calahorra que fue su arquetipo hubiera sido de gran ayuda para determinar la concepción original de este mueble, por lo que solo podemos hacer conjeturas.

Lo que sí podemos asegurar es que la **escultura** que alberga este mueble está plenamente integrada en los postulados tardorromanistas que Bazcardo seguía en estas fechas, antes de evolucionar hacia el naturalismo barroco. Posturas con gravedad romana como las que tienen las tallas de David y Moisés del ático, potentes musculaturas de casi todos los personajes, profundos y amplios pliegues y un buen número de desnudos, entre ellos dos “chicotes” que derivan de las tumbas mediceas de Miguel Ángel, hacen que la labor de talla sea plenamente romanista. Pero frente a ello tenemos la delicadeza y el canon estilizado del Cristo de la Resurrección (fig. 159) y, sobre todo, el pequeño bulto del Salvador del ático, nueva iconografía que caracterizará los tabernáculos del barroco clasicista, que es una talla vestida con túnica con botonadura y el cabello le cae en guedejas dejando ver las orejas, detalles que son muestras de un incipiente naturalismo y que nos anuncian que los sagrarios están evolucionando y ya empiezan a incorporar nuevos elementos y temas.

218 Así se pidió explícitamente en el contrato antes citado.

219 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Ob. cit.*, 2009, p. 303.

220 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 92.

221 *Ibidem*, p. 93.

222 TABAR ANITUA, Fernando. *Guardiako herria Artearen Historian = Laguardia en la Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002, p. 60.

223 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 93.



Fig. 159. Relieve de la Resurrección.

Tanto la arquitectura como la escultura se encuentra revestidas por una **policromía** “del natural” aplicada por Juan González de Salcedo II en 1644²²⁴, pintor-dorador de Lanciego, discípulo y yerno de Diego Pérez y Cisneros y uno de los grandes pintores que este estilo de policromía²²⁵ (figs. 160-161). La microarquitectura tiene la estructura dorada combinada con zonas de color tales como capiteles y frisos, junto con los relieves y las tallas. En el friso del cuerpo principal se encuentran unos finos rameados contrarreformistas policromados con la trilogía de color habitual, pero con la añadidura de unos delicados tondos con diminutos paisajes en los laterales. El resto de frisos y algunos netos muestran niños desnudos entre vegetales realizado a punta de pincel con gran naturalismo y calidad.

224 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 93.

225 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 234-235.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 160. Detalle de la policromía del friso del primer cuerpo.

Fig. 161. Detalle de la policromía de un neto del basamento.

La **iconografía** de este templete debió ser bastante completa y, como ocurre siempre, es independiente al retablo que lo acoge. No sabemos qué tema se dispuso en la puerta ni en los relieves laterales, aunque el contrato pide que en la puerta vaya la Santa Cena o la Resurrección, y a los lados dos prefiguraciones eucarísticas, “*la una será los panes de la proposición y la otra será la ystoria del maná, por ser ystorias que también van en el dicho relicario de Calahorra*”²²⁶. Estas escenas lo que hacen es definir la eucaristía y afirmar que se trata de una alianza con Dios, como lo fueron el maná y los panes de la proposición. En el frente del basamento, en el mismo eje principal, se encuentran los evangelistas, aportando el testimonio de la verdad de la eucaristía, mientras que en los laterales hay dos miguelangelescos chicotes con finalidad decorativa.

El segundo cuerpo nos invita a una mayor reflexión, ya que en el frente tenemos la Resurrección y en los laterales dos relieves sobre apariciones de Cristo resucitado. Uno de ellos representa la aparición de Cristo a su madre (fig. 163), tema apócrifo que había tratado Anchieta en el retablo de Tafalla y que, por cierto, sigue fielmente. Y el segundo, a pesar de que en la bibliografía se afirme que se trata de Cristo con la cruz²²⁷, creemos que se trata de la aparición de Cristo a sus discípulos (fig. 162). Lo que nos lleva a deducirlo es la presencia de dos hombres al fondo de la escena, que parece un interior y uno en frente de Cristo, que bien podría ser santo Tomás, pero sobre todo lo que nos parece determinante es que Cristo esté desnudo, cubierto por una túnica roja, portando la cruz grande y con las llagas de la Pasión. Es decir, es un Cristo resucitado. Además, nos parece lógico que las dos escenas del segundo cuerpo versen sobre apariciones, precisamente en el segundo cuerpo de un sagrario tardorromanista que debería tener un expositor donde se presentara la eucaristía ante los fieles. Por esta razón hemos pensado que el relieve de la Resurrección puede ser móvil y que detrás se encuentre el expositor.

Por último, en el remate vemos a David y Moisés, más un Cristo Salvador del mundo presidiendo este grupo (fig. 164), que confirmaría la idea de la eucaristía como garantía de resurrección y salvación de las almas, acompañado de dos prefiguraciones del mismo Cristo. Estos tres temas se encuentran en esculturas de bulto redondo, pero no podemos saber si originalmente había más tallas, ya que en el contrato se pide que se pongan los padres de la iglesia en el remate del primer cuerpo y cuatro profetas en el segundo. Teniendo en cuenta que en los años 60 del siglo pasado existían dos tallas más, es posible que falten, sin que podamos conjeturar más. En cualquier caso, en este tabernáculo del Romanismo tardío vemos una vez más que el sagrario tiene un mensaje sacramental referido a su función, que es la de conservar y exponer el sacramento de la eucaristía.

226 AHPA-AAHP. Prot. 7141, escr. Juan Fernández de Viguera, año 1615, fol. 275v.

227 ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Ob. cit.*, 1967, p. 92. TABAR ANITUA, Fernando. *Ob. cit.*, 2002, p. 60.

6. La evolución del sagrario y las obras más representativas



Fig. 162. Relieve de la aparición a los apóstoles del primer cuerpo.

Fig. 163. Escena de la aparición de Cristo a su madre, en el primer cuerpo.



Fig. 164. Tercer cuerpo del sagrario de Laguardia, donde están las tres tallas de Cristo Salvador, Moisés y David.

7. Conclusiones

Como colofón a este trabajo de investigación dedicado a los sagrarios romanistas del último tercio del siglo XVI y principios del XVII en la diócesis de Vitoria, abordamos ahora las conclusiones que se requieren en un estudio de estas características, que tratan varios aspectos diferentes. Comenzando por probar la excepcionalidad del tema elegido, en este trabajo queda probada la consideración de que los sagrarios son arquitecturas en madera, unos muebles de una clara concepción arquitectónica que son, además, soportes de un programa iconográfico específico. Como obras autónomas, proponemos unas tipologías y una periodización de las mismas, que constituyen las líneas maestras de esta tesis doctoral. Junto a ellas, creemos que este estudio posee importantes aportes documentales y datos de relevancia para las artes del último tercio del siglo XVI. Por último, apuntamos una conclusión sobre el papel de las mujeres en las artes de esta época y realizamos una valoración de los sagrarios como un bien patrimonial. Todas las conclusiones que queremos destacar, explicadas y razonadas una a una, son las que siguen:

I Este trabajo constituye la **primera investigación autónoma sobre el sagrario** en el ámbito hispano, separado de los retablos que lo acogen. Hasta el momento los sagrarios, concretamente los renacentistas, siempre han sido integrados dentro de los estudios sobre retablística, e incluso en ellos su presencia es casi testimonial, pero en este trabajo hemos abordado estos muebles desde su autonomía, tal y como fueron concebidos. Hemos fundado este estudio en la óptica de los propios tracistas del Manierismo y sus patronos, que concebían los tabernáculos como obras arquitectónicas independientes y con sentido en sí mismo, tal y como ha quedado demostrado documentalmente. Si bien se ubicaban en los retablos, éstos servían de marco al sagrario y al altar, verdaderos puntos centrales de los templos, ya que una de las funciones principales del retablo estriba precisamente en servir como punto de referencia visual del altar y la eucaristía. El mueble eucarístico, como el retablo, cumplen una función litúrgica, devocional y estética, pero predomina sobre todas ellas su utilidad como receptáculo de Cristo sacramentado y espacio para su exposición ante los fieles, punto central de toda la doctrina de la Iglesia y de la liturgia, y más si cabe en una época tan determinada por el nuevo impulso eucarístico demandado por la Contrarreforma. La afirmación de que el retablo se supedita al sagrario y al altar y le sirve de marco, lo podemos fundar en la utilidad de estos muebles, claramente diferenciada de los retablos; siendo un objeto indispensable para el culto, no hay ninguna parroquia sin sagrario, pero sí puede haber -de hecho, hay muchas- parroquias sin retablo.

7. Conclusiones

Ese carácter independiente ocasionó que su forma fuera la de microedificio exento, separado del retablo, con una fuerte alusión simbólica reforzada por el programa iconográfico que explica el dogma de la eucaristía, siendo los tabernáculos unos muebles que adquieren un fuerte carácter de representatividad de su función. Los mandatos del visitador Santiago de Avendaño, actuando en nombre del obispo Pedro Portocarrero entre 1591 y 1592 nos aportan una valiosa información sobre su autonomía, ya que consideraba que, para que la liturgia se desarrollara con dignidad, mandaba construir un relicario en medio del altar mayor, acompañado de unos relieves que ocupen toda la anchura del altar, y sobre el mismo, una talla de la Virgen y un Calvario. Con ello entendemos que el sagrario es una pieza imprescindible, debe estar sobre el altar mayor, y necesita estar acompañado por otros elementos.

Otros ejemplos como el de Zurbano también nos sirven para justificar que sean estudiados de manera autónoma, ya que este tabernáculo custodia la eucaristía, guarda las reliquias del santo patrón de la parroquia, desarrolla todo un programa iconográfico de carácter eucarístico acompañado de narraciones del titular del templo y centra la atención y preside el altar mayor, además de embellecer el presbiterio con una obra artística. Es decir, aporta un servicio litúrgico completo y no necesita de ningún elemento más, a pesar de lo cual se le sumó un retablo mayor unos años más tarde. La identidad autónoma de los sagrarios queda patente en los aspectos estructurales, simbólicos, formales e iconográficos, por ello creemos que pueden ser estudiados con independencia de los retablos, como otro mueble litúrgico con desarrollo propio. De la misma manera que existen estudios sobre retablos o sobre objetos litúrgicos de platería, también debe haber estudios sobre sagrarios.

2 Una idea sobre la que hemos tratado a lo largo de este trabajo y que constituye una de sus principales conclusiones es la **concepción arquitectónica de los sagrarios romanistas**. Esto no es algo nuevo en los muebles eucarísticos, ya que los tabernáculos con forma de torre se iniciaron en los primeros siglos del cristianismo y tuvieron un gran desarrollo durante el gótico, debido a que tiene relación con su simbolismo. Sin embargo, queremos destacarlo porque en este punto reside el principal mérito artístico del templete romanista, precisamente en una época en la que sus artífices reivindican su papel de artistas y no de artesanos. En el Renacimiento el cantero se convierte en arquitecto, entendido como un diseñador que concibe en abstracto, tal y como lo definió Alberti. Pero en nuestro entorno, durante el siglo XVI los canteros siguen siendo canteros, y es el escultor el que se convierte en arquitecto, en diseñador de una estructura edilicia, en tracista, en artista. El tracista de retablos, y más concretamente de sagrarios, que verá su papel ya más afianzado en la próxima generación, es el que conoce la teoría artística del Renacimiento, los tratadistas, las obras, el lenguaje clásico y las innovaciones manieristas de la arquitectura italiana; es el que diseña una planta central, emplea elementos del lenguaje clásico, concibe un edificio plenamente renacentista y lo lleva a la práctica, creando una maqueta de madera de un edificio que jamás se construirá en piedra. Y ese es el escultor, no el cantero.

Es más, los sagrarios que se construyen durante el largo siglo XVI se pueden considerar buenas muestras de la recepción del Renacimiento: en el primer tercio hay relicarios turriformes de estructura gótica que conviven con unas sencillas cajas cuadradas decoradas con grutescos, como los de Artziniega y Zaitegi; en el segundo tercio son cajas de planta central elíptica donde prima lo ornamental, llenos de motivos del manierismo fantástico y conformados por líneas curvas, como el de San Román de San Millán; finalmente es en el último tercio cuando se aplica la tradición clasicista del Renacimiento y vemos edificios donde prima lo estructural, en los que el Renacimiento no se reduce a los elementos decorativos o a la estética, sino que empapa la estructura y llega a la propia consideración social del artista como creador y diseñador, y pasando de oficio a arte. Esos son los romanistas. En ellos, todo remite al Renacimiento italiano: la forma, la simbología, el diseño, el lenguaje clásico y manierista, la estructura y los propios artífices.

La identidad arquitectónica de estas obras queda demostrada a través de trazas propias y el uso constante de terminología arquitectónica en los contratos y tasaciones de sagrarios. Menciones a las columnas, entablamentos, frisos, frontones y otros elementos de la estructura, así como a tratadistas como Vignola no dejan lugar a dudas de su concepción.

3 Como labor fundamental en esta investigación, hemos establecido las **tipologías de los sagrarios** del último tercio del siglo XVI y principios del XVII, decantándonos por dos tipos, resultado de la observación de las obras, del análisis de su funcionalidad exacta y de la designación documental, que son el sagrario-relicario y el sagrario-expositor. Podemos asegurar que es clara la dependencia de estos muebles de su función, que determina totalmente su forma. Son objetos utilitarios y necesarios en la liturgia, por lo que la forma se supedita a la función litúrgica y simbólica que cumplen.

En lo referente al sagrario-relicario hemos advertido que cumplían la doble función de custodiar la eucaristía y las reliquias de los santos, y que para cada uso tiene un espacio determinado: la eucaristía se guarda en la caja central y las reliquias en un cajón habilitado en la base del mismo, igualmente cerrado con llave, espacio que no tienen los de épocas precedentes y que desaparecerán durante el Barroco. Con ello, explicamos la existencia de estos cajones en los tabernáculos y matizamos un poco más en la utilidad de estos muebles tan necesarios para el culto divino. También la denominación que reciben en la documentación original contribuye a nominar esta tipología, ya que durante la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII se emplea el término relicario a la par que sagrario, aunque este segundo en número ligeramente superior y en contextos eclesiásticos como normativas, corpus legislativos o mandatos, mientras que el primero, tal vez por una pervivencia, está presente casi sistemáticamente en boca de mayordomos y artistas. Significativos ejemplos de este tipo de sagrario son los de Elburgo y Saraso.

Además, hemos advertido que en el marco cronológico que hemos elegido es cuando estos muebles incorporan una nueva función, que es la de exponer la eucaristía, retomando un uso que habían tenido muchos sagrarios en el siglo XIII. Esta es la razón por la que el mueble evoluciona hacia unas formas abiertas que se desarrollarán de manera espectacular en los siglos posteriores, de tal manera que durante el último tercio del siglo del Renacimiento asistimos al nacimiento de una tipología de templete-expositor eucarístico que, además de su caja para custodiar el sacramento, tiene un expositor en su cuerpo superior, como vemos en Durana o Gopegi. En este trabajo queremos destacar que la demanda de la exposición de la eucaristía tras el concilio de Trento fue lo que ocasionó la existencia de los baldaquinos barrocos, pero que este mueble tiene su origen tipológico en los sagrarios-expositores del Romanismo. Tradicionalmente se ha identificado al Barroco con el arte propio de la Contrarreforma, pero debemos tener en cuenta que el concilio de Trento comenzó en 1545 y terminó en 1563, y que la sesión dedicada a la eucaristía en la que se aprobaron los decretos sobre el sacramento se celebró en 1551, y que esos decretos se fueron aplicando paulatinamente en toda la cristiandad a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI a través de la red administrativa de la Iglesia, ahora también renovada para fomentar su eficacia. La Contrarreforma fue creciendo en intensidad conforme avanzaba hacia el siglo XVII hasta llegar a la explosión artística del Barroco en el que entran en juego otros elementos determinantes, como es la evolución artística, pero queremos destacar que, con la definición de esta tipología de sagrario-expositor romanista, definimos también el origen estructural de los manifestadores barrocos, ya que son el primer jalón del arte de la Contrarreforma.

4 Otra conclusión esencial que podemos sacar de este trabajo versa sobre la **especificidad de los programas iconográficos** de los sagrarios romanistas. Gracias a la observación detallada de las imágenes y su ubicación, hemos constatado que desarrollan un mensaje de exaltación eucarística, como se ha venido afirmando a lo largo de la historiografía. A través de las imágenes de Cristo Resucitado y la Resurrección se muestra el triunfo sobre la muerte y la garantía de vida eterna que ofrece la eucaristía; con los relieves del Cristo Eucarístico y la Santa Cena se justifica la institución de la eucaristía y la celebración de la misa; con imágenes de la Pasión se enseña a los fieles el sacrificio que representa la muerte de Cristo para la redención de la humanidad; las tallas de san Pedro y san Pablo nos hablan del poder papal, del mensaje universal de la Iglesia y de la veneración debida a los santos y sus reliquias; las prefiguraciones veterotestamentarias predicen el Mesías y anuncian el sacrificio; las virtudes muestran los hábitos que debe tener el cristiano para ordenarse a Dios; los padres de la Iglesia nos hablan de los fundamentos de la fe del cristiano; los santos y mártires ponen ante los ojos de los fieles el ejemplo de sus vidas y su valor mediador. Con el objetivo que tiene todo el arte sagrado, claramente ordenado en la sesión XXV del concilio de Trento, que es el de instruir y confirmar el pueblo, en los retablos y las imágenes se manifiesta la historia de la redención y las vías de salvación. Sin embargo, queremos recalcar que no ocurre lo mismo en los sagrarios que, como espacios sagrados diferenciados por su funcionalidad, tienen una considerable desemejanza respecto a los retablos, ya que el mensaje que transmiten es sacramental. En los tabernáculos encontramos originales programas catequéticos destinados a glorificar el sacramento, no a contar historias. El retablo es una herramienta narrativa, el sagrario es representativa.

En este sentido se han ofrecido tres lecturas de programas iconográficos que hemos considerado claves, que son las de Elburgo, Durana y Zurbano, los tres realizados en el taller de Vitoria-Gasteiz por Esteban de Velasco y Pedro de Ayala. Las tres obras estaban descritas en la bibliografía existente y los temas que albergan, compuestos por Cristo Triunfante y Santa Cena en la puerta y padres de la iglesia, evangelistas, prefiguraciones, santos de devoción popular, virtudes y alegorías, estaban perfectamente identificados. Sin embargo, no se había realizado una lectura en su conjunto, y no se había definido cuál es el mensaje que transmiten. Agrupar los temas que tienen estas obras, observar con atención la ubicación que tienen y analizar el sentido teológico que tenían en su época ha sido lo que nos ha permitido proponer una lectura del conjunto. Como era de esperar, ese mensaje se repite en los muebles eucarísticos de la misma época, lo que de alguna manera confirma la lectura. Incluso podemos decir que permite lanzar hipótesis sobre qué partes o temas faltan en los sagrarios que están mutilados, desgraciadamente muy numerosos, y además contribuye mucho a deducir la tipología a la que pertenecían en su estado original.

5 En lo referente a la evolución del mueble que estudiamos, en esta investigación se ha propuesto una **periodización del sagrario** que se corresponde con una evolución estilística del estilo miguelangelesco, pero no se ciñe exactamente a la cronología del Romanismo en los retablos. Destacamos varias razones de esta diferencia: primeramente, porque el arte miguelangelesco llega antes a la escultura que a la arquitectura, y podemos hablar de escultura romanista en retablos como el de Estavillo, realizado a partir de 1561, mientras que su relicario aún no ha incorporado la influencia de Miguel Ángel en la arquitectura. En segundo lugar, y en consecuencia de lo anterior, debemos considerar sagrario romanista al mueble cuyo lenguaje estructural y escultórico se encuentran alineados e integrados en una misma concepción, y creemos que esto ocurre en los primeros años de la década de 1570.

En este punto queremos recalcar que las obras de arte sacro están al servicio de la liturgia y que, como tal, están comisionadas por el obispado, y por ello las políticas pastorales de cada prelado están directamente relacionadas con la producción artística, tanto que la difusión y el desarrollo del Romanismo en Álava, sobre todo en lo referente a los sagrarios, coincide con la expansión de la Contrarreforma en la diócesis de Calahorra-La Calzada a la que pertenece.

Tras un obispo reformista como Juan Bernal Díaz de Luco (1545-1556) que trajo de Trento a Calahorra nuevos aires, preocupado más por la vida del clero y otras cuestiones morales y organizativas que de la custodia de la eucaristía, durante su mandato y en el de su sucesor en la cátedra Juan Quiñones Guzmán (1559-1576) se construyeron unos relicarios manieristas de plantas elípticas que tienen una relación estrecha con los modelos de custodias de plata vigentes en estas décadas de los 50 y 60. Estos relicarios pioneros, construidos hasta los primeros años de la década de 1570 son unos híbridos entre estructuras serlianas compuestas por elipses y recargadas de decoración del manierismo fantástico, y esculturas miguelangelescas que imponen su presencia con señalada exaltación anatómica y acentuados *contrappostos*. Serlio, arquitecto profusamente empleado en las citadas décadas, marca la pauta en las estructuras y la decoración, dando lugar a un empleo sistemático de formas elípticas, esbeltos templetos abiertos como expositores y una relevante carga decorativa.

Las esculturas que se ubican en estos muebles eucarísticos comienzan a atisbar las anatomías hercúleas, rostros con fiereza, largas y pobladas barbas y gestos autoritarios, al principio tímidamente, pero cada vez con más contundencia. Los programas iconográficos que desarrollan estas esculturas son irregulares y no están unificados. Herederos de tradiciones piadosas tardomedievales, predominan los Ecce Homos en las puertas, acompañados de diversos santos y los evangelistas, presentes en mayor o menor medida según el tamaño del tabernáculo. El mensaje tiende a exponer a Cristo en una imagen de piedad, una imagen que aúna la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo y por ello ha estado presente en los sagrarios desde el otoño de la Edad Media. La falta de unidad iconográfica no hace más que confirmar que el arte tridentino no está aún claramente definido, como tampoco lo estaban las líneas de actuación de los obispos. Llama la atención que estas obras híbridas y primerizas de la manera romana se encuentran en la zona que pertenecía al arzobispado y a la provincia de Burgos, con sede metropolitana recién estrenada en esa década y sin duda algo más adelantada en cuanto a la adecuación del culto y la administración a las nuevas disposiciones tridentinas, como son los ejemplos de Tuesta y Bóveda.

La influencia de Miguel Ángel dominará con fuerza el panorama escultórico a partir de la presencia de Juan de Anchieta en Álava, provocando que el arte miguelangelesco se instaure definitivamente tanto en la arquitectura como en la escultura de los tabernáculos e iniciando lo que hemos denominado Romanismo pleno (h. 1573-1602), que es la época dorada del estilo. En estructuras, vemos que aún se emplean modelos de Serlio, pero ahora aparecen depurados, despojados de todos los motivos del manierismo fantástico que tan contundentemente va a condenar la autoridad eclesiástica. Formas rectilíneas, plantas rectangulares con estructura de fachada, portadillas independientes, frontones triangulares, empleo sistemático del orden toscano, columnas acanaladas o lisas, triglifos y metopas... nos hablan de una ortodoxia clasicista sin precedentes y sin su correspondencia en la arquitectura construida. La recepción de modelos romanos miguelangelescos y la plena implantación de los decretos tridentinos coinciden y llevan al Romanismo a su máxima cota de calidad, perceptible en los tabernáculos de Durana, Narbaiza o Ali. Decididamente, el Romanismo es el lenguaje oficial de una Iglesia que marca su poder y triunfalismo frente a la herejía, empleando para ello el lenguaje de la Antigüedad, considerada siempre una autoridad artística indiscutible, aunque combinada con un manierismo en la escultura basado en fórmulas expresivas creadas por Miguel Ángel. Además, se organiza en un programa iconográfico sencillo y contundente, siempre aludiendo a la supremacía del que posee la verdad revelada y monopoliza la salvación. No es casualidad que la idea de autoridad se transmita a través de las formas artísticas del mundo clásico, que siempre fue -y en cierta medida, sigue siéndolo-, el lenguaje artístico privilegiado.

Los prelados calagurritanos que trabajarán para ello son Juan Ochoa Salazar (1577-1587), quien comienza a ordenar regularmente la construcción de sagrarios dignos de su función y acorde con los nuevos tiempos, y Pedro Portocarrero (1589-1594), cuya intervención en el aderezo de los altares mayores va a ser especialmente rotunda por intervención de sus visitantes, que dejarán por escrito los mandatos más claros y abundantes sobre este asunto. Pedro Manso de Zúñiga (1594-1612) será el puente entre estos obispos que atajan los tempranos preceptos tridentinos con rectitud y los que ejecutarán la Contrarreforma durante los siglos del Barroco, labor que continuarán sus sucesores con más fuerza. Un obispo que, emulando de alguna manera a Carlos Borromeo, o actuando como otros prelados ejemplares más cercanos como Antonio Zapata, obispo de Pamplona, pondrán en marcha reformas como la erección

7. Conclusiones

de un seminario, fijar su residencia en la sede o construir un retablo que será considerado el modelo tipológico y formal para su diócesis, empleando la producción artística para implantar su ideal y engrandecer su memoria. Con esta intención se empeñó en financiar el retablo de la catedral de Calahorra y su vistoso sagrario de varios cuerpos y turriforme, y con ese mismo objetivo sus visitantes mandarían tomar dicho mueble como modelo para construir otros en los arciprestazgos alaveses, lo que provocó la difusión de un tipo de templete de cuerpos superpuestos en las primeras décadas del siglo XVII.

Por ello, podemos asegurar que la construcción del tabernáculo de Calahorra por el navarro Pedro González de San Pedro inaugura una nueva etapa en el Romanismo que culminará en el nacimiento del barroco clasicista, que hemos llamado Romanismo tardío (1602-1631). En estos momentos, a partir de la difusión de las imágenes del sagrario de El Escorial, los diseños arquitectónicos se tornarán vignolescos e irán sustituyendo a las estructuras miguelangelescas. El empleo sistemático y exclusivo del orden corintio, el desarrollo del entablamento, el aumento de las guirnaldas y la claridad estructural, entre otras características perceptibles en templetos como el de Laguardia, nos hablan de la influencia ejercida por el tratado ilustrado de Jacopo Vignola publicado en 1593 y presente en varios contratos a partir de 1601. Sin embargo, también en esta época tardía del Romanismo los diseños empiezan a barroquizarse: un aumento de la carga decorativa, la presencia cada vez más frecuente de rameados vegetales, las columnas entorchadas con tercio inferior de talla y las plantas curvadas anuncian la llegada de un nuevo estilo llamado a reemplazar al arte miguelangelesco. La presencia de Gregorio Fernández en Vitoria-Gasteiz, por iniciativa privada, va a inaugurar el estilo naturalista en la provincia, que pone ya toda su atención en el Barroco a partir de 1630, llegando a pedirlo explícitamente en el contrato del retablo de Ali, de 1631. El último obispo de nuestra cronología es Pedro González del Castillo (1614-1627), hombre de gran sensibilidad artística y ferviente admirador de Miguel Ángel, quien continuó la labor de adecuación de su diócesis al espíritu de la Contrarreforma.

6 Junto a la propuesta de una periodización, también hemos tipificado los **talleres escultóricos romanistas** que trabajaron en la diócesis de Vitoria durante el último tercio del siglo XVI y principios del siglo XVII, con la finalidad de ubicar nuestros sagrarios en su contexto artístico. Esta labor estaba realizada parcialmente en estudios que abordaban un taller o un artista concreto, sin crear una panorámica general de la evolución artística del estilo miguelangelesco en Álava. En este trabajo se han identificado todos los talleres romanistas que trabajaron para la diócesis, especificando su radio de acción, detallando los artistas que los integraban, mostrando su cronología y exponiendo las peculiaridades arquitectónicas, escultóricas e iconográficas que posee cada uno. Además, a través de la cronología de cada taller se ha podido trazar con más exactitud la introducción y el desarrollo de la manera romana en Álava. Desde los estudios que nos han precedido sabemos que las vías de introducción del estilo miguelangelesco en Álava y el País Vasco fueron los talleres escultóricos de Miranda de Ebro, Valpuesta y Logroño, verdaderos pioneros en adecuarse al nuevo arte tridentino. Estos tres talleres estaban estrechamente relacionados con las grandes obras que constituyeron el manifiesto del Romanismo en España, que fueron el retablo mayor de la catedral de Astorga, obra de Gaspar Becerra, y los retablos del convento de Santa Clara y de la colegiata de Santa Casilda de Briviesca, ambas contratadas por Pedro López de Gámiz y ejecutadas por un grupo de buenos oficiales que difundirían el estilo por todo el norte peninsular. Gracias a los trabajos que estos obradores realizaron para Álava podemos situar nuestra provincia, precisamente por su vecindad con Burgos, como el primer territorio vasco que adoptó el estilo heroico de la contrarreforma en la década de los 60 del siglo XVI, extendiéndose hacia el oeste y hacia el norte.

Pero la plena implantación del Romanismo en la provincia se produjo gracias a la relación profesional de Juan de Anchieta con un joven Esteban de Velasco, cabeza de una amplia producción reta-

blística en la zona central de la Llanada alavesa y, posteriormente, con el salvaterrano Lope de Larrea, el escultor romanista alavés más capacitado y que dejará en su tierra la más bella interpretación de Miguel Ángel combinada con un temprano naturalismo. Tras este fructífero contacto con el maestro indiscutible de la escultura miguelangelesca, los talleres de Vitoria-Gasteiz y Salvatierra se abren plenamente al nuevo estilo tridentino. De hecho, son estos dos talleres los que constituyen la esencia del Romanismo alavés, los que aportan la interpretación más ortodoxa del arte miguelangelesco, los que contribuyen con un mayor número de obras, y los que trabajan en la cronología central del Romanismo.

Por último, otros talleres periféricos también aportarán una buena cantidad de sagrarios romanistas, aunque algo más dispersos, muchos de mediana calidad y otros de una cronología tardía. Estos talleres no se ubican en Álava, pero pertenecen a la diócesis de Calahorra y por tanto comparten mercado con la provincia, ya que sus vínculos, relaciones y mercado son naturales. Estamos hablando del taller de Orduña, de carácter discreto, también de los artistas guipuzcoanos del taller de Arrasate-Mondragón que tras una formación de sus artistas en la capital alavesa trabajaron sobre todo en el valle de Aramaio, y el taller navarro de Viana-Cabredo, ubicado en el cruce de caminos entre Navarra, La Rioja y Álava, cuya producción debemos ubicarla en el Romanismo tardío.

Esta panorámica general de los talleres romanistas se ha realizado en base a la microarquitectura eucarística, pero debido a que la producción retablística también participa de ella, la delimitación y evolución de los talleres es válida para realizar una panorámica general del Romanismo en la diócesis de Vitoria, y nos permite avanzar un poco más en el conocimiento de este estilo. Queremos añadir una idea más a esta sistematización de los talleres, y es que podemos poner en paralelo el momento álgido de algunos talleres con las fases del Romanismo que proponemos en la periodización del sagrario. El resultado es que las primeras obras híbridas salen sobre todo de los talleres de Miranda de Ebro y Valpueda, localidades burgalesas y que pertenecían a la diócesis castellana; las obras romanistas más ortodoxas, clasicistas y miguelangelescas se realizan en el Romanismo pleno en los talleres de Vitoria-Gasteiz y Salvatierra; y finalmente, muy interesantes piezas del Romanismo tardío saldrán del taller navarro de Viana-Cabredo, ya encaminado hacia el naturalismo, aunque la ciudad de Vitoria-Gasteiz no pierde su relevancia artística y también trabajan otros talleres periféricos.

De la misma manera se han reinterpretado un buen número de mandatos que los provisos dejaban en los libros de fábrica que trataban el tema eucarístico, y que no habían sido analizados en la historiografía. Leyendo nuevamente estos documentos desde la perspectiva eucarística, vemos que los visitantes añaden interesantes conceptos como la decencia para el culto o el decoro, así como valiosa información sobre la forma que tenían los sagrarios que mandan retirar, lo que contribuye muy positivamente al conocimiento de la tipología en nuestra provincia. En estos casos también es más importante la interpretación del documento.

7 Respecto a los capítulos dedicados a los aspectos puramente históricos, creemos que la mayor aportación de esta tesis doctoral reside en dar a conocer los numerosos **mandatos de visita sobre la custodia de la eucaristía** de las parroquias, en una época especialmente normativa como fue la que siguió al concilio de Trento que es, además, una de las aportaciones documentales de este trabajo. En la bibliografía existente, sobre todo en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, en cuya elaboración se han hecho importantes vaciados documentales, se han dado a conocer numerosos mandatos de visita en los que se ordenaba construir un sagrario nuevo, lo que marcaba una fecha *post quem* para catalogar el existente. Sin embargo, en este trabajo se ha hecho una lectura específica de estos mandatos y otros más sin publicar que hemos rastreado en los libros de fábrica, cuyo resultado es el conocimiento del proceso de ejecución del mueble eucarístico.

7. Conclusiones

Con esta documentación queda patente que la construcción de un sagrario comienza por el mandato de un provisor que actúa en nombre del obispo, y es la herramienta clave para la implantación de los nuevos decretos tridentinos y, como esa implantación se corresponde también con la imposición del Romanismo en Álava, deducimos que la actuación de los visitadores es algo que debe analizarse con atención para comprender la evolución del estilo miguelangelesco.

El visitador que dejó los mandatos más ilustrativos es el doctor Santiago de Avendaño, comisionado del obispo Pedro Portocarrero (1589-1593), quien visitó numerosas poblaciones en 1592 y fue implantando en ellas un nuevo tipo de altar mayor, consistente en un imprescindible sagrario de madera, a los lados, ocupando la superficie del altar, unos relieves con las imágenes de los evangelistas, encima una talla de la Virgen, y sobre ella, un Calvario. Lo que hace este provisor es proponer un modelo de altar a unas parroquias carentes de fondos económicos para afrontar la construcción de un retablo, planteando una solución intermedia, lo que es muy interesante porque nos describe exactamente qué elementos eran los imprescindibles para el culto en esa época, que son un sagrario sobre el altar con un marco. Si a esto añadimos que en los textos que dejaba por escrito en los libros de fábrica nombra varias veces el concilio de Trento, que son mandatos en los que se insiste en las obras de arte, ya fueran sagrarios, retablos, pinturas, piezas de platería, y que muestra un notorio interés en renovar el mobiliario para establecer un espacio litúrgico digno, podemos concluir que la actuación de los provisores es clave para comprender el panorama artístico del momento. No es casualidad que los mandatos de Avendaño coincidan con la época dorada del Romanismo.

Pero además de la aportación documental para comprender la difusión del lenguaje miguelangelesco, los mandatos de visita nos sirven para conocer la existencia de tabernáculos medievales de piedra, tanto exentos como murales, que desaparecieron en paralelo al nacimiento de los microedificios de madera, arrojando algo de luz sobre la historia del sagrario como mueble.

8 Continuando con lo anterior, debemos decir que en la prospección documental llevaba a cabo a la búsqueda de datos objetivos que nos informen sobre fechas de ejecución de las obras y sus autores, se han **exhumado algunos documentos interesantes y otros excepcionales**. En algunos casos se han sacado a la luz datos que confirman autorías, como el retablo y sagrario de Lopidana, y los de Etxabarri Ibiña, que no ha llegado a nuestros días, el de Crispijana y algunas piezas más, como es de esperar en una investigación histórico-artística centrada en la época moderna. Sin embargo, entre estos datos ordinarios y esperados también se han encontrado algunos excepcionales, como el "*papel de Michael Anjelo*" encontrado en el inventario de bienes realizado a la muerte del librero vitoriano Francisco de Guevara, importante documento por el que constatamos la presencia de dibujos, modelos y estampas del florentino en Álava, en este caso en Vitoria-Gasteiz, y entre los bienes no de un artista sino de un librero. Pero este librero tenía entre sus pertenencias inventariadas algunas herramientas de entallador, como un banco y una garlopa. Podemos pensar que este personaje relevante en la sociedad vitoriana de fines del siglo XVI, con importantes contactos mercantiles con otros comerciantes de Medina del Campo y Zaragoza, pudo adquirir en alguna almoneda estos objetos de un obrador de escultura, entre los que se podría contar con el dibujo de Miguel Ángel. En cualquier caso, nos confirma documentalmente la llegada de modelos gráficos italianos, lo que es válido no solo para los sagrarios que estudiamos, sino para los retablos y el arte en general. Con ello, añadimos una referencia más a la nómina de los ya conocidos en Castilla y León, La Rioja o Navarra.

El haber hallado el contrato del retablo y sagrario de Lopidana, contratado con el maestro vitoriano Esteban de Velasco en 1601 ha tenido también una doble aportación. Por una parte, el dato de autor y fecha, que se desconocía hasta el momento, y por otro, la mención más antigua a Vignola en un

documento histórico en la provincia alavesa, y por extensión, del País Vasco, al menos hasta el momento. La cita es muy interesante porque confirma documentalmente lo que se puede deducir de la observación directa de las obras: desde unos años antes del cambio de siglo se van detectando fórmulas que tienen su referente en Vignola, también en la arquitectura construida, y el cambio de modelos repercutirá en la evolución del mueble eucarístico, ya que comienza la que hemos denominado fase tardía del Romanismo, preludiando las estructuras del barroco clasicista que se desarrollarán plenamente un cuarto de siglo más tarde.

También hemos hallado el contrato del retablo mayor de la parroquia de San Millán de Ali, fechado en 1631, de estilo barroco clasicista y realizado ya con los nuevos postulados artísticos incorporados en el arte alavés gracias a la presencia de Gregorio Fernández en Vitoria-Gasteiz. Aunque este retablo no es romanista y, por tanto, su contrato no sería un documento relevante para esta investigación, el relicario que constituye su eje es una pieza de 1580 realizada por Esteban de Velasco. Lo realmente importante de este hallazgo ha sido la información obtenida en las licencias solicitadas al obispado de Calahorra por parte del cura y parroquianos, en el que justifican la necesidad del mueble amparándose en que el tabernáculo que tienen es una obra muy buena y necesita “*su adorno*”. Nos parece ésta una referencia sumamente interesante porque nos habla de la supeditación del retablo al sagrario, elemento indispensable del culto católico y que conviene destacar para mayor “*decencia*”.

9A este respecto también queremos resaltar que la principal aportación de una investigación en historia del arte no solo consiste en sacar a la luz nuevos datos, sino en aportar una interpretación de los mismos. Aunque hemos realizado una prospección documental, nuestro trabajo también ha consistido en releer y **reinterpretar documentos conocidos** a través de la bibliografía, sobre todo los publicados en la magna obra del Catálogo Monumental de la Diócesis. Con un interés más allá que encontrar el nombre del autor y la fecha de la obra, las relecturas han consistido en observar con atención aquellas cláusulas, observaciones o datos referentes exclusivamente a los sagrarios, en los que los estudios de retabística o patrimonio artístico en general no se han detenido. De este modo hemos hallado abundante información sobre la arquitectura o la iconografía de estas obras, así como condicionantes especiales que pesaban sobre ellas, recabando una buena cantidad de valiosos datos que han permitido una renovada lectura de estos muebles.

Como muestra relevante de la interpretación de un dato conocido queremos destacar el análisis que hemos realizado de dos trazas de sagrarios, que son los de Goiuri, de 1587, y de Monasterioguren, de 1596. La primera se encuentra catalogada en el Archivo Histórico Provincial de Álava, pero no había sido estudiada ni publicada, y la segunda, dada a conocer en un catálogo de trazas en 2008, tampoco había sido analizada. Ambos son documentos de gran importancia no solo por el simple hecho de ser trazas que ya de por sí escasean, sino por ser las dos únicas trazas de sagrarios del siglo XVI. Especialmente relevante resulta la de Monasterioguren, ya que es una traza exclusiva de un relicario y se compone de una planta y un alzado. Con ello hemos confirmado lo que en este trabajo se defiende, que es la concepción arquitectónica de los tabernáculos y la capacidad de los escultores del Romanismo miguelangelesco, como artistas del Renacimiento que eran, de concebir un espacio y diseñar una obra de arquitectura renacentista. Este dato tan fundamental es extrapolable al resto de obras, que debían concebirse de la misma manera.

De la misma manera se han reinterpretado algunos contratos como el de Ali en 1580, con todas las cláusulas que dedica a la iconografía que nos dan una idea bastante certera del mensaje que buscaban los patronos. También los contratos, remates y tasaciones de Etxaguen, Gantzaga y Azkoaga en 1617 nos permiten conocer las cláusulas que dedican a la arquitectura de estos muebles, y la tasación del sagrario de Arzubiaga de 1573, donde se mencionan unas columnas estriadas, considerando este dato como

7. Conclusiones

clave para la periodización que hemos propuesto. Todas estas relecturas, que han sido numerosas, han permitido afirmar importantes conclusiones de este trabajo, como el carácter arquitectónico del sagrario, su programa iconográfico específico, su autonomía respecto al retablo o la periodización.

10 En relación a los hombres que realizaron estos sagrarios y su entorno profesional, queremos llamar la atención sobre un dato que hemos sacado a la luz en esta tesis doctoral y que puede abrir nuevas posibilidades en la investigación de las artes en la época moderna de nuestro entorno. Estamos hablando del papel que ejercieron **las mujeres en el ámbito artístico de Álava** y, por extensión, en el contexto hispano. Creemos que no puede considerarse casual que una información tan relevante como la denominación otorgada a los artistas se haya verbalizado a través de dos mujeres, en una década clave para las artes que es la de 1570, precisamente cuando los sagrarios muestran ya unas estructuras plenamente renacentistas. Si ya de por sí es importante el hecho de que en esos años se pase del “oficio de talla” al “arte de la escultura” y que, de alguna manera, estemos ante un momento que ya podemos calificar de Renacimiento, que ese paso se haya verbalizado a través de dos mujeres nos parece un dato muy interesante y que debe tenerse en cuenta a la hora de interpretar el contexto socio-profesional de los artistas.

Sabemos que durante el siglo XVI las mujeres no podían ser titulares de talleres ni podían optar a alcanzar la maestría en estos oficios artísticos, y en el caso de Álava, de momento no tenemos constancia documental del ejercicio de la escultura, la pintura o la arquitectura por parte de mujeres. Pero sí tenemos constancia de que, cuando las mujeres de artistas enviudaban, se encargaban de responsabilizarse de los contratos que su difunto marido había dejado inconclusos, y cerrar pagos y cobros, en definitiva, se hacían cargo del negocio, y figuran en escrituras como partes contratantes a todos los efectos, lo que es una labor no exenta de dificultades si no estaba ya familiarizada en estas actividades empresariales. Por otra parte, también debemos tener en consideración que, debido a la endogamia profesional, estas mujeres eran hijas, esposas y madres de artistas y que, como miembros del taller familiar, del gremio y de las cofradías, estaban directamente vinculadas al oficio artístico. Debido a que su actividad no deja rastro documental, al menos hasta que enviudan y heredan, no podemos saber hasta qué punto llegaba esa vinculación, pero tal vez debamos abordar una búsqueda de nuevos datos o una reinterpretación de los ya conocidos desde esta perspectiva, algo que no dudamos que daría interesantes frutos. Al menos, conoceremos más acerca del papel que podían haber ejercido mujeres como la esposa de Lope de Larrea, que era hija y heredera de Pierres Picart, su hija Ana Larrea y Ercilla, heredera asimismo de su padre y casada con el pintor Martín Ochoa de Vicuña, y su otra hija María Larrea, casada también con un arquitecto. El taller mirandés de Diego de Marquina también fue heredado por su hija María de Marquina, y el endogámico clan de los artistas de Viana-Cabredo tiene numerosos miembros femeninos cuyos nombres conocemos. Teniendo en cuenta que, por ejemplo, sabemos documentalmente que las mujeres e hijas de los maestros bordadores ejercían el oficio en los talleres familiares, quién sabe si entre los escultores, entalladores o policromadores ocurría lo mismo. Sin duda, esta es una conclusión que no puede exponerse más que esbozada, pero no podíamos eludirla dada su posible relevancia.

11 El estilo escultórico denominado Romanismo ha sido bien definido y caracterizado en los numerosos estudios que han abordado este tema, pero el análisis de la escultura integrada en los tabernáculos romanistas nos ha llevado a observar las **peculiaridades estilísticas** entre ambos formatos. Los sagrarios son microedificios y la escultura que alberga también está tallada en unas dimensiones reducidas, lo que es determinante para el estilo, porque lo condiciona técnicamente. En este sentido, el tamaño de estas tallas, que oscilan entre 20-35 cm de altura, hace cambiar por completo el canon y la concepción técnica de la obra, de tal manera que los artistas debían adaptar sus instrumentos de medición, cálculo y técnica de la talla para poder crear una obra en miniatura. Por ello las tallas romanistas de los sagrarios tienen, en general, un canon más reducido y corto que las esculturas ubicadas en los retablos y realizadas en tamaño natural o mayor, que en algunos casos se someten a la proporción quíntupla.

De la misma manera, estas pequeñas tallas precisan de un mayor detallismo en su ejecución y de una mayor finura técnica, y por ello muchas de las esculturas y los relieves presentan un acabado algo tosco y poco elaborado, marcándose más claramente las diferencias entre la gubia de un maestro y la de un oficial peor dotado. Podemos decir que las tallas de sagrarios son una prueba de fuego para los escultores, y que la calidad artística se mide en lo grande y en lo pequeño. Prueba de ello pueden ser algunas tallas de Cristos Crucificados, tan magníficamente tallados en miniatura que se trata de verdaderas obras maestras, como el de Lubiano.

Además, estas reducidas tallas comparten formato con los modelos de arcilla o cera que empleaban los artistas para diseñar sus esculturas, modelos que sabemos documentalmente existían en los obradores, y no sabemos hasta qué punto estas tallas podrían servir de modelo de esculturas de gran formato para, por ejemplo, mostrarlo a unos patronos. Es evidente que las composiciones y muchos rasgos de las esculturas de sagrarios se repiten exactamente igual en tallas de retablos, como lo vemos en las tallitas de san Pedro y san Pablo de Pedruzo y las homónimas del retablo de Subijana de Álava y el san Pablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz, que comparten postura, gesto, rasgos, expresión y hasta plegados. Todo esto nos informa sobre el mundo profesional de los artistas en los talleres, en los que bajo la tutela de un maestro que trazaba y dirigía el trabajo, aportaba los modelos y diseñaba todas las obras, trabajaban un grupo de oficiales que permanecen en el anonimato, pero que son los autores de muchas de las obras de arte del patrimonio artístico.

12 Por otra parte, relacionado con el estilo, queremos decir que hemos indagado algo más en las **fuentes gráficas** que emplearon los artistas romanistas para encontrar una fuente de inspiración para sus obras. Especialmente relevantes nos parecen los modelos de la traza arquitectónica de los sagrarios y las comparaciones que hemos establecido con ilustraciones de los tratados arquitectónicos italianos, sobre todo el *Libro cuarto y Extraordinario* de Sebastiano Serlio, como se percibe en los sagrarios de San Esteban de Treviño y Langarika, con un tipo de fachada que toma como modelo la fachada jónica del citado tratado de Serlio, o el frontis del sagrario de Egiño, inspirada en una fachada del libro *Extraordinario* del boloñés. Otros sagrarios como los de Ali, Aletxa o Elburgo imitan conocidos diseños de Miguel Ángel tanto en la concepción de fachadas como en elementos aislados, como no podía ser de otra manera en este estilo. A partir del cambio de siglo aproximadamente es notoria la influencia de Vignola, visible en Sáseta o Zalduondo, éste último inspirado en el mismo frontispicio de la edición de 1562, algo que, además, dejamos documentado a partir de 1601. Junto a todos ellos se ha detectado también la presencia de Palladio en el tabernáculo de Pariza, por citar un ejemplo, a pesar de que hasta el momento no se pueda probar documentalmente la presencia del arquitecto paduano en nuestra geografía. En los elementos decorativos que ornamentan estas estructuras también es evidente que los repertorios son básicamente serlianos en todas sus vertientes, tanto geométricas como vegetales, así como

7. Conclusiones

en otros elementos como las conocidas cartelas correiformes que tanto gustarán en el Romanismo. Estas fuentes gráficas representan la recepción del clasicismo y el manierismo italiano entre los artistas alaveses, así como el conocimiento del lenguaje de los órdenes clásicos de nuestros artífices, adquirido a través de estos tratados.

Las fuentes gráficas de la escultura romanista son bastante conocidas en la bibliografía y han sido bien estudiadas, pero en este trabajo contribuimos con unos ejemplos más al poblado grupo de modelos ya conocidos. En la búsqueda de modelos hemos confirmado que los grabados empleados para las tallas y relieves de los sagrarios de la diócesis de Álava proceden de artistas del norte de Europa como Alberto Durero, que sirvió de inspiración para los artistas de generaciones anteriores, pero que se actualiza en la escultura del último tercio del siglo XVI como queda patente en la puerta del sagrario de Ali, que sigue la famosa Trinidad. Junto al alemán están otros grabadores nortños, ya manieristas, como Cornelis Cort o Jan Sadeler, aunque siempre inspirados en creaciones del Manierismo italiano. Especialmente destacados son los sagrarios de Yécora o Bóveda.

Asimismo, todo el arte italiano del Quattrocento y Cinquecento italiano, a pesar de que muchas obras son de cronología anterior, sirvió en última instancia como modelo e inspiración para nuestros artistas. Las obras de Daniele Volterra, Francesco Rustici, Baccio Bandinelli o Jacopo Sansovino también dejan su impronta en los sagrarios romanista, que en ocasiones son fiel reflejo del arte italiano. Por poner algunos ejemplos, citamos aquí a algún relieve de Añastro inspirado en el Bautista de Rustici, magnífica escultura de porte clásico, o la puerta de Navaridas que se inspira de la creación de Giovanni Batista Naldini.

La autoridad ejercida por el arte de Miguel Ángel se deja notar tanto en las estructuras arquitectónicas como en sus imágenes, de tal manera que hemos podido identificar las fuentes concretas de muchas de las figuras que albergan nuestros sagrarios. La obra de Miguel Ángel difundida a través de sus dibujos, fue una cantera inagotable para trazar arquitecturas y diseñar figuras de Santos Entierros, Lamentaciones sobre Cristo Muerto, Piedades, y demás tallas y relieves que contienen nuestros muebles eucarísticos. Y estos dibujos, como el citado “*papel de Michael Anjelo*”, eran un medio eficaz de difusión de los modelos, copiados por los artistas romanistas que debían intercambiarlos cuando entraban en contacto profesional. Lo podemos comprobar en los chicotes y niños ubicados en columnas, basamentos y volutas, versiones alavesas de los *ignudi* de la sixtina, o en la Lamentación de la puerta del sagrario de Añastro, copiada de la Piedad para Vittoria Colonna, que copian casi literalmente modelos creados por Miguel Ángel. Junto a estos tenemos otros que copian algunos elementos que sirven de inspiración para prototipos, gestos, actitudes heroicas, composiciones y posturas que adoptan las tallas y relieves. Con todo ello hemos avanzado un poco más en la identificación de los modelos de inspiración que emplearon los artistas romanistas para crear sus obras.

13 En esta tesis doctoral hemos profundizado en el estudio de algunos tabernáculos como **piezas más representativas**, que debido a su ejemplo nos aportan las líneas generales de evolución cronológica, estilística, iconográfica y tipológica que presentan el conjunto de los sagrarios de la diócesis. Con la selección de ocho piezas entre las más de 160 que se produjeron en esa época, proponemos un modelo de estudio monográfico a los que se puede someter estos muebles, abordándolos desde múltiples frentes, mientras que el resto de piezas que forman todo el corpus de la diócesis han sido documentados, descritos y valorados en los capítulos de esta tesis doctoral. La selección se ha decidido para que en su conjunto puedan ejemplificar la variedad de los sagrarios de la diócesis. Por ello hemos escogido ejemplos de ambas tipologías, de las dos etapas del Romanismo, de seis talleres diferentes, de programas iconográficos muy sencillos y complejos, y que cuentan con documentación histórica y otros sin el soporte documental.

Las pequeñas monografías comienzan con el de Ozana, realizado por Diego de Marquina a partir de 1579, uno de los artistas más importantes del taller de Miranda de Ebro que, como hemos aclarado, es uno de los talleres pioneros del estilo miguelangelesco. Su análisis demuestra el carácter más decorativo de los sagrarios ejecutados por este taller que, fuertemente influenciado por los retablos de Briviesca, destacan en el panorama alavés. Junto a él debemos ubicar el de Portilla, una pieza inacabada pero muy interesante porque a pesar de la misma fecha que la anterior, tiene una estructura mucho más clasicista, debido a que la traza es obra de Pedro de Angulo, en colaboración con el mismo Marquina quien tuvo que tallar la puerta. Ambos demuestran que el Romanismo es un fenómeno que cuaja en la década de 1570, aunque las primeras obras de esta década hayan desaparecido. Le sigue el relicario de Bóveda, de Bartolomé de Angulo en su taller de Valpuesta, fechado hacia 1580 y con una estructura muy dinámica de planta mixtilínea y superficies curvadas, y que cuenta con un aparato ornamental excepcional, indicativos de su adscripción castellana y cronología sin confirmar documentalmente, pero en cualquier caso temprana.

Los sagrarios de Durana y Narbaiza, los dos en plena Llanada, ejemplifican los dos talleres más potentes del territorio, que son los de Vitoria-Gasteiz y Salvatierra. Ambos realizados en la década de 1590, son buena muestra de la ortodoxia tridentina, aunque destaquemos en ellos las peculiaridades de cada taller, uno muy clasicista, el otro más entroncado con las líneas curvas del manierismo italiano y con una mayor profusión de relieves y tallas. El taller de Navarra, de eclosión más tardía, se ve representado en el tabernáculo de Yécora, realizado en 1601 por el discípulo de Juan de Anchieta en Navarra, Pedro González de San Pedro, que trabajará en Cabredo, desde donde dejará varias obras en la Rioja alavesa y, sobre todo, en el sagrario de Laguardia, pieza fundamental del tardorromanismo, ejecutada por Juan Bazcardo a partir de 1615. No podía faltar el ejemplo del taller de Orduña, del que hemos escogido una obra, el de Markina, sin documentar y sin fechar, pero con firmas de estilo inconfundibles de Juan de Ullívarri, además de que Markina se encuentra en su área de mercado.

En todos estos estudios monográficos se define la tipología, se estudia el contexto y las circunstancias de su creación, se analiza la obra desde el punto de vista artístico, y se realiza una lectura iconográfica, para terminar con una valoración. Lo que hacemos con ello es elaborar una propuesta de la manera en la que se pueden estudiar los sagrarios de forma autónoma.

14 Como una última reflexión, queremos añadir que la exhaustiva recogida de datos, reunidos posteriormente en una base de datos, ha necesitado de un intenso trabajo de campo que nos ha llevado a recorrer toda la actual diócesis de Vitoria. Más allá del tiempo y el esfuerzo invertido, este trabajo ha permitido conocer de primera mano el **estado actual del sagrario en el patrimonio religioso alavés**, tanto desde el punto de vista de la conservación de las piezas, como desde el punto de vista de la gestión patrimonial, algo de lo que los/as historiadores/as del arte debemos preocuparnos.

Por una parte, gracias a esta labor de catalogación y comprobación se ha podido localizar algún ejemplar que estaba en paradero desconocido u otras que habían sido trasladadas desde su ubicación original sin documentar este movimiento. Es el caso del relicario de Villanañe, trasladado al santuario de Angosto tras desmantelarse la parroquia, donde permanecía en 2003. Tras una intensa búsqueda, la pieza se localizó en los almacenes diocesanos ubicados en el Seminario Diocesano de la capital alavesa, sin que sepamos cuándo se realizó el traslado. También se ha alertado de la desaparición de algún sagrario existente en la bibliografía, pero ahora desaparecido, como el de Urbina de Basabe, en manos privadas, así como de algunas piezas pertenecientes a tabernáculos, como las esculturas de Ozana, cuya parroquia había sufrido un robo, pero las piezas del sagrario no constaban en la denuncia porque nadie se había percatado de su ausencia. En otros casos, se han identificado elementos que se encontraban almacenados en las dependencias

7. Conclusiones

de las parroquias como parte de su sagrario mutilado, como ocurrió con el expositor de Astúlez, retirado en un almacén, con las tallas de san Pedro y san Pablo que se encontraban en la sacristía de Bóveda, con la cúpula del templete de Munain o con la columna de Alaitza. Pero por encima de todo, el trabajo de campo ha servido para ver, conocer y documentar el estado de conservación en el que se encuentran todas las obras, y la evolución que este estado ha sufrido desde que Micaela Portilla, la investigadora que más ha trabajado por el patrimonio alavés y a quien Álava le debe una gran parte de su conocimiento histórico y artístico, redactara los diversos tomos del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* desde 1968. Durante los últimos 40 años los muebles litúrgicos han sufrido muchas e importantes modificaciones, en algunas zonas con posterioridad a la redacción del citado *Catálogo*, llegando incluso a desaparecer. Son los lamentables casos de Alaitza, Zuhatzu-Kuartango, Fuidio, Arzubiaga o Inoso, cuya situación hemos actualizado.

Esta recogida de datos ha tenido como objetivo conocer la realidad de la materia prima de una investigación en el campo de la historia del arte, que son las obras de arte que conforman el patrimonio. Creemos que estas investigaciones de ámbito universitario no solo deben servir para alcanzar el grado de doctor, sino que además deben ser útiles para la sociedad, y deben favorecer la conservación y difusión del patrimonio artístico, aportando un profundo conocimiento de las obras. En este sentido, esta investigación no solo ha aportado unos conocimientos y unas reflexiones al ámbito científico, sino que también la hemos orientado hacia el campo de la conservación y valoración del patrimonio artístico que nos han legado nuestros antepasados, analizando su situación real. Esta orientación tiene, además, su aplicación práctica en el ámbito de la museología, en el que los Museos, como instituciones responsables de conservar, investigar y difundir el patrimonio, tienen entre sus fondos piezas procedentes de estos sagrarios, como ocurre en la colección del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz, donde precisamente se originó esta tesis doctoral. Esta investigación, por lo tanto, podrá aportar unos conocimientos para ubicar en su contexto éstas y otras obras, favoreciendo su exposición y difusión con una finalidad educativa y, de hecho, ha originado la exposición de las pequeñas tallas de los sagrarios de Castillo y Pedruzo, expuestas en el Museo por primera vez en otoño de 2016 y objetos de unas actividades de difusión en las que hemos participado con gran satisfacción.

8. Bibliografía

En este último apartado queremos enumerar las referencias bibliográficas y fuentes de información impresas que hemos empleado directamente para la elaboración de este trabajo de investigación, agrupadas en cuatro bloques principales. En primer lugar, citaremos los tratados de arte desde el siglo XVI y los documentos legislativos publicados por la Iglesia que se han consultado, ya que ambos forman un corpus de publicaciones de cierta antigüedad y carácter normativo. Además, son fuentes primarias de información, y por esta razón las citamos en primer lugar.

A partir del segundo grupo presentamos las fuentes secundarias, que son las referencias bibliográficas. Concretamente, en segundo lugar, hemos dispuesto los estudios referentes a la eucaristía y al sagrario, que se compone de textos sobre teología dogmática, diccionarios históricos de términos litúrgicos, estudios sobre iconografía, tipologías de receptáculos eucarísticos y demás temas relacionados que nos han servido como fuente de información para la elaboración de los dos primeros capítulos de esta investigación. Con todos ellos se ha formado un grupo a pesar de que son publicaciones muy variadas que van desde tratados teológicos hasta estudios de historia de los sagrarios. Su interés para elaborar el marco histórico del sagrario y su cercanía a la teología, más que a la historiografía del arte, hace que hayamos creado un grupo para ellos.

Tras estas referencias agrupamos las que versan sobre el Romanismo, su desarrollo, evolución y artistas que lo llevaron a cabo, y también los que tratan en general del arte de la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII. Todas estas referencias pertenecen a la historiografía del arte y es la bibliografía específica de este trabajo de investigación. La bibliografía sobre este tema es amplísima pero aquí solamente citamos aquellas que hemos empleado directamente en esta tesis doctoral.

Finalmente, hemos ubicado las publicaciones de investigación histórica que tratan sobre la historia de la Iglesia, el concilio de Trento, la historia política y la geografía, que se han empleado para documentar el capítulo en el que hemos hablado sobre los mandatos de los visitantes y el patronato de las parroquias, así como para elaborar las panorámicas históricas.

Todas las citas bibliográficas se han redactado siguiendo las directrices de la norma UNE-ISO 690:2013, adaptadas a las necesidades de este trabajo. Si en algún momento las citas difieren unas de otras, es porque la información se toma siempre de la fuente original, y se elabora la cita en función de esa información.

Tratados y fuentes legislativas

- ALBERTI, Leon Battista. *Los Diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*. [s.l.]:Alonso Gómez, 1582
- ARPHE Y VILLAFañE, Juan de. *Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585
- BORROMEIO, Carlos; Bulmaro REYES CORIA (ed.). *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985 (1ª edición 1577)
- CAVALIERI, Joannis Michaelis. *Opera omnia liturgica, seu comentaria in authentica Sacrae Rituum Congregationis Decreta ad Romanum praesertim Breviarium, Missale & Rituale quomodolibet attinentia*. Venecia, 1778
- Código de Derecho Canónico, promulgada por la autoridad de Juan Pablo II el 25 de enero de 1983
- *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y la Calçada, hechas y ordenadas por los prelados de ellas nombrados, agora nuevamente compiladas y añadidas por (...) Ioan Bernal de Luco (...)*. León, 1555
- *Constituciones, synodales, del Arçobispado de Burgos, co[m]piladas, hechas, y ordenadas agora nuevamente conforme al Sancto Co[n]cilio de Trento, por el (...) Señor Don Fra[n]cisco Pacheco de Toledo (...)*. Burgos: Casa de Phelippe de Iunta, 1577
- *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona, co[m]piladas, hechas, y ordenadas por Don Bernardo de Rojas, y Sandoval, Obispo de Pamplona, del Consejo de Su Magestad*. Pamplona: Tomás Porralis, 1591
- *Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra y La Calçada, hechas y ordenadas por el señor Obispo Pedro Manso (...)*. Logroño: Diego Mares, 1602
- *Constituciones Synodales Antiguas y Modernas del Obispado de Calahorra y La Calzada. Reconocidas, reformadas y aumentadas novissimamente por el Ilustrísimo señor don Pedro de Lepe (...)*. Madrid:Antonio González de Reyes, 1700
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611
- DAVINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid:Akal, 2004 (edición preparada por Ángel González García)
- DE SIGÜENZA, fray José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1909 (1ª edición 1600-1605)
- *Documentos del Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1969
- *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento [traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564]*. Madrid: Imprenta real, 1785
- GÓMEZ DE SENABRIA, Salvador. *Aparato del perfecto visitador eclesiástico*. Madrid: Gregorio Rodríguez, 1645
- LEBRUN-DESMARETTES, Jean-Baptiste. *Voyages liturgiques de France ou Recherches faites en diverses villes du royaume*. París: Florentin Delaulne, 1718
- MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid:Akal, 1988 (1ª edición c. 1675)
- MILLER, Jakob. *Ornatus ecclesiasticus hoc est: compendium praecipuarum rerum, quibus quaevis rite decenterque compositae ecclesiae exornari (...)*. Munich, Adami Berg, 1591
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2009 (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas).
- PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'Architettura*. Venecia: Dominico de Franceschi, 1570

- Sagrada Congregación de Ritos y Consilium para la reforma litúrgica. *Eucharisticum Mysterium. Instrucción sobre el culto a la Sagrada Eucaristía*. 15 de agosto de 1967
- Sagrada Congregación de Ritos, Instrucción *Inter Oecumenici*, del 26 de septiembre de 1964
- SERLIO, Sebastiano. *Extraordinario libro di Architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo*. Venecia: Giovambattista & Marchio Sessa fratelli, 1560
- SERLIO, Sebastiano. *Livre extraordinaire de architecture de Sebastien Serlio, architecte du roy tres chrestien*. Lyon: Jean de Tournes, 1551
- SERLIO, Sebastiano. *Tercero y quarto libro de architectura de Sebastian Serlio boloñes*. Toledo: Juan de Ayala, 1552
- SERLIO, Sebastiano. *Libros I-V de Arquitectura. Venecia, 1551* [edición facsímil]. Salamanca: Caja España-Caja Duero, 2010
- TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia de España y de América*. Madrid: Imprenta de Pedro Montero, 1859
- VALVERDE DE AMUSCO, Juan. *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antonio Lafreri, 1586 [edición facsímil Valladolid: Maxtor, 2005]
- VIGNOLA, Jacobo. *Regla de las cinco ordenes de Architectura de Iacome de Vignola*. Madrid: Patricio Caxes, 1593
- VIGNOLA, Giacomo Barozzio de. *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* [edición facsímil]. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1981
- VIGNOLA, Iacomo da. *Regla de las cinco ordenes de architectura de Iacome de Vignola* [edición facsímil]. Valencia: Albatros, 1985
- VIGNOLA, Jacomo Barozzi da. *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma: [s.n.], 1562
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. París: Morel, 1867
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance*. París: Morel, 1868
- VITRUVIO POLLION, Marco. *De Architectura, dividido en diez libros, traduzidos de Latin al Castellano por Miguel de Vvrea*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1582

Estudios sobre la eucaristía y los sagrarios

- AGÜERA ROS, José Carlos. "Orfebrería y ajuar sacros en *Nociones de Arqueología Cristiana* de José de Manjarrés (1867)". *Estudios de Platería San Eloy*, 2003, pp. 25-60
- ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. "La procesión valenciana del Corpus según las representaciones iconográficas de fray Bernat Juanera. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-M^a Cristina", 2003, pp. 753-776
- ALEJOS MORÁN, Asunción. "El sagrario, misterio y espectáculo: aportación al estudio de los retablos eucarísticos valencianos". *Archivo de arte valenciano*, n^o 46, 1975, pp. 57-62
- ----- *La Eucaristía en el arte valenciano*. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Patronato José María Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977
- ----- "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-M^a Cristina", 2003, pp. 667-712
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Arte, fiesta e iconografía en torno a la eucaristía. Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010
- ANDRIEU, Michel. "Les messes des Juëdis de Carême et les anciens sacramentaires". *Revue des sciences religieuses*, tomo IX, 1929, pp. 343-375
- ----- "Aux origines du culte du Saint-Sacrement. Reliquaires et monstrances eucharistiques". *Analecta Bollandiana*, tomo LXVIII, 1950, pp. 397-418
- ANGUITA HERRADOR, Rosario. *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 1996
- *Antología de plegarias eucarísticas*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, Cuadernos Phase n^o 184, 2009
- ARANZADI, Telesforo; BARANDIARÁN, José Miguel; EGUREN, Enrique. *Grutas artificiales de Álava*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1923. Reeditado en *Obras completas*, tomo VII, pp. 239-287
- AROCENA SOLANO, Félix María. *Contemplar la Eucaristía. Antología de textos para celebrar los dos mil años de presencia*. Madrid: Rialp, 2000
- ----- *El altar cristiano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006
- ASTIAZARAIN, M^a Isabel. *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1990
- ----- *Gipuzkoako erretablistika. I. Tomás de Jáuregui*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994
- ----- *Gipuzkoako erretablistika. II. Miguel de Irazusta*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997
- BACIOCCHI, J. *La Eucaristía*. Barcelona: Herder, 1969
- BAGUÉ, Enrique; PETIT, Juan. *La Eucaristía. El tema eucarístico en el arte de España*. Barcelona: Seix Barral, 1952
- BANGO TORVISO, Isidro G. "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico". En: DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.). *VII Semana de Estudios Medievales. Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 61-120
- BARANDIARÁN, José Miguel. "El arte rupestre en Álava". *Boletín de la Sociedad Ibérica de Ciencias Naturales de Zaragoza*, marzo-abril, 1920. Reeditado en *Obras Completas*, tomo VII, 1975, pp. 343-381

- BARRAUD, M. "Notice archéologique et liturgique sur les ciboires". *Bulletin Monumental*, nº 24, 1858, pp. 396-442 y 561-637
- BASURKO, Xabier. *Historia de la Liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, Biblioteca litúrgica nº 28, 2006
- BÉRIOU, Nicole; CASEAU, Béatrice; RIGAU, Dominique (eds.). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*. París: Institut d'Études Augustiniennes, 2009, 2 vols.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "El sagrario de la cartuja de las Cuevas". *Laboratorio de Arte*, nº 1, 1988, pp. 145-162
- BERTOS HERRERA, M^a Pilar. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1986
- BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1978
- BOUSQUET, Jacques. "Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 13, 1982, pp. 201-232
- BRAUN, Joseph. *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Munich: Alte Meister Guenther Koch & Co, 1924
- BRAVO BERNAL, Ana M^a. *El Sagrario, un problema y su historia: estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008
- BUCHER, François. "Micro-Architecture as the 'Idea' of Gothic Theory and Style". *Gesta*, vol. XV, nº 1 y 2, 1976, pp. 71-89
- CABELLO DÍAZ, María Encarnación. "Las palomas eucarísticas". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-M^a Cristina", 2003, tomo II, pp. 565-586
- CABROL, F.; LECLERQ, H. (ed.). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. (París, 1907) 1953
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-M^a Cristina", 2003
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard. "Considérations sur l'autel et son environnement dans les représentations miniaturées des Beatus, et plus concrètement celui de Girona". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 13, 1982, pp. 99-110
- CASPARY, Hans. "Tabernacoli quattrocenteschi meno noti". *Antichità Viva*, nº 2, 1963, pp. 39-47
----- "Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento". *Antichità Viva*, nº 5, 1964, pp. 26-35
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel. "El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos". En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.). *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 9-75
- CASTIÑEIRAS, Manuel. "San Vicentejo de Treviño, un edificio excepcional en la encrucijada del tradorrománico hispánico". En: GONZÁLEZ DE VIÑASPRE GONZALO, Roberto; GARAY OSMA, Ricardo (eds.). *Viaje a Íbita. Estudios Históricos del Condado de Treviño = Ibitaranzko bidaia: Trebiñuko Konderriko ikasketa historikoak*. Treviño: Ayuntamiento del Condado de Treviño, 2011, pp. 229-288
- CLAERR, Christiane; JACOBS, Marie-France; PERRIN, Joël. "L'autel et le tabernacle, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XIX^e siècle". *Revue de l'Art*, vol. 71, 1986, pp. 47-70
- CORBLET, Jules. "Essai historique et liturgique sur les ciboires et la réserve de l'Eucharistie". *Revue de l'Arte chrétien*, tomo 2, 1858, pp. 56-69, 142-146, 153-156, 193-200, 241-248, 289-296, 338-341, 388-394, 453-438 y 491-499.

8. Bibliografía

- “Des vases et des ustensiles eucharistiques”. *Revue de l'Arte chrétien*, tomo 34, 1884, pp. 154-163 y 427-438.
- *Histoire dogmatique, liturgique eta archéologique du sacrement de l'eucharistie*. París: Société générale de librairie catholique, 1885
- DE BLAAUW, Sible. “Architecture and liturgy in late antiquity and the middle ages. Traditions and Trends in Moderns Scholarship”. *Archiv Für Liturgiewissenschaft*, nº 33, 1991, pp. 1-31
 - DELVILLE, Jean-Pierre. *Vie de Sainte Julienne de Cornillon*. En: *Fête-Dieu (1246-1996)*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1999, vol. 2
 - DIX, Gregory. *A Detection of Aumbries with other notes on the History of Reservation*. Westminster: Dacre Press, 1944
 - ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. “L'autel des reliques et la sanctuarisation du chevet”. *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, nº 11, 2005, pp. 183-188
 - FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo; MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.). *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002
 - FERRER GARROFÉ, Paulina. “Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial”. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario “Escorial-M^a Cristina”, 2003, tomo I, pp. 237-251
 - FOUCART-BORVILLE, Jacques. “Essai sur les suspenses eucharistiques comme mode d'adoration privilégié du Saint Sacrement”. *Bulletin Monumental*, tomo 145-III, 1987, pp. 267-289
- “Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge”. *Bulletin Monumental*, tomo 148, 1990, pp. 349-382
- “Les suspenses eucharistiques dans les églises parisiennes du XIIIe au XVIIe siècle”. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995, pp. 3-39
- “Les repositoires de custodes eucharistiques du Moyen Âge á la Renaissance”. *Bulletin Monumental*, tomo 155, 1997, pp. 273-288
- “L'évolution des suspenses eucharistiques en France depuis la fin du Moyen Âge. París et Île-de-France”. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1997, pp. 31-61
- GALISTEO MARTÍNEZ, José; LUQUE JIMÉNEZ, Francisco. “El sagrario de la parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado locus Dei para el Barroco cordobés”. *Boletín de Arte*, nº 25, 2004, pp. 273-318
 - GARCÍA CRESPO, Elena. *Los altares de la renovación. Arte, Arquitectura y Liturgia en la revista ARA (1964-1981)*. Madrid: San Esteban, 2011
 - GARCÍA IBÁÑEZ, Ángel. *La Eucaristía, don y misterio. Tratado histórico-teológico sobre el misterio eucarístico*. Pamplona: Eunsa Ediciones Universidad de Navarra, 2010
 - GARCÍA, F. “El simbolismo en las iglesias de Miguel Fisac”. *Informes de la Construcción*, vol. 58, nº 503, 2006, pp. 19-32
 - GARDNER, Julian. “The Capocci tabernacle in S. Maria Maggiore”. *Papers of the British School at Rome*, vol. 38, 1970, pp. 220-230
 - GERMAIN DE MAIDY, Leon. “Repositoires eucharistiques de la Meuse (Réponse à une communication récente)”. *Bulletin Mensuel de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-Le-Duc*, 1907, nº 3, pp. 32-37

- “Repositoires eucharistiques de la Meuse (Suite)”. *Bulletin Mensuel de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-Le-Duc*, 1908, n° 1, pp. 6-10
- “Repositoires eucharistiques de la Meuse (Suite)”. *Bulletin Mensuel de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-Le-Duc*, 1909, n° 3, pp. 27-30
- GILA MEDINA, Lázaro. “Manifestaciones artísticas en torno a la Eucaristía en la Granada Moderna: ciborios, tabernáculos y manifestadores”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 32, 2001, pp. 191-208
 - GODOY FERNÁNDEZ, Cristina. *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995
 - GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael. “La paloma y su simbolismo en la Patrología latina”. *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, n° XVI, 1999, pp. 189-201
 - GONZÁLEZ TORRES, Javier. “El tabernáculo: hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas”. En: RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.). *El comportamiento de las catedrales andaluzas. Del Barroco a los Historicísimos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 313-326
 - *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009
 - HAZELDENWALKER, Joan. “Nouveaux aperçus sur la pratique de la réserve eucharistique et la dévotion à l’Eucharistie: L’apport de l’église romaine ancienne”. *La Maison-Dieu*, n° 154, 1983, pp. 167-184
 - HENMARCK, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987
 - HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana. “El sacrificio de Isaac”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n° 11, 2014, pp. 65-78
 - HIRN, Yrjö. *The sacred shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. Boston: Beacon Press, 1957 (1909)
 - ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. “El sagrario. Algunas formas españolas iniciales y sus transformaciones”. En: XXXV Congreso Eucarístico Internacional. *La Eucaristía y la paz*. Barcelona: [s.n.], 1952, tomo I, pp. 824-825
 - JUAN, Jerónimo; LLOMPART, Gabriel. “Las vírgenes-sagrario de Mallorca”. *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, vol. 32, n° 796-797, 1963, pp. 177-192
 - JUNGSMANN, J.A. *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid: Herder, La Editorial Católica, 1963
 - JUNGSMANN, J.A.; et al. *Las cuatro plegarias eucarísticas del misal romano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, Cuadernos Phase n° 71, 1996
 - KING, Archdale Arthur. “Eucharistic Reservation in Cistercian Churches”. *Collectanea Ordinis Cisterciensium Reformatorem*, n° 20, 1958, pp. 113-127 y 241-249
 - KLAMT, Johann-Christian. “Artist and Patron: The Self-Portrait of Adam Kraft on the Sakramentshaus of St. Lorenzo in Nuremberg”. *Visual Resources*, vol. 13, n° 3-4, 1998, pp. 393-421
 - KROESEN, Justin. “El altar y su mobiliario durante la época románica. La prehistoria del retablo”. En: *Art i Litúrgia a l’Occident medieval: VIII col·loqui i I col·loqui internacional*. Barcelona: Amics de l’Art Romànic, Institut d’Estudios Catalans, 2008, pp. 37-54
- “Ciborios y baldaquinos en iglesias medievales. Un panorama europeo”. *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n° 29, 2013, pp. 189-222
- “The Longue durée of Romanesque Altar Decorations: frontals, canopies and altar sculptures”. En: STREETON, N.L.W.; KOLLANDSRUD, K. (eds.). *Paint and Piety. Collectes Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture*. London: Archetype, 2014, pp. 15-38

8. Bibliografía

- “The altar and its decorations in medieval churches. A functionalism approach”. *Medievalia*, nº 17, 2014, pp. 153-183
- KROESEN, Justin; TÄNGEBERG, Peter. *Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie*. Petersberg: Michael Imhof, 2014
 - KÜHNEL, Bianca. “Jewish Symbolism of the Temple and the Tabernacle and Christian Symbolism of the Holy Sepulchre and the Heavenly Tabernacle”. *Jewish Art*, vol. 12/13, 1986/1987, pp. 147-168
 - *La eucaristía en el Concilio de Trento*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, Cuadernos Phase nº 190, 2009
 - LAMBOT, Cyrille. “L’Office de la Fête-Dieu. Aperçus nouveaux sur ses origines”. *Revue Bénédictine*, nº 54, 1942, pp. 61-123
 - LATXAGA. *Iglesias rupestres visigóticas en Álava. La Capadocia del País Vasco y el complejo rupestre más importante de Europa*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976
 - LINAGE CONDE, Antonio. “Corpus Domini, Minerva: en las dos dimensiones de la confraternitas”. En: LABARGA GARCÍA, Fermín (ed.). *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 17-66
 - LIZARRALDE, José de. “Arqueología cristiana local. El Sagrario”. *Aránzazu*, junio de 1933, pp. 177-182
 - LLANOS, Armando. *Haitzulo Artifizialak: erlijiotasunezko guneak Araban = Cuevas artificiales: espacios de religiosidad en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004
 - LLOMPART, Gabriel. “Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario (siglos XIV-XVII)”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº 39, 1968, pp. 291-303
- “Les Marededéus sagraris de Mallorca”. *Miscel lània Litúrgica Catalana*, nº 14, 2006, pp. 61-86
- MAFFEY, Edmond. *La réservation eucharistique jusqu’à la Renaissance*. Bruselas: Vromant, 1942
 - MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid: Encuentro, 2001
 - MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Avance de una tipología del retablo barroco”. *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-1988-1989, pp. 111-155
- “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”. *Imafronte*, nº 12, 1998, pp. 25-50
- MARTÍN SÁNCHEZ, Julio (dir.). *Corpus. Historia de una presencia* [catálogo de exposición]. Toledo: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, Arzobispado de Toledo, 2003
 - MARTÍN VAQUERO, Rosa. *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1997
 - MENTRÉ, Mireille. “Les représentations d’autel dans les manuscrits hispaniques du Haut Moyen Âge”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 13, 1982, pp. 111-124
 - MEZOUGH, Noureddine. “Le fragment de Beatus illustré conservé à Silos (1ère partie)”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 13, 1982, pp. 125-151
 - “Miracle de la sainte chandelle”, en: *Le trésor de la cathédrale d’Arras* [catálogo]. Arras: Commission départementale d’histoire et d’archéologie du Pas-de-Calais, 1986, pp. 22-24
 - MONTES ABAD, Joaquín. “El Sagrario de Jaén: una capilla ilustrada”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, tomo 9, 1996, pp. 127-155
 - MOURGUES, Monique. “Les armoires eucharistiques à oculus dans le diocèse de Verdun”. *Annales de l’Est*, nº 4, 1953, pp. 363-387

- MULDER-BAKKER, Anneke B. *Lives of the Anchoresses: The Rise of the Urban Recluse in Medieval Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005
- MUÑIZ PETRALANDA, Jesús; ORTEGA, Hektor. *Begoña. Historia, arte y devoción*. Bilbao: Sua, 2013
- “Normas para la colocación del altar y del sagrario”. *Ara. Arte Religioso actual*, nº 5, año II, julio 1965, p. 34
- PALACIOS, Mariano. “Diálogos sobre cuestiones controvertidas”. *Ara. Arte religioso actual*, nº 8, año III, 1966, pp.
- PÉREZ MORERA, Jesús; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008
- PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. “El mensaje eucarístico en el retablo barroco catalán”. *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 9, 1992, pp. 145-156
- PHILIPPE, André. “Les Armoires Eucharistiques dans l’Est de la France et particulièrement dans les Vosges”. *Bulletin Monumental*, vol. 83, 1924, pp. 101-126
- ----- “Les Armoires Eucharistiques dans l’Est de la France et particulièrement dans les Vosges”. *Annales de la Société d’émulation du Département des Vosges*, vol. 100-101, 1924-1925, pp. 1-56
- PLAZAOLA, Juan. *Arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965
- ----- *Arte sacro actual*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006
- POLANCO MELERO, Carlos. “Transformación de una capilla familiar en una capilla eclesial. La capilla del sagrario de Briviesca a mediados del siglo XVIII”. En: IGLESIAS ROUCO, Lena; PAYO HERNANZ, René Jesús; ALONSO ABAD, M^a Pilar (coords). *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*. Burgos: Universidad de Burgos, 2005, pp. 403-407
- PONSICH, Pierre. “Le problème du ciborium d’Oliba (1040)”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIV, 1993, pp. 21-27
- RAIBLE, Félix. *Der Tabernakel einst und Jetzt: eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie*. Freiburg: Herder, 1908
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. “El relicario como destacado mueble litúrgico”. En: LABARGA GARCÍA, Fermín (ed.). *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 197-214
- RAUWEL, Alain. “Théologie de l’Eucharistie et valorisation de l’autel à l’âge roman”. *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, nº 11, 2005, pp. 177-181
- RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, 2015, pp. 1-17
- RODRÍGUEZ VELASCO, María. “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 16, 2016, pp. 119-142
- PALAZZO, Éric. “Liturgie et symbolisme de l’espace rituel au temps d’Oliba”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº XL, 2009, pp. 77-89
- RIPOLL, Gisela; CHAVARRÍA ARNAU, Alexandra. “El altar en Hispania. Siglos IV-X”. *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, nº 11, 2005, pp. 29-48
- RIVAS CARMONA, Jesús. “Camarines y sagrarios del Barroco cordobés”. En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre el Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1983, pp. 297-304

8. Bibliografía

- “Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía”. En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.). *Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre El Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Diputación Provincial, 1984, tomo I, pp. 137-153
- “Los tabernáculos del Barroco andaluz”. *Imafronte*, nº 3-4, 1987-1989, pp. 157-186
- RIVERA, José; IRABURU, José M^a. *Síntesis de Espiritualidad Católica*. Pamplona: Fundación Gratis Date, 2007
 - RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada”. En: GALLEGO MORELL, Antonio; et al (coord.). *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, 1979, pp. 95-111
 - RUBIN, Miri. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991
 - RUSSON, J.-B. *Notre-Dame du tabernacle, notice archéologique et religieuse précédée d'un aperçu historique sur Sainte-Marie-sur-mer (Pornic)*. [s.l.]: [s.n.], 1958
 - SÁENZ DE URTURI, Francisca. *Cuevas artificiales de Álava. Guía para su visita*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1985
 - SALVINI, Joseph. “Tabernacles et suspensions eucharistiques en France depuis le XVI^e siècle”. En: *Actes du 87^e congrés national des sociétés savantes*. París: Imprimerie Nationale, 1963, pp. 289-310
 - SASTRE DE DIEGO, Isaac. “El altar hispano en el siglo VII. Problemas de las tipologías tradicionales y nuevas perspectivas”. EN: CABALLERO ZOREDA, Luis; MATEOS CRUZ, Pedro; UTRERO AGUDO, M^a Ángeles (coords.). *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2009, pp. 309-330
 - SAYÉS, José Antonio. *La presencia real de Cristo en la Eucaristía*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1976
 - *El misterio eucarístico*. Madrid: Palabra, 2003
 - SCHILLER, Gertrud. *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1971
 - SCHMAUS, Michael. *Teología dogmática. Tomo VI: los sacramentos*. Madrid: Rialp, 1963
 - SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Encuentro, 1994
 - SERRANO ESTRELLA, Felipe. “Las Instrucciones del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos”. *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2014, pp. 201-222
 - SILVAVERÁSTEGUI, Soledad. “Estatutos de Cofradías medievales con miniaturas en el Archivo General de Navarra”. *Príncipe de Viana*, nº 184, 1988, pp. 215-224.
 - SMITH E IBARRA, Manuel M^a. “Modo de albergar en nuestra Provincia la Sagrada Eucaristía y noticias de las arquillas y ciborios que han existido en Vizcaya”. *Zumárraga: Revista de Estudios Vascos*, 1956, pp. 25-34
 - SNOEK, Godefridus J.C. *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A Process of Mutual*. Leiden: E.J. Brill, 1995
 - TAMBORINI, Alessandro. *Il Corpus Domini a Milano*. Roma: Casa editrice mediterranea, 1935
 - TAYLOR, René. “El Sagrario de Priego de Córdoba”. En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.). *Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre El Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, tomo III, pp. 199-212
 - TIMMERMANN, Achim. “Two parlenian Sacrament Houses and their michoarchitectural context”. *Umêni*, nº 47, 1999, pp. 400-412
 - “Designing a house for the body of Christ. The beginnings of eucharist architecture in western and northern Europe, ca. 1300”. *Arte medievale*, año IV, 2005-1, pp. 119-129

- “‘Altissimum ac pretiosum’. The Vienna Cathedral Lodge and Late Medieval Sacrament House Design in East Central Europe”. *Umêni*, vol. LIII, 2005, pp. 539-550
- “The Poor Sinner’s Cross and the Pillory: Late Medieval Microarchitecture and Liturgies of Criminal Punishment”. *Umêni*, vol. LV, 2007, pp. 362-373
- “Late Gothic microarchitecture and topographies of criminal justice”. En: KRATZKE, Christine; Uwe ALBRECHT (eds.). *Mikroarchitektur im Mittelalter: ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*. Leipzig: Kratzke, 2008, pp. 297-313
- “Microarchitecture and Mystical Death: The Font Ciborium of St Mary’s in Luton (circa 1330-40)”. En: GAJEWSKY, Alexandra; OPACIC, Zöe (eds.). *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*. Brepols: Turnhout, 2008, pp. 133-142
- *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout (Bélgica): Brepols Publishers, 2009
- “Han von Düren’s sacrament house (1482-1484) and the artistic mediation of eucharistic real presence”. En: NUBBAUM, N. (ed.). *Die gebrauchte Kirche: Symposim und Vortragsreihe*. Stuttgart: Theis, 2010, pp. 75-82
- “Sacrament Houses and the Vision of God in the Age of ‘Renaissance Gothic’, c. 1475-1525”. En: CHATELET, Monique, et al. (eds.). *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d’architecture européenne*. París: Picard, 2011, pp. 313-328
- TIXIER, Frédéric. *La monstration eucharistique. XIIIe-XVIe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014
 - TRENS, Manuel. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus-Ultra, 1947
- *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952
- *Las custodias españolas*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1952
- “Ponencia de Arte Sacro. El Santísimo Misterio de San Juan de las Abadesas”. En: XXXV Congreso Eucarístico Internacional. *La Eucaristía y la Paz*. Barcelona: [s.n.], 1952, tomo I, pp. 814-817
- “El arte al servicio de la Eucaristía”, en XXXV Congreso Eucarístico Internacional. 1952. *La Eucaristía y la Paz*. Barcelona: [s.n.], 1953, tomo I, pp. 825-829
- TRÉPIER, M. “Notice sur le ciborium de la cathédrale de Grenoble”. *Bulletin Monumental*, 1858, tomo 4, nº 24, pp. 57-66
 - ULIERTE VÁZQUEZ, M^a Luz. “La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1981, pp. 65-94
 - VAGAGGINI, Cipriano. *El sentido teológico de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965
 - VAN DIJK, S.J.P.; HAZELDEN WALKER, J. *The myth of the Aumbry. Notes on medieval reservation practice and eucharistic devotion*. London: Burns & Oates, 1957
 - VLOBERG, Maurice. *L’Eucharistie dans l’art*. Grenoble, París: Arthaud, 1946
 - WALBOCK, G. “Oculi et Armoires eucharistiques en Lorraine”. *Annuaire de la Société d’Histoire et d’Archéologie Lorraine*, año 18, 1906, pp. 317-370
 - WALTERS, Barbara; CORRIGAN, Vincent; RICKETTS, Peter T. *The Feast of Corpus Christi*. University Park: The Pennsylvania State University Press. 2006
 - YARZA LUACES, Joaquín. “Las imágenes hispanas de la Virgen y Limoges”. En: *De Limoges a Silos* [catálogo de exposición]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior SEACEX, 2001, pp. 196-221

8. Bibliografía

- YARZA LUACES, Joaquín; et al. (eds). *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II. Románico y Gótico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982
- YBARRAY BERGÉ, Javier. *Catálogo de monumentos de Vizcaya*. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya, 1958
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. "Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempo del Compromiso de Caspe (1410-1412)". *Artigrama*, nº 26, 2011, pp. 21-102

Historiografía artística sobre el Romanismo

- AGUAYO CAMPO, Teófilo. *Durana en Arrazua Ubarrundia*. Durana: Junta Administrativa, 2009
- AIZPÚN BOBADILLA, Javier. "Ubicación de los enterramientos y el sagrario. El caso de Estella (Siglos XV y XVI)". *Príncipe de Viana*, año 64, n° 228, 2003, pp. 91-126
 - "El retablo mayor romanista y el sagrario. El 'Oriente' del espacio de culto cristiano". En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 43-50
- ÁLVAREZ QUEVEDO, Juan (coord.). *Eucaristia: Las Edades del Hombre, Iglesia de Santa María, Iglesia de San Juan, Aranda de Duero* [catálogo exposición]. [Valladolid]: Fundación Las Edades del Hombre, 2014
- ÁLVAREZ RUIZ, Ana Rosa. "El retablo romanista de Tuesta. Las fuentes gráficas para la escultura". *López de Gámiz*, n° XXXIV, diciembre 2000, pp. 75-99
 - "El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 113-123
- ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel. "La evolución formal de la escultura en Aragón del Renacimiento al Romanismo". En: ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel; BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.). *Escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza: Ibercaja, Museo de Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1993, pp. 113-127
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. "Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava". En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad de Granada, 1973, tomo II, pp. 211-213
 - "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullibarri Arana (Álava)". *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXII, n° 87, 1973, pp. 7-16
 - *La escultura romanista en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973
 - "El escultor Pedro López de Gámiz". *Goya Revista de Arte*, n° 129, 1975, pp. 156-167
 - *El escultor Lope de Larrea*. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976
 - "Dos nuevos relieves de Anchieta en San Miguel de Vitoria". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLVII, 1976, pp. 469-472
 - *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura, 1976
 - "El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLIII, 1977, pp. 437-467
 - "Juan de Anchieta en Burgos: dos nuevas esculturas en Las Huelgas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLIX, 1983, pp. 464-467
 - *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. Valladolid: [Fundación Cultura Profesor Cantera Burgos], 1984
- ARAMBURU ZABALA, Miguel Ángel. "La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 51, 1985, pp. 355-366
 - "La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, 1991, pp. 31-42

8. Bibliografía

- ARCE OLIVA, Ernesto C. "Actividad de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII". En: *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 11-36
 - "Una obra desconocida del escultor Juan Miguel Orliens: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Blancas (Teruel)". *Artigrama*, nº 4, 1987, pp. 123-136
 - "Una obra romanista en Calamocha: el retablo de Nuestra Señora del Rosario". *Xiloca*, nº 2, 1988, pp. 9-25
 - "Escultura renacentista y manierista en la diócesis de Teruel-Albarracín (1532-1650): retablos e imágenes devocionales". *Artigrama*, nº 6-7, 1989-1990, pp. 431-436
 - "Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)". *Seminario de Arte Aragonés*, nº XLII-XLIII, 1990, pp. 67-114
 - "La escultura del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarracín: estado de la cuestión". *Príncipe de Viana*, nº 12, 1991, pp. 129-138
 - "Miguel Sanz, escultor del taller romanista de Daroca". *Seminario de Arte Aragonés*, nº XLV, 1991, pp. 273-316
 - "El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII". En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen (coord.). *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2002, pp. 351-392
 - "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Luco de Jiloca (Teruel), obra de los talleres romanistas de Calatayud y Daroca". En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^o Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 113-118
- AREIZAGA, J.C.; ITURBE, A.; LLANO, I. "Los agavillados de 1607: sobre los antecedentes urbanos de la matxinada de la sal". En: *Euskal Herriaren Historiari buruzko biltzarra = Congreso de Historia de Euskal Herria = Congres d'Históire d'Euskal Herria = Conference on History of the Basque Country*. Donostia-San Sebastián: Txertoa, 1988, tomo III, pp. 309-316
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velázquez". *Archivo Español de Arte*, nº 283, 1998, pp. 273-288
 - (coord.). *El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*. [Valladolid]: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001
 - "El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía". En: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 2005, pp. 71-87
 - "La literalidad de la copia. Sobre composiciones perdidas de Juan de Juni". *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 44, 2009, pp. 23-38
 - "Tras la estela de Juni. Una nueva atribución a Angés el Mozo y una reflexión sobre sus fuentes en el retablo orensano de las Nieves". *Diversarum rerum. Revista de los Archivos Catedralicio y Diocesano de Ourense*, nº 4, 2009, pp. 23-34
 - "En el entorno de Gaspar Becerra: modelos, rasguños, pinturas y otros objetos de Gaspar de Hoyos (m. 1573)". *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 47, 2012, pp. 39-52
 - "A propósito de Juan de Juni y las estampas de Baccio Bandinelli". *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 48, 2013, pp. 27-34
 - "Revisando a un artista esencial: Gaspar Becerra. Una puesta al día de su bibliografía". *Catedral. Revista de los Amigos de la catedral de Astorga*, nº 20, 2014, pp. 16-21

- ARNAL LÓPEZ DE LACALLE, Juan José. *Trazas. Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Provincial de Álava*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, 2008
- ARRANZ ARRANZ, José. *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria. El Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma-Soria*. Burgo de Osma (Soria): Obispado de Osma-Soria, 1979-1986
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II: Escultura*. [Donostia-San Sebastián]: Departamento de Cultura, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988
- ÁVILA, Ana; et al. *El siglo del Renacimiento*. Madrid: Akal, 1998
- AZCÁRATE, José María. “La influencia miguelangelesca en la escultura española”. *Goya Revista de Arte*, n° 74-75, 1966, pp. 104-121
- AZPILICUETA OLAGÜE, Miguel. “Dos esculturas en la iglesia de San Pablo Apóstol de Zaragoza erróneamente atribuidas al escultor Juan de Anchieta, obra del imaginero zaragozano Miguel de Cay”. *Príncipe de Viana*, n° 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 571-590
- BALDRIGA, Irene. “Michelangelo ritrovato: la prima versione del Cristo di Michelangelo per S. Maria sopra Minerva”. *Ars*, número 12, diciembre 2000, pp. 124-130
 ----- “The first version of Michelangelo’s Christo for S. Maria sopra Minerva”. *The Burlington Magazine*, vol. CXLII, n° 1173, diciembre 2000, pp. 740-745
- BALLESTEROS IZQUIERDO, Teresa. *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: Arquitectura*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990
 ----- “El retablo del Santo Ángel de la Guarda en la iglesia de San Pedro de Vitoria”. *Kultura*, n° 4, 1992, pp. 19-27
- BARRIO LOZA, José Ángel. “El ‘Miguel Ángel’ de Logroño”. *Archivo de arte valenciano*, n° 47, 1976, pp. 59-60
 ----- “Juan de Alvarado: notas sobre escultores renacentistas montañeses en La Rioja”. *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, n° 40, 1976-1977, pp. 263-271
 ----- “El retablo de Berganzo (Álava)”. *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 1977, pp. 261-275
 ----- “Otra obra importante del escultor Pedro de Arbulo”. *Archivo Español de Arte*, tomo 50, n° 200, 1977, pp. 415-416
 ----- *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981
 ----- “Deustuko San Pedroren eliza eta bere erretaulak = La iglesia de San Pedro de Deusto y sus retablos”. En: BARRIO LOZA, José Ángel; et al. *San Pedro de Deusto: San Nikolas eta Santa Katalinaren erretaulak = Retablos de San Nicolás y Santa Catalina*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1993, pp. 4-21
 ----- “Francisco de Mendieta, pintor alavés de los siglos XVI-XVII: honor y autoestima”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas (eds.). *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2008, pp. 273-280
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. “Actividad artística de Juan de Angés en la antigua diócesis de León, previa a su desplazamiento con su taller a Orense”. En: FOLGAR DE LA CALLE, M^a Carmen; GOY DIZ, Ana; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (eds.). *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003, pp. 201-209
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio. “Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri”. *Sancho el Sabio*, año 6, 2^a época, n° 6, 1996, pp. 339-356

8. Bibliografía

- “Los escultores Rodrigo y Martín de La Haya”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomo LXVI, 1996, pp. 5-66
- *La época dorada de la platería burgalesa: 1400-1600*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, Junta de Castilla y León, 1998
- “El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomos LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 241-300
- “La capilla mayor del convento de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada y la obra de García de Arredondo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, nº 102, 2008
- “Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LXXIX, 2013, pp. 35-58
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.; POLO SÁNCHEZ, Julio José. “Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo”. En: RUIZ DE LA CANAL, M^a Dolores; GARCÍA PAZOS, Mercedes (eds.). *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento, 2006, pp. 243-278
 - BARRÓN GARCÍA, Aurelio; RUIZ DE LA CUESTA BRAVO, M^a Pilar. “Noticias sobre Pedro López de Gámiz”. *Estudios mirandeses*, nº 12, 1992, pp. 61-72
- “Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca”. *Archivo Español de Arte*, nº 279, 1997, pp. 257-269
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. “La trascendencia del pintor dorador Diego Pérez y Cisneros en la policromía alavesa de principios del siglo XVII”. *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, nº 8, 1998, pp. 137-148
- “Evolución de la policromía barroca en el País Vasco”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 19, 2000, pp. 455-470
- *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001
- “Las artes en el Valle de Ayala entre el Renacimiento y el Barroco”. En: GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto (coord.). *La tierra de Ayala. Actas de las Jornadas de Estudios Históricos en conmemoración del 600 Aniversario de la construcción de la Torre de Quejana*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 219-254
- “Las artes pictóricas del Neoclasicismo en Álava”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 21, 2002, pp. 193-208
- “Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco”. En: DÍAZ DE DURANA, José Ramón; EIDER VILLANUEVA (eds.). *Pasado y presente de la Montaña Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 53-64
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. “Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)”. *Imafronte*, nº 1, 1985, pp. 5-21
 - BIURRUN SOTIL, Tomás. “Lope de Larrea y sus obras. Álava y Navarra, artística hermandad”. *Boletín de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Navarra*. Tomo XIX, primer trimestre de 1935, pp. 68-76
 - BIURRUN SOTIL, Tomás. *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona: gráficas Bescansa, 1935
 - BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1980

- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. “En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid”. *Archivo Español de Arte*, nº 205, 1979, pp. 35-54
 ----- *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983
- CALÍ, María. *De Miguel Ángel a El Escorial*. Madrid: Akal, 1994
- CALVO GARCÍA, Laura. *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2013
- CALVO SERRALLER, Francisco. “El tratado de arquitectura de Vignola y su difusión en España”. En: BAROZZIO DEVIGNOLA, Giacomo. *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* (edición facsímil). Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1981, pp. 9-16
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia; CAMACHO VALENCIA, Santiago (coords.). *Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV al XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1995
- CAMÓN AZNAR, José. “Dos retablos de Juan de Ancheta”. *Archivo Español de Arte*, nº 53, 1942, pp. 237-243
 ----- *El escultor Juan de Anchieta*. [Donostia]: Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, Educación, Deportes y Turismo, 1990 (1ª edición Pamplona, 1943)
 ----- “El estilo trentino”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 12, tomo III, 1945, pp. 429-442
 ----- “La iconografía en el Arte Trentino”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 20, 1947, tomo V, pp. 385-394
- CANTERA ORIVE, Julián. “El retablo mayor de Santiago el Real de Logroño”. *Berceo, Boletín del Instituto de Estudios Riojanos de la Excm. Diputación Provincial*, año XV, nº 56, 1960, pp. 331-343
- CARRIZO SAINERO, Gloria. “Las fuentes de información para el estudio del escultor Bautista Vázquez el leonés”. *Boletín Millares Carlo*, nº 12, 1993, pp. 169-183
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. “Domingo y Juan de Mendiara, el paso del Romanismo al naturalismo barroco”. *Kultura*, año 1, 2ª época, nº 1, 1990, pp. 45-56
 ----- *El retablo barroco en el Goierri: la constante academicista en Gipuzkoa*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1992
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. “Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa”. *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 17, 1998, pp. 309-320
- CERVERA VERA, Luis. “Las proporciones del cuerpo humano, de Durero, en la biblioteca de Juan de Herrera”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 58, 1994, pp. 5-20
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando. “La versión castellana (inédita) del Segundo libro de Serlio”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 77, 1999, pp. 5-52
 ----- “Sobre Pedro de Bolduque”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 11, 1999, pp. 101-128
- CRIADO MAINAR, Jesús. *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el católico, 1996
 ----- “La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa”. *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, nº LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 301-346
 ----- “Manifestaciones artísticas de la contrarreforma en Aragón: el trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona”. *Turiaso*, nº 15, 1999-2000, pp. 93-126
 ----- “Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI. 1550-1590”. En: LACARRA DUCAY, Mª Carmen (coord.). *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2002, pp. 303-349

8. Bibliografía

- “El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema”. En: SERRANO, Eliseo; CORTÉS Antonio Luis; BETRÁN, José Luis (coords.). *Discurso religioso y Contrarreforma*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 273-327
- “El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza): noticias sobre su realización 1605-1614”. *Artigrama*, nº 21, 2006, pp. 417-452
- “Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón”. *Artigrama*, nº 23, 2008, pp. 499-537
- “Escultura de Cristo yacente con urna procesional (Monterde)”. En: CALVO RUATA, José Ignacio (coord.). *Joyas de un patrimonio IV. Estudios*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 201-205
- *La escultura romanista en la comarca de la comunidad de Calatayud y su área de influencia, 1589-1639*. Calatayud: Centro de estudios bilbilitanos, Institución Fernando el Católico, 2013
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos”. En: RIELLO, José (ed.). *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Abada, 2012, pp. 173-202.
 - DÍEZ JAVIZ, Carlos. “La capilla sepulcral de Andrés de Barrón”. *López de Gámiz*, nº IV, noviembre 1984, pp. 9-28
- *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de Historia, Ayuntamiento de Miranda de Ebro, 1985
- “Los Angulo. Entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI”. *López de Gámiz*, nº 27, diciembre 1993, pp. 23-51
- “El taller: instrumental, materiales y técnicas de la escultura del siglo XVI en los focos de Miranda de Ebro y Briones”. *López de Gámiz*, nº 29, diciembre 1995, pp. 7-18
- “La organización profesional en los talleres de escultura de Miranda de Ebro y Briones durante el siglo XVI”. *López de Gámiz*, nº 30, diciembre 1996, 2ª época, pp. 29-42
- “El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)”. *López de Gámiz*, nº 32, 1998, pp. 15-60- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Las artes en el Renacimiento”. En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. *Álava en sus manos*. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, pp. 105-136

----- “Orígenes y proyección del manierismo romano navarro”. En: MELENA, José L. (ed.). *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Ciencias de la Antigüedad (Veleia, anejo nº 1), 1985, pp. 1372-1382

----- *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990

----- *Policromía renacentista y barroca*. Madrid: Historia 16, 1992, Cuadernos de Arte Español, nº 48

----- “Renacimiento”. En: GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN, Miguel (dir.). *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava, Ayuntamiento, 1997, pp. 304-373

----- “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 17, 1998, pp. 73-106

----- (dir.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001

----- “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI”. En: PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto (ed.). *Sortaldeko Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu = La Llanada oriental a través de la Historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura,

- Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 93-111
- “Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 45, 2003, pp. 98-105
- “Renacimiento y Romanismo en la retabística de la Rioja alavesa”. En: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, pp. 231-263
- “La policromía en el retablo de Palacio”. En: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.). *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)*. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005, pp. 303-322
- “Pintura”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005, pp. 271-381
- “Obras de arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los ‘cuadros’ de Gardelegi”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2008, pp. 261-272
- “La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura”. En: *Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurren kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 256-326
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; GALLEGU SÁNCHEZ, Amaia. “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona”. En: ARANSAY SAURA, Cristina (coord.). *Bachicaboko San Martin elizako bi erretaulak (Araba). XVI. mendeko pintzeladura eta XVII. mendeko pintura erretaula aztertze eta lehengoratzeko proiektua = Los dos retablos de la Iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava): historia y restauración de la pinceladura del siglo XVI y del retablo del siglo XVII y sus lienzos*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila, Zaharberrikuntza Zerbitzua = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, Servicio de Restauración, 2013, pp. 39-79
 - ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. “López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño”. *Príncipe de Viana*, nº 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 477-534
 - ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. “La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés”. En: ZALAMA, Miguel Á.; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, pp. 111-120
 - ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967
 - ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975
 - ERKIZIA, Aintzane; AGUINAGALDE, Itziar. “Piezas de una traça. El retablo inacabado de San Miguel de Vitoria-Gasteiz”. *La Hornacina*, nº 7, 2016, pp. 38-41
 - ESTELLA, Margarita. “Sobre el retablo-baldaquino del convento de bernardas de Alcalá de Henares y sus esculturas”. En: *La Universidad Complutense y las artes: Congreso Nacional, celebrado en la facultad de Geografía e Historia*. Madrid: Universidad Complutense, 1995, pp. 203-214

8. Bibliografía

- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a Antonia. *Juan de Juni, escultor*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *El Arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. "Arnao de Bruselas, escultor brabanzón". En: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.). *La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)*. Logroño: Diócesis de Calahorra-La Calzada y Logroño, 2005
- FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (dir.). *El arte gótico en Navarra*. Pamplona: Nafarroako Gobernua, Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentua, Viana Printzea Erakundea-Kultura Zuzendaritza Nagusia = Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015
- FORSSMAN, Erik. *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao: Xarait, 1983
- FRACCHIA, Carmen. "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 9-10, 1997-1998, pp. 133-152
----- "El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento". *Archivo Español de Arte*, n° 282, 1998, pp. 157-165
- FROMMEL, Sabine (dir.). *Les maquettes d'architecture. Fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. París, Roma: Picard, Campisano, 2015
- GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976
- GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, tomo XXXVIII, 1972, pp. 371-389
----- "Navarra entre el Renacimiento y el Barroco". En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad de Granada, 1973, tomo II, pp. 290-299
----- (dir.). *Catálogo Monumental de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Dirección General de Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1980-1997
----- "El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona". *Scripta Theologica*, vol. 16, 1984, pp. 579-589
----- *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1986 (2^a edición)
----- "Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte". *Goya Revista de Arte*, n° 207, 1988, pp. 132-137
----- "El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988)". *Príncipe de Viana*, n° 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 443-451
----- "Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona". *Lecturas de Historia del Arte*, n° 3, 1992, pp. 111-124
----- "La escultura renacentista en Navarra y su área de influencia". *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n° 17, 1998, pp. 57-72
----- "El retablo de Astorga y la difusión del romanismo". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomos LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 177-206
----- *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*. Madrid: Gobierno de Navarra, Fundación Arte Hispánico, 2008

- GARCÍA MELERO, José Enrique. "Las ediciones españolas de 'De Architectura' de Vitruvio". *Fragments, Revista de Arte*, nº 8-9, 1986, pp. 102-131.
- GARRIGA RIERA, Joaquim. "Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (c. 1500-1640)". En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen (coord.). *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2002, pp. 259-302
- GENTIL BALDRICH, José M^a. "Algunos modelos arquitectónicos del Renacimiento español". *Ega: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 4, 1996, pp. 42-59
 ----- *Traza y modelo en el Renacimiento*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1998
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a. *Formas y significados de las Artes en Época Moderna*. Donostia: Etor Arte, 1987
 ----- *Real Colección de estampas de El Escorial*. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1992-1996
 ----- "Imágenes en El Escorial". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Literatura e imagen en El Escorial: Actas del simposium*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 295-336
 ----- *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona: Liber, 1999
 ----- "De la Eucaristía en algunas de sus imágenes: la estampa contrarreformista al servicio del Dogma". *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 8, 2006, pp. 8-29
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. "Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra". *Príncipe de Viana*, año 52, anejo 10, 1990, pp. 211-215
- GOYENECHVENTURA, María Teresa. "La obra de Juan de Anchieta en la iglesia parroquial de Santa María de Cáseda (Navarra)". *Príncipe de Viana*, nº 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 535-555
- GRANDES, Fortunato. "Historia alavesa. El retablo de Salvatierra". *Euskalerraren Alde. Revista de cultura vasca*, año XIV, nº 248, agosto 1924, pp. 285-290
- HEREDIA MORENO, M^a Carmen. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1978
 ----- "El templete de la Catedral de Tarazona". *Seminario de arte aragonés*, nº 34, 1981, pp. 21-28
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. "Gaspar Becerra: su entorno familiar y profesional a la luz de nuevas fuentes documentales". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XCIII, 2004, pp. 59-96
- HUARTE, José María de. "Juan de Anchieta. Sus retablos y los de sus discípulos". *Euskalerraren alde*, año XV, nº 253, 1925, pp. 251-267
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. "Entre 'muestras' y 'trazas'. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa". En: ALONSO RUIZ, Begoña; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.). *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria; Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 305-328
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S. "La Diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el libro Libro de Visita del Licenciado Martín Gil". *Brocar, Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 21, 1997, pp. 135-183
- ITURRATE, José. *El Santuario de la Virgen de la Encina. Artziniega, Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura y Euskera, 1998
- IZARRA RETANA, Jesús. *Historia de la cofradía de San José de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz: [s.n.], 1939
- JIMENO JURÍO, José María. "Pintores de Asiáin (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos". *Príncipe de Viana*, año 45, nº 171, 1984, pp. 7-76

8. Bibliografía

- “Pintores de Asiáin (Navarra). II. El taller de Lasao”. *Príncipe de Viana*, año 45, nº 172, 1984, pp. 197-270
- LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. “Noticias de retablos riojanos del taller de Viana-Cabredo”. *Cuadernos de investigación: Historia*, tomo 10, fasc. 2, 1984, pp. 121-128
- *Viana monumental y artística*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1984
- “Dificultades de Ana de Aguirre, viuda de Anchieta”. *Príncipe de Viana*, nº 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 563-570
- “La obra del escultor Diego Jiménez I en las parroquias de Viana y sus anejas de Bargota y de Aras”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 448-455- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. “El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza: 1628-1631”. *Seminario de Arte Aragonés*, nº XXV-XXVI, 1978, pp. 57-64
- LÓPEZ LÓPEZ DE ULLIBARRI, Félix; DABOUZA SALCEDO, Arantza (coords.). *Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa = Museo Diocesano de Arte Sacro*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava, 1999
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. “Una revisión de obras del círculo de Juni”. *Imafronte*, nº 16, 2004, pp. 149-166
- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001
- MARÍAS, Fernando. “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 48, 1979, pp. 173-216
- MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Esteban Jordán*. Valladolid: [s.n.], 1952

----- *Juan de Juni*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954

----- “Nueva obra de Esteban Jordán”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 21-22, 1954-1956, pp. 139-140

----- “El manierismo en la escultura española (anotaciones)”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 72, octubre-noviembre-diciembre 1960, tomo XVIII, pp. 301-312

----- “Precisiones sobre Gaspar Becerra”. *Archivo Español de Arte*, 1969, tomo 42, nº 168, pp. 327-356

----- “Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial”. En: *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Arte Diego Velázquez, 1987, pp. 203-220

----- “La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid”. *Príncipe de Viana*, nº 185, año 49, septiembre-diciembre 1988, pp. 469-444- MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998
- MARTÍN VAQUERO, Rosa. *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1997
- MATEO PÉREZ, Armando. “La imagen en Protocolos: las ‘trazas’ como complemento del acta notarial”. En: PORRES MARIJÚAN, Rosario (dir.). *Aproximación metodológica a los Protocolos Notariales de Álava (Edad Moderna)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996, pp. 379-391

- “El marco socio-profesional. La cofradía de San José”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001
- MILLON, Henry A. “I modelli architettonici nel Rinascimento”. En: MILLON, Henry A.; MAGNANO, Vittorio (eds.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, pp. 19-74
 - MONTE FERNÁNDEZ, Dolores de. “Martín Ruiz de Zubiate y el retablo mayor de Sta María Uribarri. Durango (1578-90)”. *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 17, 1998, pp. 321-334
 - MORALES SOLCHAGA, Eduardo. *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*. Pamplona: Nafarroako Gobernua = Gobierno de Navarra, 2015
 - MORENTE LUQUE, Fernando. “El retablo de Valpuesta. Las fuentes gráficas en la escultura”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 103-112
 - MORTE GARCÍA, M^a Carmen. “El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud El Viejo”. *Seminario de Arte Aragonés*, nº XXXV, 1982, pp. 169-196
 - “Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento: El Retablo del Tránsito de María, en Tulebras (Navarra) y el Retablo de San Jorge de la Diputación de Aragón, en Zaragoza”. *Príncipe de Viana*, nº 180, 1987, pp. 80-102
 - MOYA VALGANÓN, José Gabriel. “Hernando de Murillas y la escultura del final del Manierismo en La Rioja”. *Príncipe de Viana*, año 29, nº 110-111, 1968, pp. 29-51
 - MULCAHY, Rosemarie. “A la mayor gloria de Dios y el Rey”: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992
 - MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1987
 - ORBE Y SIVATTE, Asunción de. *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000
 - ORICHETA GARCÍA, Arantzazu. “El sagrario renacentista de la iglesia de Santa María de Cistierna: obra de Pierres de La Fuente”. *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, nº 18, 1996, pp. 371-381
 - “Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 83, 1996, pp. 315-357
 - “El ciclo de la Pasión en el sagrario de la iglesia de Santa María del Río de Castroverde de Campos, Zamora, antigua diócesis de León”. *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, nº 19, 1997, pp. 289-301
 - “La influencia de los grabados de Peter de Jode en la escultura leonesa: los relieves de la capilla del Cristo de la iglesia de Villamañán”. *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, nº 8, 1998, pp. 99-112
 - PALOMERO PÁRAMO, Jesús. “El altar y el retablo como referentes eucarísticos”. En: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 2005, pp. 59-70
 - PANIAGUA SOTO, J. Ramón. “La teoría de la arquitectura en España en el siglo XVI. Algunas consideraciones sobre las fuentes literarias”. *Anales de Historia del Arte*, nº 7, 1997, pp. 231-244
 - PARRADO DEL OLMO, Jesús M^a. *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, 2002

8. Bibliografía

- PAYO HERNANZ, René Jesús. “La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII”. *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 223, 2001-2002, pp. 255-284
- PÉLIGRY, Christian. “Les éditeurs Lyonnais et le marché espagnol aux XVIe et XVIIe siècles”. En : *Livre et lecture en Espagne et en France sous l’Ancien Régime. Colloque de la Casa de Velázquez*. París: ADPF [Association pour la diffusion de la pensée française], 1981, pp. 85-93
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón. “El escultor Pedro de Bolduque: orígenes y primeras obras”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 78, 2012, pp. 69-98
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Santiago. “Oligarquía y poder municipal en Bilbao en el tránsito del siglo XVI al XVII. Dos intentos de “introducir novedades” en el Gobierno de la Villa”. *Bidebarrieta*, nº 12, 2003, pp. 359-379
- POLO SÁNCHEZ, Julio J. *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. [Santander]: Fundación Marcelino Botín, 1994
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982
- *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988
- *Por Álava, a Compostela: una ruta europea. Del paso de San Adrián al Ebro*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1991
- *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995
- *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001
- *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007
- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968
- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; et al. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III: Ciudad de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968
- RAMALLO ASENSIO, Germán. “El templo como espacio eucarístico”. En: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 2005, pp. 47-58
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981
- “El pintor Pedro Ruiz de Cenzano”. *Berceo*, nº 101, 1981, pp. 3-18
- *Retablos mayores de La Rioja*. Logroño: Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993
- *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel; SAINZ RIPA, Eliseo. *El Miguel Ángel de la Redonda. El obispo don Pedro González del Castillo y su legado artístico*. Logroño: Gonzalo de Berceo, Instituto de Estudios Riojanos, 1977

- REDÍN MICHAUS, Gonzalo. "Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los españoles". *Archivo Español de Arte*, nº 298, 2002, pp. 129-144
- REDONDO CANTERA, María José. "El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta". En: FOLGAR DE LA CALLE, M^a Carmen; GOY DIZ Ana; LÓPEZVÁZQUEZ, José Manuel (coord.). *Memoria Artis: Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia e Promoción do Camiño de Santiago, 2003, pp. 481-497
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco". En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad de Granada, 1973, pp. 553-559
 - "El manierismo como constante o como estilo". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 130, abril-mayo-junio 1975, tomo XXXIII, pp. 95-108
 - "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco". *Studies in the History of Art*, nº 13, 1984, pp. 153-159
 - "La Regla de J. Barozzi de Vignola y su difusión en España". En: VIGNOLA, Giacomo da. *Regla de las cinco ordenes de arquitectura de Giacomo da Vignola* (edición facsímil). Valencia: Albatros, 1985, pp. 11-43
 - "La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990, pp. 151-172
 - "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, 1991, pp. 43-52
 - "Figura y realidad: la Eucaristía en la pintura comparada del Antiguo y del Nuevo Testamento". En: AZANZA, Javier; BALAGUER, Vicente; COLLADO, Vicente (eds.). *V Simposio Bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura*. Valencia: Fundación Bíblica Española, 1999, pp. 81-101
- ROSENTHAL, Earl E. *La catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, 1990
- SÁENZ PASCUAL, Raquel. "Aproximación a la iconografía eucarística en los retablos pictóricos de la actual diócesis de Vitoria: Gótico final y Renacimiento". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (dir.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-M^a Cristina", 2003, pp. 1123-1140
- SAMANIEGO ZAMORA, Santiago. "El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo 46, 1980, pp. 329-350
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible". *Boletín de Arte*, nº 16, 1995, pp. 139-158
- SANTIAGO PÁEZ, Elena (dir.). *Dibujos de Arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1991
- SANZ GÓMEZ DE SEGURA, Dolores. "Aproximación a las pinturas murales de Gardélegui". *Akobe. Restauración y Conservación de Bienes Culturales*, nº 2, 2001, pp. 4-8
- SANZ SERRANO, M^a Jesús. *Juan de Arte y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1978
- SARAVIA, Crescenciano. "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1960, tomo XXVI, pp. 129-143
- SCHLOSSER, Julius von. *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1993

8. Bibliografía

- SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid:Alianza, 1981
- SERRANO MARQUÉS, Mercedes. “Gaspar Becerra y la introducción del Romanismo en España”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, tomos LXXVIII-LXXIX, 1999, pp. 207-239
- SIERRA CORTÉS, José Luis. “Diego de Sagredo y Vitruvio”. *Fragmentos, Revista de arte*, nº 8-9, 1986, pp. 4-19.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego. “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo”. *Anales de Historia del Arte*, nº 8, 1998, pp. 257-290.
- TABAR ANITUA, Fernando. “Del retablo de San Miguel de Vitoria: una escultura inédita de Juan de Anchieta”. *Archivo Español de Arte*, nº 187, 1974, pp. 328-330
- “Ante un nuevo hallazgo, estado de la cuestión sobre el retablo de San Miguel de Vitoria contratado por Anchieta, Velasco y Larrea”. *Kultura*, año 3, 2ª época, nº 4, 1992, pp. 9-17
- *Guardiako herria Artearen Historian = Laguardia en la Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002
- “Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción”. En: *Homenaje a Micaela Portilla. Jornadas congresuales*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, pp. 97-129
- (coord.). *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011
- (coord.). *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016
- TARIFA CASTILLA, Mª Josefa. “Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI”. *Príncipe de Viana*, año 61, nº 221, 2000, pp. 617-656
- “La cultura arquitectónica de los artistas en la Navarra del siglo XVI”. *Príncipe de Viana*, año 72, nº 253, 2011, pp. 463-480
- “Los modelos y figuras de arte de escultor romanista Juan de Anchieta”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem Mª Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 782-790
- “Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)”. *Artigrama*, nº 30, 2015, pp. 221-240
- “El comercio de estampas entre Roma y España a finales del siglo XVI: el caso del mercader italiano Antonio Pisano”. *Archivo Español de Arte*, nº 357, 2017, pp. 49-66
- TOLNAY, Charles de. *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid:Alianza, 1985
- TORMO, Elías. “Gaspar Becerra”. *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, tomo LXV, 1912, pp. 66-71
- TORRES PÉREZ, José Mª. “El eco de las “piedades” de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII”. *Lecturas de Historia del Arte*, nº IV, 1994, pp. 263-269
- UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel. “Urigoitia, un escultor fronterizo en Santa Águeda (Mondragón)”. En: *Jornadas Congresuales. Homenaje a Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, pp. 463-472
- ULIERTEVÁZQUEZ, Mª Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Precisiones y nuevas obras de Pedro Bolduque”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 40-41, 1975, pp. 663-668

- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel. “Jerónimo de Noguerras y Juan del Rivero. El sepulcro y la capilla de Don Juan de Quiñones en la iglesia del convento de Santo Domingo de León”. *Tierras de León*, nº 28, vol. 17, 1977, pp. 34-37
- VASALLO TORANZO, Luis. “Esteban de Rueda tras la muerte de Sebastián Ducete”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 64, 1998, pp. 337-364
 - “Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, nº 21, 2004, pp. 119-140
 - “Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca”. *Archivo Español de Arte*, nº LXXXII, nº 328, octubre-diciembre 2009, pp. 355-366
 - *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012
 - “Juan de Anchieta en Urnieta (Guipúzcoa)”. En: ZALAMA, Miguel Á.; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, pp. 131-133
- VELASCO, Balbino. “Retablo de Pedro de Bolduque, en Cuéllar”. *Estudios Segovianos*, nº 64, 1970, pp. 95-119
- 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”. *López de Gámiz*, nº XXV, junio 1992, pp. 7-20
 - *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990
 - *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid: Historia 16, 1992, Cuadernos de Arte Español, nº 76
 - “Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés”. En: *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español. Comunicaciones*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 289-296
 - “Barroco”. En: GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN, Miguel (dir.). *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava, Ayuntamiento, 1997, pp. 374-447
 - “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”. *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 19, 2000, pp. 47-115
 - “El retablo mayor de Santa Marina de Bardauri. López de Gámiz entre el eclecticismo burgalés y el Romanismo”. *López de Gámiz*, nº 36, abril 2003, pp. 7-21
 - “Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores”. En: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^o Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 818-827
 - “El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra”. En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. III: las historias de la escultura barroca española*. Antequera: ExLibric, 2016, vol. III, pp. 183-343
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. *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 Historia, 1998
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; DÍEZ JAVIZ, Carlos. “El escultor romanista Esteban de Velasco en Pangua”. *López de Gámiz*, nº 7-8, 1985, pp. 26-36

8. Bibliografía

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. Donostia-San Sebastián: Etor, 1991
----- “Nuevos aportes sobre el romanismo. El escultor de Orduña Juan de Ullívarri y el retablo de Astúlez”. *Letras de Deusto*, nº 73, vol. 26, octubre-diciembre 1996, pp. 117-124
----- “El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 125-177
- VÈNE, Magali. *Bibliographia Serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*. París: Picard, 2007
- VILA JATO, M^a Dolores. *Escultura manierista*. Santiago de Compostela: Caixa de Aforros de Ourense, 1983
- WEISE, George. *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarocks im Nördlichen Spanien*. Tubinga, 1957-1959. Traducido parcialmente al español en *La Plástica del Renacimiento y del Prebarroco en la España septentrional*. Tubingen, 1959
- ZABALA MONTOYA, Mikel. “Francisco de Mendietaren berrikuspenerako zenbait datu berri”. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, tomo LIII, 1997, pp. 203-209
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen. “Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya. Martín Ruiz de Zubiate en Ceberio”. *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 17, 1998, pp. 365-373

Investigación histórica

- ACEREDA EXTREMIANA, Alberto. "Fray Luis de León y Pedro Portocarrero: tres odas del agustino al obispo de Calahorra". *Berceo*, nº 124, 1993, pp. 9-19
- ALDEAVAQUERO, Quintín; Tomás MARÍN MARTÍNEZ; José VIVES GATELL. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid: Instituto Enrique Flórez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972
- ÁLVAREZ LLANO, Roberto G. *Historia económica del País Vasco-Navarro. Desde los orígenes hasta comienzos del siglo XXI*. Bilbao: [s.l.], 2008
- ANGULO MORALES, Alberto. "Grandes negocios y tramas mercantiles a fines del reinado de Felipe II. La plaza de Vitoria y sus hombres de negocios". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Madrid: Parteluz, 1998, tomo II, pp. 67-88
- ARANA BILBAO, Maite. "Panorámica de visitas pastorales en los siglos XVI y XVII en tres parroquias. Diócesis de Calahorra y Pamplona". *Memoria Ecclesiae*, nº 15, 1999, pp. 487-540
- BAUCCELLS REIG, Josep. "Visitas pastorales: siglos XIV y XV". *Memoria Ecclesiae*, nº 15, 1999, pp. 165-294
- BILBAO BILBAO, Luis M^a; FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. "La producción agrícola en el País Vasco (1537-1850)". *Vasconia: cuadernos de historia-geografía*, nº 2, 1984, pp. 84-196
 - "Exportación de lanas, trashumancia y ocupación del espacio en Castilla durante los siglos XVI, XVII y XVIII". En: GARCÍA MARTÍN, Pedro (ed.). *Contribución a la historia de la trashumancia en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 1996, pp. 343-362
- BLÁZQUEZ GARBAJOSA, Adrián; PORRES MARIJÚAN, Rosario. "La ciudad de Vitoria en 1578: demografía y sectores de actividad". En: *La formación de Álava: 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982). Congreso de Estudios Históricos*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1982, pp. 93-113
- BOMBÍN PÉREZ, Antonio. "Las Juntas Generales de Álava durante la Época Moderna". En: SUÁREZ ALBA, Alberto (coord.). *Juntas Generales de Álava: pasado y presente = Arabako Biltzar Nagusiak: iragana eta orainaldia*. Vitoria-Gasteiz: Juntas Generales de Álava, 2000, pp. 95-131
- BOUZÓN GALLEGU, Avelino. "Visitas pastorales de los siglos XVI-XVIII. Diócesis de Tui. Parroquias de Amorín, Carregal y Currás". En: SARANYANA, Josep-Ignasi; DE LA LAMA, Enrique; LLUCH-BAIXAULI, Miguel (dirs.). *Qué es la historia de la Iglesia: XVI Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1996, pp. 281-294.
- CANDAU CHACÓN, M^a Luisa. "Instrumentos de modelación y control: el Concilio de Trento y las visitas pastorales (la archidiócesis de hispalense, 1548-1604)". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica. Congreso Internacional "Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía hispánica de Felipe II*. Madrid: Parteluz, 1998, pp. 159-177
- CÁRCEL ORTÍ, Vicente. "'Relationes ad limina' de los obispos aragoneses". *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, nº 43-44, 1982, pp. 229-244
- CÁRCEL ORTÍ, M^a Milagros. "Las visitas pastorales". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 58, 1982, pp. 713-726
 - "Tipología documental de las visitas pastorales: la 'Purgatio visitationis'". *Boletín de la Sociedad castellonense de Cultura*, tomo LXIV, 1988, pp. 465-492
 - "Hacia un inventario de visitas pastorales en España de los siglos XVI-XX". *Memoria Ecclesiae*, nº 15, 1999, pp. 9-136
 - *Visitas pastorales y relaciones ad limina. Fuentes para la geografía eclesialística*. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2007
- CATALÁN MARTÍNEZ, Elena. "El derecho de patronato y el régimen benefical de la iglesia española en la Edad Moderna". *Hispania Sacra*, nº 56, 2000, pp. 135-168

8. Bibliografía

- “Parroquias y curas en el Obispado de Calahorra y La Calzada (siglos XI-XVI)”. *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 22, 2013, pp. 35-62
- CUIEL YARZA, Iosu. *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclesíastica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2009
 - DE PABLO CONTRERAS, Santiago; GOÑI GALARRAGA, Joseba; LÓPEZ DE MATURANA DIÉGUEZ, Virginia. *La diócesis de Vitoria. 150 años de historia (1862-2012)*. Vitoria-Gasteiz: Eset, 2013
 - DÍAZ BODEGAS, Pablo. “La diócesis de Calahorra en la Edad Media y su consolidación a la sombra del poder”. En: *Los espacios de poder en la España Medieval. XII Semana de Estudios Medievales*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 459-482.
 - DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón. *Álava en la Baja Edad Media: crisis, recuperación y transformaciones socioeconómicas (c. 1250-1525)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1986
- “Nacimiento y consolidación de las Juntas Generales de Álava”. En: SUÁREZ ALBA, Alberto (coord.). *Juntas Generales de Álava: pasado y presente = Arabako Biltzar Nagusiak: iragana eta orainaldia*. Vitoria-Gasteiz: Juntas Generales de Álava, 2000, pp. 61-93
- DULANTO SARRALDE, Nicolás. *Valpuesta, la cuna del castellano escrito*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002
 - ELEJALDE PLAZOLA, Jesús M^a. *Ermitas y caminos del valle de Aramaiona*. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava = Arabako Foru Aldundia, 1986
 - ENCISOVIANA, Emilio. “Un noticiario del siglo XVI”. *Sancho el Sabio*, año XI, tomo XI, año 1967, pp. 97-132
 - FASANI, Antonio. *Riforma pretridentina della diocesi di Verona: visite pastorali del vescovo G. M. Giberti, 1525-1542*. Vicenza: Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1989
 - FERNÁNDEZ CATÓN, José M^a. “Las visitas pastorales y las ‘relaciones’ de la ‘visitatio ad limina’”. *Memoria Ecclesiae*, nº 15, 1999, pp. 541-560
 - FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. “Los concilios provinciales toledanos del siglo XVI y su temática reformadora”. En: VILLENAL ESPINOSA, Rafael (coord.). *Ensayos humanísticos: homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 135-148
 - FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco, 1100-1850*. Madrid: Siglo XXI, 1974
- “Aspectos económicos y sociales de Vitoria y su entorno en la Baja Edad Media”. En: ARÓSTEGUI SANTIAGO, Pilar (coord.). *Vitoria en la Edad Media. Actas del I Congreso de Estudios Históricos, en conmemoración del 800 aniversario de su fundación*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1982, pp. 65-73
- “Las Juntas Generales en la Edad Moderna”. En: *Actas de las Juntas Generales de Álava. Tomo III, 1534-1545*. Vitoria-Gasteiz: Juntas Generales de Álava, 1994, pp. XX
- GALDÓS URRUTIA, Rosario; RUIZ URRESTARAZU, Eugenio. “Montes y valles”. En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando (dir.). *Álava en sus manos*. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava, 1983, tomo I, pp. 41-72
 - GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; MONTERO, Manuel; BETANZOS, Juan M^a. *Historia de Álava. Tomo II: el Antiguo Régimen y la Edad Contemporánea*. San Sebastián: Txertoa, 1986
 - GARCÍA HOURCADE, J. José; IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio. “Notas sobre las visitas pastorales en la Diócesis de Cartagena (Edad Moderna)”. *Contrastes. Revista de Historia*, nº 12, 2001-2003, pp. 263-284
- “Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 15, 2006, pp. 293-301

- GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, M^a José. *Monarquía y escuela en la España del Renacimiento. Escuelas, colegios y universidades en la Corona de Castilla*. Santiago de Compostela: El Eco franciscano, 2003
- GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis (dir.). *Historia de la Iglesia en España. Tomo III, vol. 2: La iglesia en la España de los siglos XV y XVI*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1980
- GOÑI GAZTAMBIDE, José. *Los navarros en el Concilio de Trento y la reforma tridentina en la Diócesis de Pamplona*. Pamplona: imprenta diocesana, 1947
- GRANADO HIJELMO, Ignacio. "El sínodo diocesano del obispo Lepe: estudio jurídico". *Cuadernos Doctorales. Excerpta e dissertationibus in Iure Canonico*, n° 24, 2010-2011, pp. 13-92.
- GRANDES, Fortunato. *Apuntes históricos de Salvatierra*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1982 (1^a edición 1905)
 - "Peste y fuego. Destrucción de Salvatierra". *Euskalerrriaren Alde. Revista de Cultura vasca*, año XIII, n° 234, junio 1923, pp. 201-209
 - *Cosas de Salvatierra*. Vitoria-Gasteiz: [s.n.], 1939
- GRAZIOLI, Angelo. *Gian Matteo Giberti, Vescovo di Verona, precursore della riforma del Concilio di Trento*. Verona: Stamperia Valdonega, 1955
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Santiago. "La Diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el libro Libro de Visita del Licenciado Martín Gil". *Brocar, Cuadernos de Investigación Histórica*, n° 21, 1997, pp. 135-183
 - *El Pan de Dios y el Pan de los Hombres. Diezmos, primicias y rentas en la diócesis de Calahorra (ss. XVI-XVIII)*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 1999
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio; GARCÍA HOURCADE, J. José. "Visitas pastorales, ornamentos e imágenes. Ejemplos de la diócesis de Cartagena en la Edad Moderna". *Imafronte*, n° 19-20, 2007-2008, pp. 141-159
- JEDIN, Hubert. *Historia del Concilio de Trento*. 4 vols. Pamplona: Eunsa, 1972-1981
- LARREA BEOBIDE, Ángel. *El patronato laico vizcaíno en el Antiguo Régimen*. Bilbao: Beta, 2000
- LINDBERG, David C. *Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450)*. Barcelona: Paidós, 2002
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, José Javier. "Las unidades de población en Álava entre 1000 y 1300: sus formas de agrupación y sus iglesias". En: *II Congreso Mundial Vasco, Congreso de Historia de Euskal Herria*. Bilbao: Txertoa, 1988, tomo II, pp. 245-256
 - "El Arte Románico alavés. La gran floración de iglesias románicas y la peculiar configuración de la Álava medieval". En: *Jornadas Congresuales Homenaje a Micaela Portilla Vitoria*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, pp. 131-140
- MANSILLA REOYO, Demetrio. "La reorganización eclesiástica española en el siglo XVI. Navarra y Castilla". *Anthologica Annu*, n° 5, 1957, pp. 9-259
 - *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*. Roma: Iglesia Nacional Española, 1994
- MAÑARICÚA NUERE, Andrés. *Las nuevas diócesis de Bilbao y San Sebastián y sus antecedentes históricos*. Salamanca: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto San Raimundo de Peñafort, 1951
 - "Obispados en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta la erección de la Diócesis de Vitoria (28 de abril de 1862)". *Victoriensia, Publicaciones del Seminario de Vitoria*, vol. 19, 1963
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. "La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1495-1556)". *Hispania Sacra*, n° 5, 1952, pp. 263-326

8. Bibliografía

- “El obispo Juan Bernal Díaz de Luco y su actuación en Trento”. *Hispania Sacra*, nº 7, 1954, pp. 259-325
- “La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco. Lista de autores y de obras”. *Hispania Sacra*, nº 7, 1954, pp. 47-138
- “Instrucción para los visitadores del obispado de Calahorra’ del obispo Juan Bernal Díaz de Luco”. En: *Homenaje a Johannes Vincke para el 11 de mayo de 1962*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Goerres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, 1962-1963, pp. 519-535
- MARTÍN RIEGO, Manuel. “La visita pastoral de las parroquias”. *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, pp. 157-203
 - MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, tomo 2, 1989, pp. 81-92
 - MATEOS ROYO, José Antonio. “Los ‘mandatos de visita’ de las iglesias de Daroca (siglos XVI-XVII) como fuente complementaria”. En: UBIETO ARTETA, Agustín (coord.), *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 271-279
 - MIGUEL GARCÍA, Isidoro. “A propósito del formulario zaragozano de visita pastoral del año 1435: consideraciones metodológicas”. En: UBIETO ARTETA, Agustín (coord.), *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 281-291
- “El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista”. *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, pp. 347-404
- ORTEGA MARTÍN, Joaquín. *Un reformador pretridentino: Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512)*. Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1973
 - PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto. *Salvatierra y la Llanada oriental alavesa (siglos XIII-XV)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1986
 - PÉREZ GARCÍA, Rafael M. “Visita pastoral y contrarreforma en la archidiócesis de Sevilla, 1600-1650”. *Historia, Instituciones, Documentos*, nº 27, 2000, pp. 205-234
 - PORRES MARIJUÁN, Rosario. “Vitoria ante la crisis del último cuarto del siglo XVI”. *Vasconia, Cuadernos de Historia-Geografía*, nº 4, 1984, pp. 75-96
 - PUEYO COLOMINA, Pilar. “Las visitas pastorales. Metodología para su explotación científica”. En: UBIETO ARTETA, Agustín (coord.), *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 215-270
- “Propuesta metodológica para el estudio de la visita pastoral”. *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, pp. 479-542
- RAMOS REMEDIOS, Emiliana. *Los Cartularios de Santa María de Valpueda. Análisis Lingüístico*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, 2000
 - RAYÓN VALPUESTA, Pedro. “Competencias del diputado general de Álava en el siglo XVI”. En: *II Congreso Mundial Vasco, Congreso de Historia de Euskal Herria*. Donostia-San Sebastián: Txertoa, 1988, tomo III, pp. 85-94
 - RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956
 - RIVERA, Antonio (dir.). *Historia de Álava*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2003
 - RODRÍGUEZ, José. “Cuando la muerte llega a la ciudad. Un episodio de peste en la Vitoria de finales del siglo XVI”. *Aunia*, nº 30, 2014, pp. 4-28

- ROYO GARCÍA, Juan Ramón. “Los arzobispos de Zaragoza a fines del siglo XVI. Aportaciones a sus biografías”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 65-66, 1992, pp. 53-66
- “El clero de la diócesis de Zaragoza a fines del siglo XVI a través de las visitas pastorales: metodología de estudio”. En: UBIETO ARTETA, Agustín (coord.). *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 293-302
- RÚA, C. de la; MONTE, M. D. del; ORÚE, J. “Enterramientos en Iglesias de Bizkaia”. *Kobie*, XXIII, 1996, pp. 5-110
- RUBIO MERINO, Pedro. “Las visitas episcopales a los cabildos. Documentación en los archivos capitulares”. *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, pp. 17-97
- SÁINZ RIPA, Eliseo. *Sedes episcopales de La Rioja (siglos XVI-XVII)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1996, vol. III
- SALES TIRAPU, José Luis; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro. *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección procesos. Tomo I: 1559-1589*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1988
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. “Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliario de la iglesia”. *Memoria Ecclesiae*, nº 14, 1999, pp. 411-450
- SORONDO IRIGOYEN, Imanol. “Mandatos de visita de los señores obispos de Calahorra y La Calzada. Bergara. Parroquia de San Pedro. Años: 1512-1568 y 1667-1763”. *Zainak, Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía*, nº 11, 1994, pp. 279-310
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio. *La reforma tridentina en San Sebastián. El libro de “Mandatos de visita” de la parroquia de San Vicente (1540-1670)*. Donostia-San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1970 (2ª edición 1972)
- *La reforma tridentina en San Sebastián. El libro de “Mandatos de Visita” de la Parroquia de San Vicente (1540-1670)*. San Sebastián: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1972
- *El arzobispo Carranza “Tiempos recios”*. Salamanca: Universidad Pontificia, 2003
- “Carranza y la reforma católica”. *Anuario de historia de la Iglesia*, nº 18, 2009, pp. 123-135

Siglas

ADCC Archivo Diocesano y de la Catedral de Calahorra

AHDV-GEAH Archivo Histórico Diocesano de Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiaren Artxibo Historikoa

AHPA-AAHP Archivo Histórico Provincial de Álava. Arabako Artxibo Historiko Probintziala

AHPB Archivo Histórico Provincial de Burgos

AHPB-BPAH Archivo Histórico Provincial de Bizkaia, Bizkaiko Probintziako Agiritegi Historikoa

AHPLR Archivo Histórico Provincial de La Rioja

AO Archivo del Obispado

AP Archivo Parroquial

ATHA-ALHA Archivo del Territorio Histórico de Álava. Arabako Lurralde Historikoaren Agiritegia

Anexo

Para dar por finalizado este trabajo de investigación, queremos aportar un anexo con el catálogo completo de los sagrarios romanistas que se han analizado a lo largo de esta tesis doctoral. Con el objetivo de conocer y gestionar adecuadamente todas las piezas que hemos estado estudiando, se ha elaborado una base de datos que ha ido ampliándose y actualizándose permanentemente a lo largo de varios años, hasta tener los registros que ahora presentamos. El anexo es una presentación resumida de esa base de datos que muestra los campos más relevantes, para tener un acceso directo a todas las obras que se citan a lo largo del texto, para así poder realizar las comprobaciones pertinentes.

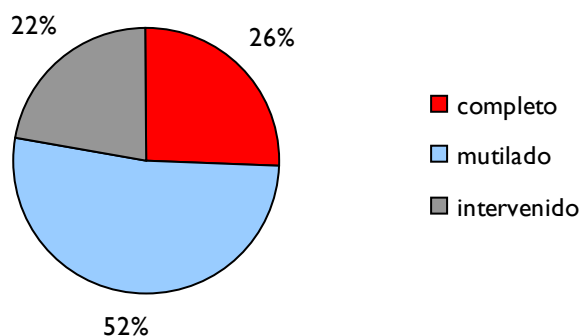
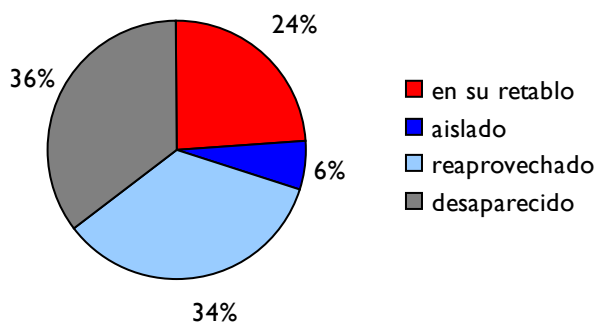
La base de datos de sagrarios romanistas ha sido una herramienta muy útil para el control de las piezas que se estudian en esta tesis. Con un total de 163 registros que han ido variando en número, recoge toda la información de cada una de las obras que se han localizado, además de una o varias fotografías. Los campos que recoge son relativos a su identificación (imagen, autor, fecha, taller, cronología, materiales, medidas, etc.), a sus características (cuerpos, soportes, decoración, iconografía, etc.), y a las referencias bibliográficas y documentales que tiene, además de otros campos de función más práctica. Las fichas que se muestran en este anexo están resumidas para que cada una ocupe solamente una página, por lo que muestra la información básica que identifica la obra, junto con las referencias documentales y bibliográficas y, en la mayoría de las fichas, unas imágenes de detalle. Estas fichas están numeradas correlativamente y ordenadas alfabéticamente para facilitar la búsqueda de los ejemplos que interesan.

Debemos remarcar que la información que se encuentra en los campos principales es la más exacta posible, pero en algunos casos debe ser aproximada, como ocurre, por ejemplo, en lo referente a las medidas. En algunas obras se han tomado las dimensiones del sagrario con facilidad, pero en otras no hemos podido hacerlo por razones de seguridad o inaccesibilidad. En otras se han tomado medidas, pero debido a la dificultad de acceso, no son exactas sino levemente aproximadas. En cualquier caso, todas son generales y expresadas como es habitual en la forma de alto x ancho x profundo.

A pesar de que los campos que se muestran las fichas son claros, debemos realizar unas breves aclaraciones sobre dos casilleros concretos. Se trata de los llamados *situación* y *estado*, que en realidad son dos categorías generales de los sagrarios, establecidas para hacer una lectura del estado de conservación de las piezas. El campo *situación* recoge en qué condición se encuentra el sagrario registrado, y después de hacer una valoración general de las piezas se decidió dividirlo en cuatro subcategorías: *desaparecido*, para aquellos sagrarios que han desaparecido, pero sabemos con certeza de que existieron, bien porque se conserva alguna fotografía o contemos con documentación histórica; *aislado*, para clasificar los que están desafectados de culto, almacenados en algún depósito, expuestos en su parroquia pero sin uso litúrgico, o los que aún están en culto pero sin retablo que les sirva de marco; *reaprovechado* para

los sagrarios que, fuera de su marco natural, se encuentran reutilizados en un retablo mayor de otra cronología y sin relación artística, en un retablo lateral, o en otro templo; y *en su retablo* cuando tenemos la fortuna de encontrarlos con su marco adecuado y original. Esta información es muy útil a la hora de investigar sobre la utilidad de estos muebles litúrgicos a lo largo de su historia, ya que así conocemos los sagrarios que existieron, los que han sido reensamblados, han perdido su uso y se han sustituido por otros o han sido sometidos a otra casuística.

De esta recogida de datos se han sacado unas conclusiones claras. La más importante es que podemos asegurar que durante el último tercio del siglo XVI y principios del XVII se debieron realizar alrededor de 170 sagrarios, contando con que habrá algunas obras que no han dejado rastro y que pudieron existir. De todos ellos casi el 36% han desaparecido, aunque de algunos conservemos el vestigio documental o algún resto que verifique su existencia. Otro porcentaje parecido se encuentra reaprovechado en otros contextos, suponiendo un 34%. Frente a ellos, los sagrarios romanistas que contemplamos en su contexto original, aunque inevitablemente intervenidos, pero al menos en conjunto con un retablo de la misma época, son el 24%. Finalmente, los aislados suponen un 6%. En resumen, aproximadamente un tercio de los sagrarios que se realizaron en nuestro marco cronológico ha desaparecido, otro tercio se encuentra en su lugar de origen y contexto artístico, y el último tercio han sido reaprovechados.



Una segunda categoría se refiere al *estado de conservación* general de los muebles eucarísticos romanistas, que a su vez también incorpora sus propias subcategorías: *completo*, dentro del cual se han incluido los sagrarios que conservan su estado original y todos sus componentes estructurales; *mutilado*, cuando les faltan elementos como cuerpos enteros -generalmente expositores-, tallas u otros elementos; e *intervenidos*, para los sagrarios que han sido repolicromados o modificados en su estructura, pero conservan todos sus elementos importantes. Como es natural, esta categoría nos advierte de la cautela

que debe guardarse a la hora de establecer las tipologías de los sagrarios y hablar de su calidad, su programa iconográfico o su estructura, ya que la mayoría de las obras no se encuentran en su estado original y, por tanto, requieren un ejercicio de reconstrucción e interpretación. También queremos recalcar que en ocasiones no es fácil decidir si un sagrario ha sido mutilado o intervenido, por los pequeños matices que separan estos dos valores. Si sacamos los porcentajes, podríamos hablar de que, de los sagrarios conservados, solo una cuarta parte están más o menos completos (26%), mientras que tres cuartas partes han sido mutilados (52%) e intervenidos seriamente, aunque conserven sus elementos (22%). Estos datos, que también son aproximados y no pretenden crear una estadística exacta, se tornan útiles para hacer una valoración general del estado en el que se encuentra el patrimonio artístico, en este caso los muebles eucarísticos ya que, como última idea, concluimos que, en el mejor de los casos, solo una cuarta parte de los sagrarios los contemplamos tal y como fueron concebidos.

I **Agiñaga**

Parroquia de la Purísima Concepción



autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Principios del siglo XVII
materia	Talla en madera policromada
medidas	88 x 106 x 40 cm
policromía	Repintado
situación	reaprovechado En un retablo barroco pero con algunas tallas romanistas atribuidas a Ullívarri
estado	intervenido ? Está repintado. La base la tiene cubierta por baldosas que pusieron para cubrir el altar.

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 201

referencias documentales



2 Aguillo

Parroquia de San Pedro



autor	Juan Martínez de Períztegui
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1595
materia	Talla en madera policromada
medidas	91 x 80 x 50 cm
policromía	1739
situación	en su retablo
estado	mutilado le falta el expositor o un segundo cuerpo y el estado de conservación es lamentable

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 39
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 23
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 129

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 244-3. Aguillo. Libro de Fábrica (1624-1736):
- 1739, cuentas: dorado del sagrario



3	Agurain / Salvatierra	Parroquia de Santa María
	autor	Lope de Larrea
	taller	Agurain / Salvatierra
	cronología	1587-1591
	materia	
	medidas	
	policromía	1627, Juan de Guevara
	situación	desaparecido retirado en 1756
	estado	

referencias bibliográficas

- GRANDES, Fortunato. "El retablo de Salvatierra". Euskalerrriaren Alde, nº 14, 1924, pp. 285-290
- BIURRUN SOTIL, Tomás. "Lope de Larrea y sus obras. Álava y Navarra. Artística hermandad". Boletín de la Comisión de Monumentos históricos y Artísticos de Navarra, 1935, pp. 68-76
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. El escultor Lope de Larrea. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976, pp. 127-131
- AZCÁRATE, José M°. "Salvatierra. Parroquias, capillas y ermitas". En: PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 151-152

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 5167, escr. Martín de San Román, año 1591, fols. 169r-171v: acuerdo entre el cantero Juan Beltrán de Mugerza, vecino de Arriba (Navarra) con Lope de Larrea para hacer unas obras en los retablos de Zaldueño y Salvatierra. Se dice que "en la yglesia de Santa María estava obrado y puesto el primer tablameto y sagrario del retablo hecho por el dicho Lope de Larrea".
- AHPA-AAHP. Prot. 9446, escr. Miguel López de Zaldueño, año 1627, fols. 132r-137r: contrato para la policromía del sagrario y retablo de Santa María de Salvatierra con Juan de Guevara. Condicionado hecho por Diego Pérez y Cisneros.

4 Alaitza

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor

taller

cronología

materia **Talla en madera policromada**

medidas

policromía

situación **desaparecido**

en 1982 cuando se descubrieron las pinturas góticas, se retiraron todos los muebles

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 252

referencias documentales

5 Alda

Parroquia de San Pedro



autor	Taller de Lope de Larrea
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Década de 1570 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	168 x 115 x 56 cm
policromía	
situación	en su retablo
estado	completo ?

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. "Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava". En: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada: Universidad de Granada, 1973, tomo II, p. 213
- IDEM. El escultor Lope de Larrea. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976, p. 200
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 272
- Mirari. Un pueblo al encuentro del arte = herri bat artearen bila [catálogo]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1989, p. 268 (texto: Pedro Luis Echeverría Goñi, José Javier Vélez Chaurri)
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. "Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco". En: DÍAZ DE DURANA, J. Ramón; VILLANUEVA, Eider (eds.). Pasado y presente de la Montaña Alavesa = Arabako Mendialdearen iragana eta oraina. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 55-56

referencias documentales



6 Aletxa

Parroquia de San Esteban



autor	Taller de Lope de Larrea ?
taller	Agurain / Salvatierra ?
cronología	Década de 1580 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	reaprovechado retablo mayor compuesto por relieves romanistas y un remate barroco
estado	completo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 277-278

referencias documentales



7 Ali / Ehari



Parroquia de San Millán

autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1580
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1649, José de Angulo
situación	reaprovechado retablo de José de Angulo y Francisco de la Plaza a partir de 1631
estado	intervenido El expositor está intervenido en el siglo XX: le falta la cúpula, tiene un arco de medio punto y el cuerpo está elevado

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 177-178
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, pp. 115, 117

referencias documentales

- AHPA-AAHP, prot. 4786, escr. Diego de Paternina, 1580, sff.: 10/03/1580. Contrato para el sagrario de San Millán de Ali con Esteban de Velasco, con las condiciones de materiales, medidas, iconografía, plazos de entrega y pagos.
- AHPA-AAHP, prot. 9055, escr. Bartolomé de Esquivel, 1631, fols. 56r-65r.: 28/01/1631. Contrato para hacer el retablo mayor de la parroquia de San Millán de Ali, con Francisco de la Plaza, maestro arquitecto y José de Angulo escultor. Se contratan también intervenciones en el sagrario, como una talla de Cristo atado a la columna. Adjunta la licencia del provisor.



8	Andagoia	Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora
		autor Juan de Ullívarri ?
		taller Urduña / Orduña (Bizkaia) ?
		cronología 1597
		materia
		medidas
		policromía A partir de 1618 ?
		situación desaparecido
		estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 325

referencias documentales

AHDA-GEAH. Sign. 407-I. Libro de Fábrica (1597-1727), s/f:

- 1597, cuentas: se asienta un "relicario", cuando estaba aún la iglesia en obras

- 1618, cuentas. Augusto López Barria, un mayordomo anterior "por su devoción quiere hacer dorar bien el relicario del altar mayor", y para lo cual regala un dinero al mayordomo actual.

9 Andoin



Parroquia de Santa Marina

autor	Felipe de Goyeneche
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)
cronología	1597
materia	Talla en madera policromada
medidas	69 x 90 x 50 cm
policromía	1600-1606, Martín Ochoa de Vicuña. Ahora repintado de purpurina
situación	reaprovechado retablo neoclásico
estado	intervenido

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 287-288

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 410-2. Andoin. Libro de Fábrica (1559-1647):

- 1597, cuentas, fol. 70v. Gastos por la tasación del relicario
- 1599, cuentas, fol. 72v. Pago a Felipe de Goyeneche por "un relicario que hizo para la dicha yglesia".
- 1600, cuentas, fol. 73r. Pago a Martín Ochoa de Vicuña pintor "para cuenta de dorar el relicario".
- 1601-1617, cuentas, fols. 74-93v. Pagos a Martín Ochoa de Vicuña por la policromía del sagrario. A partir de 1615 se le paga a su viuda Ana Larrea y Ercilla.
- 1606, cuentas, fol. 79v. Pagos por la tasación de la policromía del sagrario



10 Añastro

Parroquia de San Andrés



autor	Diego de Marquina
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1584
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1639, Lázaro de Urquiaga y Juan de Rodezno, de Santo Domingo de la Calzada
situación	reaprovechado en un retablo barroco como expositor
estado	intervenido la puerta está fuera del sagrario y en su lugar hay un torno barroco y tiene una instalación eléctrica

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 52
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 23
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina. Valladolid: [Fundación Cultura Profesor Cantera Burgos], 1984, pp. 51-55
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 129
- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". López de Gámiz, nº XXXII, 1998, pp. 30, 40-41

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 459-1. Añastro. Libro de Fábrica (1557-1634):

- 1582-1591, cuentas, fols. 56v-84v. Pagos a Diego de Marquina "por el relicario que haze".
- 1592, visita, fol. 87r. El visitador manda que no le pague más al escultor porque no ha hecho más que el relicario y ciertas piezas
- 1592-1617. Pagos todos los años a Diego de Marquina por el relicario y el retablo
- 1596, cuentas, fol. 108v. Tasación del sagrario y retablo por Juan Fernández de Vallejo
- 1624, visita, fol. 162v. El visitador manda dorar el sagrario



II	Añua	Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora
	autor	Esteban de Velasco
	taller	Vitoria-Gasteiz
	cronología	1595-1596
	materia	
	medidas	
	policromía	1598, Diego de Avena
	situación	desaparecido
	estado	

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 18
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 206
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 341-I. Añua. Libro de Fábrica 1555-1636:

- 1595, cuentas, fol. 66r. Pagos a Esteban de Velasco, pintor vecino de Vitoria "por el dorar del reliquiario de la dicha yglesia, 50 ducados".
- 1596, cuentas, fol. 66v. Pago a Esteban de Velasco por el fin de pago del sagrario, y a Lope de Larrea por "examinar el reliquiario".
- 1597, cuentas, fol. 67v. Pago a Diego de Elías, vecino de Vitoria, 20 ducados, como "parte de pago del dorar el reliquiario", y a Martín Ochoa de Vicuña, vecino de Salvatierra, por tasar el relicario.
- 1598, cuentas, fol. 68v. Pago a Diego de Elías por el sagrario, 1608 mrs. En fol. 69r se cita una carta de pago firmada por Diego de Avena pintor vecino de vitoria del 15/08/1598 de 20 ducados.
- 1600, cuentas, fol. 70r. Carta de pago de Diego de Avena "para en cuenta de la obra que hizo en la dicha yglesia de dorar el relicario".
- 1601, cuentas, fol. 73r. Pago a Francisco González de Trocóniz en nombre de Diego de Avena a cuenta de dorar el reliquiario.
- 1602, cuentas, fol. 75r. Pago a Diego de Avena por cuenta del relicario.
- 1622, visita, fol. 101r. Se manda hacer un retablo mayor de poco coste "usando del primero, el banco que está hecho".

12 Arana (en Treviño)

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor

taller Vitoria-Gasteiz ?

cronología Décadas de 1580-1590

materia Talla en madera de nogal policromada

medidas 68 x 102 x 41 cm

policromía

situación reaprovechado

estaba en un retablo barroco, y ahora está fuera de culto en Santa María de Treviño. A su vez, las tablas del expositor son góticas con pinturas

estado mutilado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 63

referencias documentales



13 Aretxabaleta



Parroquia de San Juan Bautista

autor	José de Angulo, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Décadas de 1620-1630
materia	Talla en madera policromada
medidas	92 x 118 x 40 cm
policromía	
situación	reaprovechado en un retablo de dos partes, uno barroco clasicista y el otro de 1764-1765
estado	intervenido En la sacristía hay un posible expositor. Tuvo un expositor de 1764

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 241

referencias documentales



14 Arexola



Parroquia de Santa Marina

autor	Felipe de Goyeneche, atribuido
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)
cronología	Década de 1610
materia	Talla en madera policromada
medidas	105 x 110 x 38 cm
policromía	1617, Diego Pérez de Cisneros y Pedro Ruiz de Barrón; ahora repolicromada
situación	reaprovechado retablo barroco
estado	mutilado le falta el 2º cuerpo. Hay un relieve de la Duda de santo Tomás que puede pertenecer a este sagrario o a otro

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, pp. 166-167

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 2106, escr. Juan de Mendiola, año 1617, fols. 38-39: contrato para dorar el sagrario entre la parroquia y Diego Pérez de Cisneros y Pedro Ruiz de Barrón. Dicen que van a poner brutescos, brutescuillos, grabadillos, y que dentro de la caja tiene que estar sólo dorado de oro limpio.



15 Arexola

Parroquia de Santa Marina

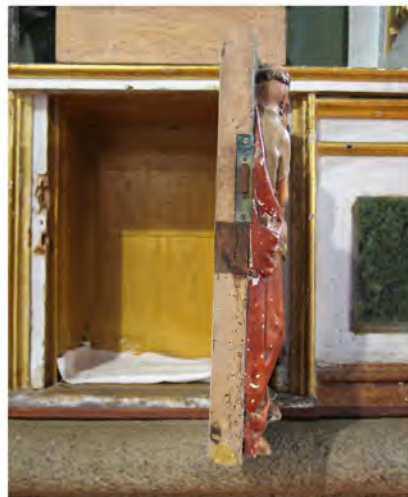


autor	Felipe de Goyeneche, atribuido ?
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa) ?
cronología	Década de 1610 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	41 x 31 x 7 cm
policromía	
situación	desaparecido el relieve tiene bisagras y cerradura, puede ser una puerta de un sagrario desaparecido, del que existe en la parroquia o de otra procedencia
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, p. 168

referencias documentales



16 Argomaniz

Parroquia de San Andrés

autor **Juan de Mendiola y Felipe Goyeneche**

taller **Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)**

cronología **1598**

materia

medidas

policromía **Pedro Ruiz de Ocharcoaga**

situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 254

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 58 I- I. Argomaniz. Libro de Fábrica (1568-1667):

- 1598, cuentas. Pago a Juan de Mendiola y Felipe Goyeneche por el relicario.

- 1757. Se describe el retablo y se dice que "el relicario tiene las figuras de los quatro doctores en bulto y sobre todo en la cima la figura de nuestro señor Jesucristo con sus pirámides y dos formas, todo sobredorado".

17 Arriaga

Parroquia de San Vicente Mártir

autor Esteban de Velasco

taller Vitoria-Gasteiz

cronología 1575

materia

medidas

policromía

situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 266-267
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 130

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 4768, escr. Jorge de Aramburu, año 1575, fols. 521-527r. 30/08/1575. Contrato para hacer el retablo de la iglesia de San Vicente de Arriaga entre los mayordomos y Esteban de Velasco, escultor. Se copia la licencia del 20/08/1575.

18 Arriano



Ermita de San Román

autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Década de 1600
materia	Talla en madera policromada
medidas	82 x 99 x 59 cm
policromía	
situación	aislado en la sacristía, sin uso
estado	mutilado está roto y medio desmontado, y además tiene añadido un segundo cuerpo que no es suyo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 366

referencias documentales



19 Arriano

Parroquia de San Román



autor	Pedro de Ayala, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Finales del siglo XVI
materia	Talla en madera policromada
medidas	72 x 102 x 56 cm
policromía	
situación	reaprovechado En el retablo mayor, una pequeña obra barroca con tallas góticas
estado	mutilado Falta el expositor

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 364

referencias documentales



20 **Arrieta**

Parroquia de Santa María Magdalena

autor

taller

cronología **Finales del siglo XVI-principios del XVII**

materia

medidas

policromía

situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA, Micaela. "Hallazgos artísticos en templos alaveses: tallas y retablos en la parroquia de Arrieta". Fiestas de San Prudencio patrón de las tierras de Álava. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1984

referencias documentales

21 Arrieta

Parroquia de Santiago



autor	Juan de Angulo
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1607-1610
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1652
situación	reaprovechado retablo barroco, con banco romanista tardío
estado	completo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 75-76

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 626-1. Arrieta. Libro de Fábrica (1560-1685):

- 1608, cuentas. Pagos a Juan de Angulo "por el relicario que hace para la iglesia".
- 1610-1615, cuentas. Pagos a Juan de Angulo "para en cuenta del relicario que hizo para la dicha yglesia"
- 1615, cuentas. Pago a Pedro de Ayala por tasar el sagrario y el "pedazo del retablo" que Angulo ha hecho
- 1616-1626, cuentas. Pagos a Angulo y a su cesionario
- 1624, visita. Ordena que "se dore el reliquiario por dentro y por fuera".
- 1629, visita. Mandato para que "se adorne el sagrario con unas cortinas de tafetán carmesí por dentro". EL mandato se repite en 1632 y 1632
- 1652, visita. Mandato para que dore el relicario del altar mayor
- 1652, cuentas: pagos por dorar el sagrario y por "el trabajo de llebar y traer el reliquiario a dorar a la ciudad de Vitoria"

AHPA-AAHP. Prot. 2534, escr. Bernabé Gobeo, año 1616, fol. 341r-342r.: Juan de Angulo declara que ha hecho para Arrieta un relicario y pedestal de valor de 212 ducados, y que ha recibido alguna cantidad, y que el cobro se lo había cedido a Pedro de Aguirre, y que porque faltan algunas cosas por entregar aún no cobra. Se compromete a acabarlo en dos meses y presenta como fiador a Pedro de Velasco bordador.



22 Artatza Foronda

Parroquia de San Pedro

autor Juan de Iraburu
taller
cronología 1602-1605
materia
medidas
policromía 1609, Diego de Avena
situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 557-2. Artatza Foronda. Libro de Fábrica (1550-1686)
- 1602, cuentas: pagos a "iraburu ymaginario (...) para en quenta del reliquiario".
 - 1603-1605, cuentas. Pagos a Joanes de Iraburu por el relicario
 - 1609-1615, cuentas. Pagos a Diego de Avena, pintor, por dorar el relicario

23 Arzubiaga

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

autor Esteban de Velasco

taller Vitoria-Gasteiz

cronología 1573

materia

medidas

policromía

situación desaparecido

En 1975 quedaban dos tallas de san Pedro y san Pablo, pero en 2012 no había nada

estado

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 18
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 284

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 596-1. Arzubiaga. Legajo 596-1,11:

- 23/09/1573. Tasación del relicario y carta de pago de Esteban de Velasco, escultor. Tasación realizada por Juan de Ayala II, imaginero de Vitoria-Gasteiz, por ambas partes. Añade a la tasación que "aya de cerrar el dicho relicario por la parte de abaxo y por la parte de arriba, lo mismo y mas seys columnas que hayan de hir labradas con sus estrias y mas que tengan su espiga por abaxo y por arriba".

24 Askartza

Parroquia de San Pedro



autor	Juan Martínez de Períztegui
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1597
materia	Talla en madera de nogal policromada
medidas	114 x 105, 50 cm
policromía	"del natural"
situación	reaprovechado en un retablo barroco
estado	mutilado le falta la cúpula original, la que tiene es barroca

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 79

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 6849, escr. Miguel de Luyando, año 1596, fols. 338v-339r.: 20/12/1596. Contrato entre los mayorodomos y Juan Martínez de Períztegui, para hacer un relicario de madera de nogal "de manera y traza questa hecho el de la yglesia de Urarte".



25 Astúlez / Estuliz

Parroquia de San Millán



autor	Juan de Ullívarri
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	1583
materia	Talla en madera policromada
medidas	72,5 x 70 x 41 cm
policromía	
situación	en su retablo
estado	mutilado le falta la puerta y el segundo cuerpo

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Nuevos aportes sobre el romanismo. El escultor de Orduña Juan de Ullívarri y el retablo de Astúlez". Letras de Deusto, n° 73, vol. 26, 1996, pp. 117-224
- IDEM. "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegavía". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). Las tierras de Valdegavía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegavía. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 147-148

referencias documentales

- AHPB-BPAH. Prot. 2246, escr. Antonio de Uriondo, año 1583, s/f: 10/10/1583, escritura de fianzas de Juan de Ullívarri, escultor vecino de Orduña, a favor de Pedro de Luyando Aguinaga



26 Axpuru



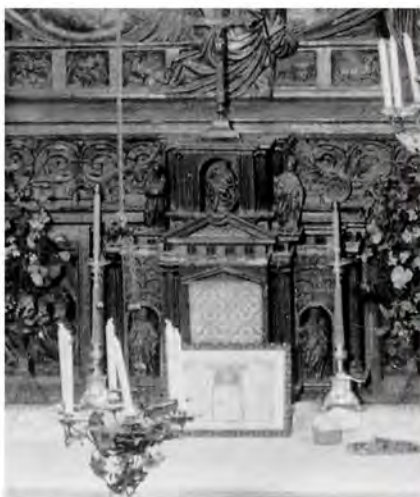
Parroquia de San Juan Bautista

autor	Lope de Larrea
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Décadas de 1580-1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	107 x 100 x 40 cm
policromía	
situación	reaprovechado el banco es romanista, el retablo tardogótico
estado	mutilado tallas de san Pedro, san Pablo y Padre Eterno en los depósitos diocesanos, trasladadas por motivos de seguridad, el resto desaparecido

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. El escultor Lope de Larrea. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976, pp. 211-212
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 326-327
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). Erretaulak = Retablos. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, pp. 493-500 (texto: Fernando Bartolomé García)

referencias documentales



27 Azilu

Parroquia de San Juan Bautista

autor

taller

cronología Antes de 1613

materia

medidas

policromía 1612-1622, Francisco González

situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 150

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 239-2. Azilu. Libro de Fábrica (1613-1758):

-1613, cuentas, fol. 6r: pago a Francisco González, vecino de Viana y residente en Bargota, por la pintura del sagrario

28 **Azkoaga**

Parroquia de San Juan Bautista

autor **Felipe de Goyeneche**
taller **Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)**
cronología **1617**
materia
medidas
policromía
situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, p. 194

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fols. 113-114: 02/10/1617. Contrato para hacer un sagrario y una talla de la Virgen del Rosario para la parroquia de Azkoaga con Felipe de Goyeneche por 30 ducados.

29 Barajuen



Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

autor	Juan de Mendaraz
taller	Urretxu (Gipuzkoa)
cronología	1617-1618. Tasado en 1619
materia	Talla en madera policromada
medidas	59 x 44 cm
policromía	1631, Antonio de Bolunbizkar
situación	reaprovechado retablo barroco churrigueresco de 1700
estado	mutilado solo queda la caja del sagrario: le falta el 2º cuerpo y las alas laterales, que están documentadas, con esculturas de san Pedro y san Pablo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, pp. 258-259

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fols.45-46: 02/04/1617. Remate, adjudicación y contrato para hacer un sagrario para la parroquia de Barajuen con Juan de Mendaraz y Juan Bautista de Narria (fiador).
- AHPA-AAHP. Prot. 4510, escr. Juan Fernández de Gorostiza, año 1619, fol. 57: tasación del sagrario de Barajuen por Pedro de Zaldívar en 48 ducados.
- AHPA-AAHP. Prot. 4084, escr. Juan Fernández de Gorostiza, año 1631, fol. 190: contrato para dorar el sagrario de Barajuen entre la parroquia y Antonio de Volumbizcar, pintor de Hermua, por 80 ducados. Están las condiciones.

30 Baranbio



Ermita de San Antón (procede de la parroquia)

autor Juan de Ullívarri, atribuido

taller Urduña / Orduña (Bizkaia)

cronología Principios del XVII

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía

situación reaprovechado

Está reutilizado como sagrario de la ermita, pero procede de la parroquia, que tiene el retablo tardoromanista de Juan Ullívarri reensamblado a mediados del siglo XIX cuando se reformaron la ermita y la parroquia

estado mutilado ?
Falta el expositor ?

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 319

referencias documentales



31 Basquiñuelas

Parroquia de San Ginés

autor Esteban de Velasco

taller Vitoria-Gasteiz

cronología 1591

materia

medidas

policromía

situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. 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 Historia, 1998, pp. 50-53
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 224-225
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 114
- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 236

referencias documentales

32 Belandía

Parroquia de Santa Eulalia



autor	Juan de Ullívarri
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	1581
materia	Talla en madera policromada
medidas	97 x 92 x 47 cm
policromía	1657, Francisco Bustrín, de Bilbao. Repintado con purpurina
situación	reaprovechado En un retablo barroco, de la década de los 30 del XVII, con algún resto romanista
estado	completo El expositor está separado, en un lateral

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 327
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Nuevos aportes sobre el romanismo. El escultor de Orduña Juan de Ullívarri y el retablo de Astúlez". Letras de Deusto, nº 73, vol. 26, 1996, pp. 117-224

referencias documentales

Libro de Fábrica (1550-1676). Los libros de fábrica de la parroquia están extraviados, solo se citan en el catálogo monumental:

- 1581, visita, fol. 68r: el visitador dice que no hay sagrario para poner el sacramento y manda hacer uno en el plazo de dos meses que cueste entre 24 y 30 ducados.
- 1582-1584, cuentas, fols. 69v, 70, 70v y 73: pagos a Juan de Ullívarri por el sagrario



33 Berantevilla

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

autor	Diego de Marquina
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1580
materia	
medidas	
policromía	
situación	desaparecido
estado	

referencias bibliográficas

- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". López de Gámiz, nº XXXII, 1998, p. 29
- TABAR ANITUA, Fernando. "Berantevilla". En: IDEM (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, p. 286

referencias documentales

AP Berantevilla. Libro de Fábrica (1538-1628):

- 1580, visita: el sagrario está "indecente" y manda hacer uno nuevo "con su sotabanco de nogal sobre el cual se ponga la ymagen y retablo que oy tienen". Les dice que lo hagan que no exceda de 30 ducados, por lo que los laterales sean de pintura.
- 1580, cuentas, fol. 117v y 120: pagos a Diego de Marquina. 6 ducados como parte de un sagrario, y el mismo año 1 ducado por la tasación del relicario.

34 Berganzo



Parroquia de San Miguel

autor	Pedro de Angulo (arquitectura) y Diego de Marquina
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1582-1584. Tasado por Pedro de Ayala en 1602
materia	Talla en madera policromada
medidas	84 x 90 x 39 cm
policromía	1732
situación	reaprovechado en un retablo lateral de la Inmaculada, neoclásico, procedente de Peñacerrada, a cuya parroquia se compró en 1819
estado	mutilado le debe faltar el cuerpo superior, o los cuerpos superiores y las esculturas de los laterales

referencias bibliográficas

- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "Los Angulo. Entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI". López de Gámiz nº XXVII, 1993, pp. 42-44
- IDEM. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". López de Gámiz nº XXXII, 1998, p. 46
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Berganzo". En: TABAR ANITUA, Fernand (coord). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 307-308

referencias documentales

AP Berganzo. Libro de Fábrica (1561-1642):

- 1581: mandado de hacer un relicario de menos de 10.000 mrs y en un plazo de un año
- 1582, cuentas: empiezan los pagos a Pedro de Angulo
- 1601, visita: manda el visitador que no se pague más al escultor hasta que no se tase la obra, para que no cobre de más (le habían pagado ya 41.072 mrs). Ese mismo año Pedro de Ayala, de Vitoria, tasa la obra en 1602

AP Berganzo. Libro de Fábrica (1643-1745)

- 1732: pagos por el dorado del sagrario. *s/f*



35 Berrostegieta



Parroquia de Santa Eulalia

autor	Esteban de Velasco, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Década de 1580
materia	Talla en madera policromada
medidas	85 x 116 x 30 cm
policromía	
situación	reaprovechado retablo de mediados del siglo XVI, del taller de Juan de Ayala II
estado	mutilado le falta el expositor ?

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 297

referencias documentales



36 Bóveda



Parroquia de San Vicente Mártir

autor	Bartolomé de Angulo
taller	Valpuesta (Burgos)
cronología	Década de 1580
materia	Talla en madera policromada
medidas	81 x 130 x 60 cm
policromía	"del natural"
situación	reaprovechado en retablo neoclásico
estado	mutilado el basamento de jaspeados es añadido y le falta el expositor

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 151-152

referencias documentales



37 Buruaga



Parroquia de San Esteban

autor	Juan de Madina
taller	
cronología	1598
materia	Talla en madera policromada
medidas	92,5 x 69,5 x 19,5 cm
policromía	
situación	en su retablo Retablo es romanista pero de manos diferentes
estado	intervenido Expositor (ostensorio) barroco del siglo XVIII

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 23
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 130
- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 414-415
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen. "Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya. Martín Ruiz de Zubiate en Ceberio". Ondare Cudernos de artes plásticas y monumentales, n° 17, 1998, p. 367

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 746-7. Libro de Fábrica (1598-1764), s/f:

- 14/10/1598, visita: el visitador manda "se haga un reliquiario para el Sanctissimo Sacramento dentro de seis meses so pena de excomunion mayor".
- 1598, cuentas: "pagaron a Joan de Madina escultor por un reliquiario que hizo para la dicha yglesia y el asentarle seis mil setecientos y sesenta y cinco mrs, mostraron carta de pago".



38 Busto

Parroquia de San Cipriano y Santa Justina

autor Pedro de Ayala
taller Vitoria-Gasteiz
cronología Tasado en 1635 (sagrario y banco)
materia
medidas
policromía 1642, Juan de Amigo
situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- - PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 84

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 750-2. Libro de Fábrica (1578-1707):

- 1592, visita, fol. 21v. Mandato: "Primeramente se haga hacer un relicario de madera en que se ponga el Sanctissimo Sacramento por quanto este con gran indecencia, que sobre el dicho relicario ponga el retablo de Sanct Adrian de cuya vocacion es la yglesia y que so el dicho retablo de Sanct Adrian se ponga la imagen de Nuestra Señora que esta en el dicho altar mayor". También manda se pongan unas tablas al relicario y el retablo: "ponga unas tablas para que adornen el vacio".
- 1635, cuentas: pagos a Juan de Angulo por tasar por 820 reales el relicario y el primer banco del retablo que había hecho Pedro de Ayala.

39 Caicedo-Yuso

Paroquia de la Asunción de Nuestra Señora

autor **Francisco García de Vozmediano**

taller **Miranda de Ebro (Burgos)**

cronología **1597-1604**

materia

medidas

policromía

situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990, p. 198
- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 251

referencias documentales

AHDA-GEAH. Sign. 8707-I. Caicedo-Yuso. Libro de Fábrica (1587-1693). Sff:

- 15/01/1593, visita. Mandato: "haga haçer y haga un relicario de madera en que se ponga el Sanctissimo Sacramento por quanto el Sanctissimo sacramento esta al presente en una alaçena al lado del altar mayor, con mucha yndeçençia; yten que a los lados del dicho relicario se pongan dos tablas o un pedestal asta los extremos del altar en que se pinten los quatro evangelistas o los quatro doctores de la iglesia; yten que sobre el dicho relicario se ponga la imagen de nuestra señora que al presente está en el dicho altar; yten que sobre la dicha ymajen se ponga un crucifixo de bulto con las ymagenes de nuestra señora y san juan ebangelista a los lados, porque está desadornado e yndeçente el dicho altar mayor asta que se haga todo lo susodicho; yten que después de hecho todo esto se baya siempre continuando la hobra que esta començada".
- 1597-1604, cuentas: pagos a Francisco García de Vozmediano, por el relicario.

40 Castillo / Gaztelu



Parroquia de San Martín

autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1577
materia	Talla en madera policromada
medidas	31 x 10 x 9,5 cm (Ecce Homo) / 31 x 11 x 13 cm
policromía	
situación	desaparecido Sólo quedan dos tallas en el MDAS, y el banco del retablo en Castillo, con un sagrario neoclásico
estado	

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 18
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 315-316
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 130
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 6204, escr. Jorge de Aramburu, año 1577, fols. 218v-220r: contrato de obra para ejecutar un banco y un sagrario, entre Esteban Velasco, escultor, y el bachiller Martín Ibáñez de Argote, cura y beneficiado de la iglesia de Castillo.

Libro de fábrica desaparecido, pero citado en el Catálogo monumental:

- 1577, cuentas, fols. 60 y 76: pagos al escultor Esteban de Velasco por ejecutar en 1577 un banco y un sagrario para la parroquia.

41 Castillo Sopeña

Parroquia de San Andrés



autor

taller

cronología

materia

medidas

policromía

situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 262

referencias documentales

42 Comunión / Komunioi

Parroquia de San Cornelio y San Cipriano



autor

taller Miranda de Ebro (Burgos)

cronología

materia Talla en madera policromada

medidas 50 x 43 x 38,5 cm

policromía Hacia 1770

situación reaprovechado
retablo de 1702 de Felipe de Echandia

estado mutilado
solo queda la caja del sagrario

referencias bibliográficas

- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 268

referencias documentales



43 **Crispiana / Krispiña**

Parroquia de San Juan Evangelista

autor Felipe de Goyeneche
taller Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)
cronología 1592
materia
medidas
policromía
situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 5840, escr. Diego López de Corcuera, año 1592, fol. 2r-3r.: 05/01/1592. Contrato para hacer "un relicario de madera y tablones de nogal seca y buena sin abornos yxadas ni defectos de la traça, façon, modelo y manera de una traça que esta debuxada en un papel" entre el clavero y fabriquero y Felipe de Goyenechea, ensamblador de Eskoriatza.

44 Dorroño

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	A partir de 1610, tasado en 1623
materia	Talla en madera policromada
medidas	146 x 105 x 43 cm
policromía	1664
situación	en su retablo
estado	intervenido la puerta y el sagrado corazón son de 1813

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 93
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 19

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 881-I. Dorroño. Libro de Fábrica (1548-1748):
- 1610, cuentas: empiezan los pagos a Pedro de Ayala por cuenta del sagrario y el banco
 - 1623, cuentas: pagos a Hernando de Morillas, vecino de Briñas, por tasar la obra de Ayala



45 Durana

Parroquia de San Esteban protomártir



autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Antes de 1595
materia	Talla en madera policromada
medidas	185 x 130 x 50 cm
policromía	1618, Diego Elías de Avena. Repolicromía 1805, Manuel Rico
situación	reaprovechado retablo barroco
estado	completo

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 332-333
- AGUAYO CAMPO, Teófilo. Durana en Arrozua Ubarrundia. Durana: Junta administrativa, 2009, pp. 167-168
- ERKIZIA MARTIKORENA, Aintzane. "El sagrario de Durana (Álava). Una microarquitectura eucarística modélica de hacia 1595". *Ars Bilduma*, nº 7, 2017 (en prensa)

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 6346, escr. Diego Díaz Enríquez, año 1602, fol. 150r. Revisión de cuentas parroquiales de Durana, realizado por el licenciado Juan Díaz de Arcaya beneficiado de Durana. Se declara que en las cuentas de 1595, 1596, 1597 y 1598 se pagó a Esteban de Velasco por el relicario.
- AHPA-AAHP. Prot. 2353, escr. Gaspar de Elejalde, año 1618, fols. 90r-91r. Tasación de la policromía del relicario realizada por Diego de Avena. Tasación de Pedro Ruiz de Barrón.

AHDV-GEAH. Sign. 918-1. Durana. Libro de Fábrica (1725-1845), s/f.

- 1804, cuentas. Pagos al dorados por las obras hechas en el altar, credencias y sagrario.
- 1805, cuentas. "mil y cien reales entregados a Manuel de Rico maestro pintor y dorador vecino de dicha ciudad de Vitoria, por dorar el sagrario de dicha yglesia, retocar, encarnar y pintar los vultos de los evangelistas y doctores que en el se incluien y otras menudencias".



46 Egileor

Parroquia de San Pedro

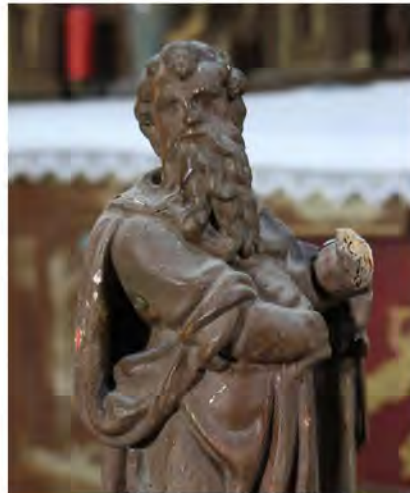


autor	Lope de Larrea, atribuido
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Década de 1620
materia	Talla en madera policromada
medidas	58 x 94 x 30 cm
policromía	
situación	reaprovechado en un retablo neoclásico sin dorar
estado	mutilado Tiene un segundo cuerpo rehecho, le faltan las tallas y está repintado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 414-415

referencias documentales



47 Egileta (de otro lugar)

Parroquia de San Román



autor Esteban de Velasco, atribuido

taller Vitoria-Gasteiz

cronología Década de 1590

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía "del natural"

situación en su retablo

La parroquia de Egileta compró el retablo y sagrario en 1775 pero no se conoce su procedencia.

estado completo ?
le falta el expositor ?

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 353

referencias documentales



48 Egin

Parroquia de San Esteban



autor	Felipe de Goyeneche ?
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa) ?
cronología	Década de 1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	142 x 122 x 35 cm
policromía	1636, Pedro de Galarza
situación	aislado en un lateral de la iglesia. No hay retablo mayor
estado	completo aunque repintado con un barniz oscuro

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arroya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 419

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 957-2. Libro de Fábrica (1627-1724):
- 1636, fol. 24: dorado del sagrario por Pedro de Galarza



49 Elburgo / Burgelu

Parroquia de San Pedro



autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1583-1585
materia	Talla en madera policromada
medidas	185 x 110 x 55 cm
policromía	1612, Pedro Ruiz de Ocharcoaga
situación	reaprovechado retablo barroco de 1690 de Antonio Alvarado
estado	mutilado le faltan las columnas el primer cuerpo

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 18
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 359
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, p. 191
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115

referencias documentales

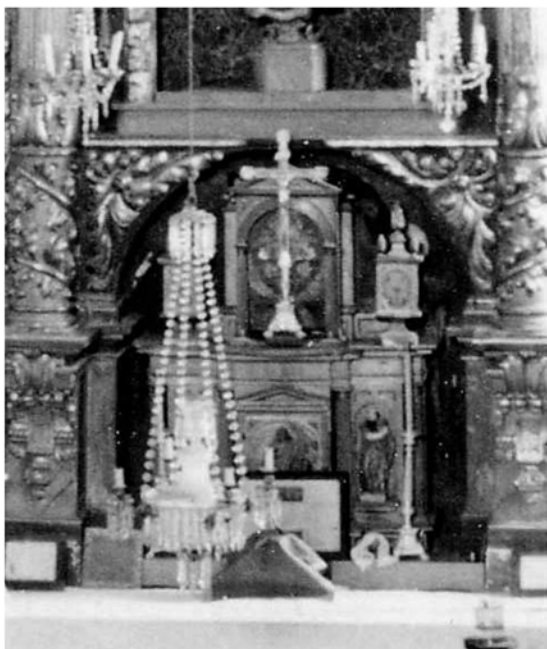
- AHPA-AAHP. Prot. 6218, escr. Jorge de Aranburu, año 1583, fol. 1195r-1200r. Licencias para contratar la obra del sagrario entre la parroquia y el escultor Esteban de Velasco.
- AHPA-AAHP. Prot. 4964, escr. Jorge de Aranburu, año 1585, fol. 1038r. 06/09/1585. Carta de pago de 124 ducados otorgada por el escultor de Esteban de Velasco a favor de los mayordomos de Elburgo por el sagrario. Se dice que la pieza fue tasada en 214 ducados pero que se conforma con 124 ducados.

AHDV-GEAH. Sign.: 979-1. Elburgo. Libro de Fábrica (1655-1842):

- 1732, cuentas: pago a Juan Miguélez por dorar "lo que faltaba de dorar del sagrario".



50 Elosu



Parroquia de San Miguel

autor

taller Vitoria-Gasteiz ?

cronología

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía 1675, Juan de Ezcurra, vecino de Aretxabaleta (Gipuzkoa)

situación desaparecido
en 1936 se derribó la iglesia y desapareció todo el mobiliario

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, p. 427

referencias documentales

51 Escota / Axkoeta

Parroquia de la Purísima Concepción



autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Década de 1580
materia	Talla en madera policromada
medidas	82,5 x 73 x 47 cm
policromía	
situación	reaprovechado retablo rococó
estado	intervenido hay un expositor que podría ser el suyo en el almacén parroquial

referencias bibliográficas

- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 276

referencias documentales



52 Estavillo

Parroquia de San Martín de Tours



autor	Pedro López de Gámiz
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1561-1567 (retablo)
materia	Talla en madera policromada
medidas	165 x 83 x 56 cm
policromía	1787-1788, José López de Torre (todo el retablo)
situación	en su retablo
estado	intervenido el tercer cuerpo es añadido en 1787-1788; le falta la puerta, las dos tallas laterales y los tres telamones de la base, que fueron robadas

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 23
- IDEM. "El escultor Pedro López de Gámiz". Goya, nº 129, 1975, p. 167
- IDEM. El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina. Valladolid: [Fundación Cultura Profesor Cantera Burgos], 1984, pp. 27-31
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, pp. 127-128
- DIEZ JAVIZ, Carlos. Pedro López de Gámiz escultor mirandés del siglo XVI. Miranda de Ebro: Ayuntamiento. 1985, p. 124
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "López de Gámiz y Anchieta comparados: las claves del romanismo norteño". Príncipe de Viana, nº 185, 1988, p. 489
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). Erretaulak = Retablos. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurilaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, pp. 666-672 (texto: Armando Mateo Pérez)
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Estavillo". En: TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, p. 338

referencias documentales



53 Etura

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Pedro de Unzueta, atribuido
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Décadas de 1620-1630
materia	Talla en madera policromada
medidas	184 x 121 x 40 cm
policromía	Siglo XVIII
situación	en su retablo
estado	mutilado falta la talla del segundo cuerpo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arroya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 431-432

referencias documentales



54 Etxabarri Ibiña

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

autor **Esteban de Velasco**

taller **Vitoria-Gasteiz**

cronología **Antes de 1601**

materia

medidas

policromía

situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 18
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 346-347

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 4060, escr. Juan López de la Cámara, fol. 562r-563v. 04/11/1601. El licenciado don Francisco de Álava, colegial de Oviedo y Salamanca, residente en Vitoria, dice que por cuanto Esteban de Velasco escultor le dio 300 ducados que los de la parroquia de Etxabarri de Álava les debía por el asunto del relicario y retablo que hizo y "a de acabar de haçer".

55 Etxabarri Urtupiña



Parroquia de la Purificación

autor	Taller de Esteban de Velasco, atribuido ?
taller	Vitoria-Gasteiz ?
cronología	Década de 1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	115 x 115 x 44 cm
policromía	C. 1600, Martín de Ochoa de Vicuña
situación	reaprovechado el retablo es un cúmulo de varios elementos del primer Renacimiento, Romanismo y Bbarroco del XVIII
estado	intervenido El 2º cuerpo tiene los elementos sin fijar y el expositor está en la sacristía

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 338
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 96, 102, 134, 144, 156, 163, 173, 190-191, 202, 311, 345

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign.: 951-2. Etxabarri-Urtupiña. Libro de Fábrica (1625-1767):
- 1625, cuentas: pagos a la viuda de Martín de Ochoa, el pintor y policromador, Ana Martínez de Larrea y Ercilla (hija de Lope de Larrea).



56 Etxaguen



Parroquia de San Miguel

autor	Pedro de Eguía (traza), Felipe de Goyeneche (ensata)
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)
cronología	1617
materia	Talla en madera policromada
medidas	165,5 x 125 x 37 cm
policromía	
situación	en su retablo retablo sencillo de un solo cuerpo con una talla tardogótica
estado	completo ?

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, pp. 313-315

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 68-70: remate para hacer un sagrario para Etxaguen con traza de Pedro de Eguía. Posturas y remate.
- Ibídem, fol. 75: contrato para hacer un sagrario para Etxaguen, con Felipe de Goyeneche, con traza de Pedro de Eguía.



57 Fuidio

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor Esteban de Velasco

taller Vitoria-Gasteiz

cronología 1601

materia Talla en madera policromada

medidas 56 x 66 cm

policromía 1637, Juan de Elguero, de Santo Domingo de la Calzada

situación en su retablo

estado mutilado

Le falta el expositor y las tallas que en 1968 aún existían

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 102

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 4972, escr. Pedro de Albistur, año 1601, fols. 195r-196v.: 15/07/1601. Contrato de obra entre Esteban de Velasco escultor y el mayordomo y beneficiado de Fuidio, para hacer un retablo y otras obras. En las condiciones se explica que debe poner el banco y el relicario para Navidad.



58 Gantzaga

Parroquia de San Millán



autor	Felipe de Goyeneche
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)
cronología	1617
materia	Talla en madera de nogal policromada
medidas	138 x 107 x 48 cm
policromía	
situación	reaprovechado retablo neoclásico de un solo cuerpo con una talla de principios del siglo XVI
estado	completo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, pp. 334-336

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 2107, escr. Pedro de Mendiola, año 1617, fol. 73r.: 16/07/1617. Anuncio del remate del sagrario de Gantzaga y el de Etxaguen.

- Ibídem, fol. 80: 23/07/1617. Remate del sagrario de Gantzaga, adjudicación a Felipe de Goyeneche y contrato con las condiciones en las que se había asentado el de Barajuen.



59 **Gazeta**

Parroquia de San Martín de Tours



autor	Esteban de Velasco, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Hacia 1600
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	Antes de 1618, Pablo Ruiz de Ocharcoaga; 1704 redorado junto con el retablo
situación	reaprovechado retablo barroco churrigueresco
estado	intervenido solo tiene la parte central del basamento

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 391

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sig.: 1062-3. Gazeta. Libro de fábrica (1614-1678):

- 1618, pagos a Pablo Ruiz de Ocharcoaga, de Mondragón, por dorar el sagrario.

AHDV-GEAH. Sig.: 1063-3. Gazeta. Legajo con documentos varios:

- 1638, inventario: aparece el sagrario "con sus cinco imágenes de bulto" y siete "manzanillas doradas en el remate".

AHDV-GEAH. Sign.: 1063-1. Gazeta. Libro de fábrica (1672-1812):

- 1704, pagos por el dorado de todo el retablo con su sagrario.



60 Gereña

Parroquia de San Juan Evangelista



autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1606-1607
materia	Talla en madera policromada
medidas	200 x 112 x 45 cm
policromía	1786, Roque Rubio
situación	en su retablo sagrario, banco y primer cuerpo de Ayala, el resto es posterior
estado	completo

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 19
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 430
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 132

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. I 169-2. Gereña. Libro de Fábrica (1577-1727):

- 1606, visita, fol. 35r. "mandó Su Merced al cura y mayordomos de la fabrica de la dicha yglesia hagan hazer un relicario para el Santísimo Sacramento".
- 1607 y 1608, cuentas, fol. 36v. Pagos al escultor y por "traer el sagrario y asiento de sagrario".
- 1609, cuentas, fol. 37r. Pagos a Pedro de Ayala escultor.
- 1610, visita, fol. 37r. Se manda que se haga un banco de retablo "conforme al relicario que está hecho".
- 1614 y 1615, cuentas, fol. 44r y 45r. Pagos a Pedro de Ayala escultor por "la obra del sagrario que hizo" y el retablo que está haciendo.

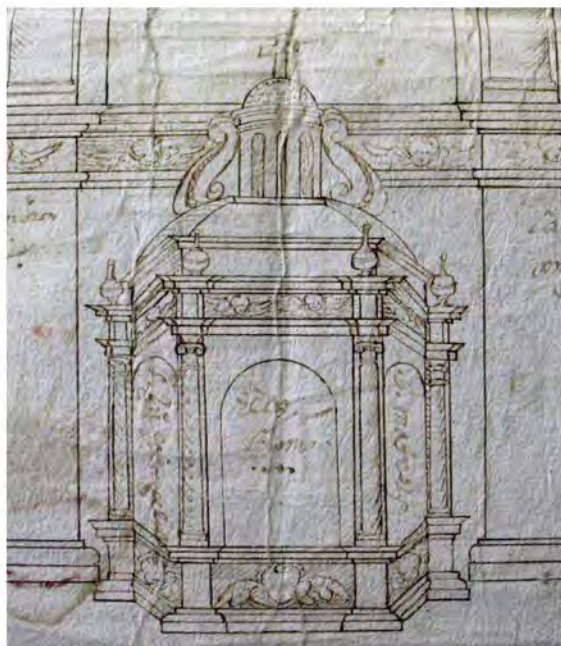
AHDV-GEAH. Sign. I 170-1. Gereña. Libro de Fábrica (1728-1821), s/f:

- 1786, cuentas. Pagos a Roque Rubio por dorar el sagrario, rematarlo con unos bolillos y otros adornos



61 Goiuri

Parroquia de Santiago Apóstol



autor	Juan de Ullívarri
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	1587
materia	
medidas	
policromía	
situación	desaparecido retablo retirado poco después de 1932
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 544-545

referencias documentales

AHPA-AAHP, prot. 21814, escr. Antonio de Uriondo, planero nº 1, carpeta nº 1, documento nº 4: traza para el retablo de Santiago de Gujuli. Firmada y fechada el 01/06/1587



62 Gopegi

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1609-1610
materia	Talla en madera policromada
medidas	190 x 125 x 50 cm
policromía	Posterior a 1670
situación	en su retablo Parte del banco y una talla son romanistas, el resto es barroco
estado	completo ? Seis tallas de bulto están en los depósitos diocesanos desde 1981

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 510-513

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 2622, escr. Juan Ortiz de Zárate, año 1610, s/f.: 01/11/1610. Escritura de concierto entre Pedro de Ayala y los mayordomos de Gopegui para "hacer, poner y asentar en el altar mayor de la iglesia un relicario o sagrario en su pedestal y primer banco" siguiendo su propia traza. El escultor ya había "traydo y puesto en la dicha iglesia el relicario" pero le faltaban una imagen de Nuestra Señora y otros bultos pequeños y hechuras de san Blas, san Roque y san Sebastián.

- AHPA-AAHP, prot. 3750, escr. Pedro Martínez de Bea, año 1670, fols. 10-13: 13/01/1670. Se solicita licencia para usar a favor de la fábrica el legado de Domingo Ochoa de Eribe, porque la parroquia estaba endeudada con pagar el retablo y necesitaba además dorarse, por lo menos el sagrario.



63 Gordoia

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor

taller Agurain / Salvatierra ?

cronología Década de 1630 ?

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía Martín Ochoa de Vicuña

situación en su retablo

retablo barroco clasicista, con algún recuerdo romanista

estado completo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 463

referencias documentales



64 Heredia

Parroquia de San Cristóbal

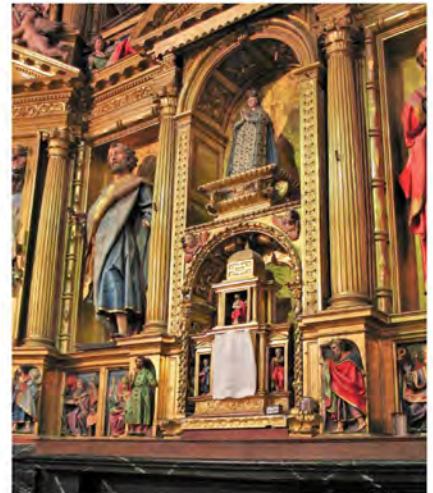


autor	Juan Bazcardo, atribuido ?
taller	Viana-Cabredo (Navarra) ?
cronología	Décadas de 1620-1630
materia	Talla en madera policromada
medidas	114 x 71 x 24 cm
policromía	1759
situación	en su retablo ? retablo barroco clasicista con recuerdos romanistas, y algunos relieves del banco romanistas reaprovechados
estado	intervenido ?

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 472-473

referencias documentales



65 Hereña

Parroquia de San Miguel

autor	Pedro de Angulo
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	Antes de 1590
materia	
medidas	
policromía	
situación	desaparecido
estado	

referencias bibliográficas

- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "Los Angulo. Entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI". López de Gámiz, nº XXVII, 1993, p. 38

referencias documentales

- AHPB. Prot. 4027, escr. Hernando de Castillo, de Miranda de Ebro, año 1602, fol. 61-62: Pedro de Angulo reclama el pago del relicario que hizo para Hereña.

66 Hermua

Parroquia de San Pedro



autor	Esteban de Velasco, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Década de 1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	96 x 96 x 40 cm
policromía	
situación	reaprovechado retablo barroco
estado	mutilado le falta el 2º cuerpo, desaparecido en el siglo XX

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 487

referencias documentales



67 Hijona / Ixona

Parroquia de San Vicente Protomártir



autor	Lope de Larrea, atribuido ?
taller	Agurain / Salvatierra ?
cronología	Década de 1590 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	reaprovechado sobre otro sagrario posterior, haciendo de ostensorio, en un retablo romanista muy repintado de un colo cuerpo.
estado	intervenido le falta la puerta y la cúpula

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 444-445

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign.: 1338-2. Hijona. Libro de Fábrica 1632-1784, s/f
- 1632, visita. Se manda "se acave de dorar el tabernáculo del altar mayor"



68 Ibarra

Parroquia de San Martín (de la antigua parroquia de San Martín de Zalgo)



autor	Felipe de Goyeneche ?
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa) ?
cronología	1609 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	87,5 x 74 x 24 cm
policromía	"del natural"
situación	aislado está en el presbiterio, exento sobre una peana, en culto
estado	mutilado le falta el segundo cuerpo. Además en 1926 se vendieron algunos "santitos", tal vez tallas del sagrario. Fue "restaurado" en 1954

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, pp. 369-370 y 381

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 3891-3. Ibarra. Cuentas de Fábrica (1925-1980):
- 1926, cuentas: venta de unos "santitos"
 - 1954, cuentas: se restaura el sagrario en una reforma del templo



69 Igay



Parroquia de San Román

autor

taller Urduña / Orduña (Bizkaia) ?

cronología

materia

medidas

policromía

situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 293

referencias documentales

70 **Imíruri**

Parroquia de San Román

autor **Juan Martínez de Períztegui ?**

taller **Miranda de Ebro (Burgos) ?**

cronología **Década de 1590 ?**

materia

medidas

policromía

situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 110

referencias documentales

71 Jokano



Parroquia de San Martín de Tours

autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Década de 1590 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	86 x 81 x 35 cm
policromía	
situación	reaprovechado Estuvo desde 1859 ? (fecha de la compra del retablo mayor a Mendoza) en el retablo mayor pero no es suyo. En "fechas recientes" (1995) se puso en un lateral
estado	mutilado Falta el expositor ?

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 573

referencias documentales



72 Jugo

Parroquia de San Martín de Tours

autor

taller

cronología 1622-1624

materia

medidas

policromía 1639, Pedro López de Aguirre

situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, p. 481

referencias documentales

73 Kontrasta

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Taller de Lope de Larrea, atribuido
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Década de 1620
materia	Talla en madera policromada
medidas	116 x 104 x 25 cm
policromía	
situación	reaprovechado retablo del manierismo expresivista de mediados del siglo XVI
estado	completo ? le falta el remate ?

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 382-383
- AJAMIL GAINZARAIN, Clara I.; GUTIÉRREZ PÁRAMO, F. Javier. "El retablo mayor de Kontrasta (Álava). Aportaciones a la figura de Pedro de Borges". En: Jornadas Congressuales. Homenaje de Micaela Portilla Vitoria. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, p. 325

referencias documentales



74 Lacervilla

Parroquia de San Clemente



autor	Diego de Marquina ?
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	Décadas de 1580-1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	61 x 75 x 45 cm
policromía	
situación	reaprovechado retablo barroco con restos romanistas
estado	mutilado le falta el segundo cuerpo, la puerta y las dos columnas frontales, además está brutalmente repintado, aunque se percibe en algunas zonas una policromía con esgrafiados

referencias bibliográficas

- TABAR ANITUA, Fernando. "Lacervilla". En: IDEM (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, p. 352

referencias documentales



75 Lagrán

Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora



autor	Martín de Otalora
taller	Laguardia
cronología	A partir de 1564
materia	Talla en madera policromada
medidas	130 x 112 x 75 cm
policromía	1611-1613, Juan Martínez de Bujanda. 1668, Juan González de Salcedo
situación	en su retablo
estado	completo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 282-283

referencias documentales

AHDA-GEAH. Sign. 8868-2. Lagrán. Libro de Fábrica (1560-1678):

- 1563, cuentas, fol. 32r: pagos a Esteban Bertin, entallador francés vecino de Laguardia, por "la obra que hace en la dicha iglesia".
- 1564 en adelante, cuentas, fol. 33r.: Martín de Otalora cobra por el retablo y el sagrario. Cobraría hasta 1602, donde aparece su mujer Celedonia de Heredia (fols. 89, 90, 91 y 92).
- 1601, cuentas: pago por tasar el retablo a Pedro González de San Pedro y Diego Jiménez, que lo tasaron en 10.186 reales.
- 1611, 1612 y 1613, cuentas, fol. 107r. "Juan Martínez de Buxanda pintor por la obra que hace el pintar el reliquiario de la dicha yglesia". 30 fanegas de trigo, 600 reales.
- 1614, cuentas, fol. 108r: "por haver dorado el reliquiario y la ymagen de Nuestra Señora", 14 fanegas de trigo 23 reales.
- 1615, cuentas, fol. 109r.: pagos al pintor.
- 1618, cuentas, fol. 112v.: al pintor 3944 mrs "por haber dorado el reliquiario", se termina de pagarlo.



76 Laguardia



Parroquia de Santa María de los Reyes

autor	Juan Bazcardo
taller	Viana-Cabredo (Navarra)
cronología	1615-1616
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1644, Juan González de Salcedo
situación	en su retablo
estado	mutilado La puerta es de un retablo lateral, adaptada. Le faltan los relieves del 1º cuerpo y las tallas del segundo

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, pp. 91-92
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 22
- BARRIO LOZA, José Ángel. La escultura romanista en La Rioja. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, p. 264
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 132
- IDEM (dir.). Erretaulak = Retablos. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, pp. 713-718 (texto: Armando Mateo Pérez)
- TABAR ANITUA, Fernando. Guardiako herria artearen historian = Laguardia en la historia del arte. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002, pp. 56-63

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 7141, escr. Juan Fernández de Viguera, año 1615: 23/11/1615. Licencias y contrato del sagrario con Juan Bazcardo.

AHDV-GEAH. Sign. 1449-1. Laguardia, Santa María. Libro de Fábrica I (1550-1623):

- 1614, visita. fol. 295r.: "ansimesmo dixo que de la dicha visita a resultado que el relicario en que esta el santo Sacramento esta avierto y muy biejo, daba y dio licencia atento que tiene bienes con que la dicha fabrica, agan un relicario de la traça que esta el de la catedral de Calahorra".
- 1615, visita. Fol. 295v. "Otro si que atento ay muy grande neçessidad de relicario para el Sanctissimo Sacramento, mandó se aga dentro de seis meses o ocho sobre que encarga el cuidado a el cura."
- 1615, cuentas: 100 ducados a Juan Bazcardo por hacer el relicario. fol. 301v.
- 1617, cuentas: 50 reales a Lázaro de Urquiaga pintor por pintar y dorar el sagrario. fol. 316v
- 1618, cuentas: pago a Bazcardo por el relicario. 330v.
- 1619, cuentas: pago a Bazcardo por el sagrario. 338v.



77 Lalastra

Parroquia de Santa Elena



autor	Taller de Bartolomé de Angulo, atribuido
taller	Valpueda (Burgos)
cronología	Décadas de 1570
materia	Talla en madera policromada
medidas	142 x 108 x 50 cm
policromía	"del natural"
situación	en su retablo retablo de Juan de Ullívarri de la década de 1570
estado	intervenido puede que le falte la cúpula

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, pp. 147

referencias documentales



78 Lanciego / Lantziego

Parroquia de San Acisclo y Santa Victoria



autor	Juan Fernández de Vallejo
taller	Logroño (La Rioja)
cronología	1564
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1588, Francisco Fernández de Vallejo / 1737, repolicromado general
situación	desaparecido quedan las dos tallas en un sagrario neoclásico
estado	

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 102
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). Erretaulak = Retablos. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, pp. 673-678 (texto: Armando Mateo Pérez)
- IDEM. "Renacimiento y romanismo en la retablistica de la rioja alavesa". En: Actas de las II Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa", 2004, p. 235

referencias documentales



79 Landa



Parroquia de San Bartolomé (desaparecida)

autor

taller Vitoria-Gasteiz ?

cronología 1626-1628

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía 1629, Cristóbal Ruiz de Barrón

situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, pp. 453-454

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 1495-2. Landa. Legajo A de documentos:

- 1626-1628, cuentas: se pagan dos ducados "quando vino el relicario de Vitoria". En otra partida pone que "doróse el relicario de esta yglesia de san Bartolome de este lugar este año de 1629", donde se le paga a Barrón, pintor, 80 ducados.

Archivo del Obispado, carpeta Landa:

- 15/01/1919, inventario, por el cura Bernardo Martínez: "...el sagrario, en el exterior de cuya puerta está representado en talla (medio relieve), el misterio de la Resurrección del Salvador; el interior del tabernáculo está perfectamente dorado, hallándose aposentadas en los dos nichos que hay a sus lados, las estatuas de San Juan Bautista a la derecha y a la izquierda san Juan Evangelista, ambas talladas en alto relieve y separables; miden cada una 40 cm de altura; encima de la puerta del sagrario y tallada en bajo relieve, la figura que se ve parece ser la del Salvador en además de acariciar a los niños que se le acercan..."

80 Langarika (de otro lugar)

Parroquia de la Concepción de Nuestra Señora



autor	Esteban de Velasco, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Década de 1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	160 x 85 x 48 cm
policromía	Siglo XVIII
situación	reaprovechado en un retablo barroco de 1713. Procede de otro lugar, desconocido
estado	mutilado Le faltan las imágenes y la puerta. Parece que durante la retirada tras la batalla de Vitoria en 1813 hubo grandes destrozos en la parroquia

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 511-512

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 1498-3. Langarika. Libro de Fábrica (1645-1742):

- 1713-1714, cuentas, s/f. Gasto por haber "comprado un sagrario dorado para el retablo que se está haziendo para dicha yglesia, con liçençia del Señor Provisor y vicario General deste obisapdo, por haver sacado condizion en el remate de dicho retablo de comprar dicho sagrario, por quanto dezian los maestros que no podian hazer con menos de çien ducados que a costado dicho sagrario".



81 Lapuebla de Labarca

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

autor **Martín de Otalora**

taller **Laguardia**

cronología **1600 ?**

materia

medidas

policromía

situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. I506-4. Lapuebla de Labarca. Libro de fábrica (1598-1649):

- 1598, visita: "Yten atenta la mucha necesidad que ay de custodia en esta yglessia mandó que el mayordomo se concierte con un entalldor que sea perito en la arte, el qual aga la custodia dentro de tres años, de valor de asta treinta o quarenta ducados en lo que es talla, en cada año se le den al dicho oficial 12 ó 13 ducados".

- 1600, cuentas: se pagan 23 ducados a Martín de Otalora clérigo y beneficiado para quenta de las obras que su padre y él están obligados hazer en la dicha yglesia", que es el relicario. Fol. 33r

- AHPA-AAHP. Prot. 7742, escr. Pedro García de Zumáburu, año 1604, fol. 89. 05/07/1604. Comparece Martín de Otálora clérigo en Laguardia y sus anejas y dice que por quanto en la iglesia de S^a. M^a. de La Puebla, Martín de Otálora, su padre difunto, yço un relicario y estaba obligado a acer una puerta en la dicha iglesia y el tablamento del coro della; y al morir él, se hizo cargo de acabarlas y de las cuentas el dicho bachiller Martín de Otálora. Les da carta de pago y finiquito.

82	Larrazkueta	Parroquia de San Vicente
		autor
		taller
		cronología Antes de 1610
		materia
		medidas
		policromía
		situación desaparecido
		estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 590

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 1589-2. Larrazkueta. Libro de Fábrica (1558-1627):

- 1592, visita, fol. 40v: el visitador manda se "haga haçer y traiga un relicario de madera en que este el sanctissimo sacramento y lo ponga en medio del altar mayor, y sobre el dicho relicario se ponga la imagen de Nra Sra de cuya bocaçion es la yglesia, y sobre la dicha imagen ponga un crucifixo para que todo el dicho altar este adornado, lo qual haga ansy el dicho mayordomo so la dicha pena, con aperçibimiento que si para el primera visita no se hiziere todo lo suso dicho se quitara el sanctissimo sacramento de la dicha yglesia hasta que lo cumplan como dicho es".
- 1610, cuentas: Hay un gasto al pintor Mateo Martínez de Segura por "la pintura del relicario".

83 Larrea



Parroquia de San Millán

autor	Taller de Lope de Larrea
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	1610
materia	Talla en madera policromada
medidas	76,5 x 127 x 45 cm
policromía	1762, Juan Ángel Rico
situación	en su retablo
	El retablo en realidad es un puzzle con partes de varias épocas
estado	mutilado
	Posiblemente le falta el expositor y las tallas de san Pedro y san Pablo están recolocadas en otro lugar

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. El escultor Lope de Larrea. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976, pp. 181-184
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 521-522.

referencias documentales

AHDA-GEAH. Sign. 1587-I. Libro de Fábrica (1588-1860):

- 07/05/1602, visita, fol. 11r: se manda se haga un sagrario "atento que el relicario es viejo y de piedra mandó se haga un relicario con que no exceda de sesenta ducados".
- 1604, cuentas, fol. 13r: pagos a Lope de Larrea a partir de esta fecha "para cuenta del relicario y banco que haze".
- 23/11/1606, visita, fol. 15v: "otrosi atento que en la dicha yglesia ay necesidad de muchas cossas especialmente de un sagrario y ornamentos y esta mandando por las visitas precedentes y no se han cumplido (...) y la yglesia tiene mucha suma de maravedis de haber en los maiordomos pasados, mandamos se haga el dicho sagrario y ornamentos necesarios...".
- 1610, cuentas, fol. 18v-19v: pagos por "traer el reliquario y costa de asentarlo y traer el retablo".
- 1608-1627, cuentas: pagos a Larrea por la obra durante estos años por el retablo.
- 29/08/1616, visita, fol. 25v: se manda no se pague más al escultor hasta que "no cumpla con efecto en el hazer la caxa para en que este y se ponga la figura del señor San Millan patron de la dicha yglesia en su altar mayor".
- 1630, cuentas, fol. 41r: 40 reales de gasto "por fin y pago de lo que hubo de aver del dicho retablo".



84 Larrinbe



Parroquia de Santiago Apóstol

autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Década de 1590 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1651 en adelante, Juan de Arana
situación	reaprovechado Está sin uso en la cabecera del templo, junto a un retablo desmembrado y reensamblado en los años 80 atribuido a Ullívarri
estado	mutilado le falta el expositor o el segundo cuerpo, además de las tallas laterales.

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 402-403

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 3779-5. Larrinbe. Libro de Fábrica (1644-1708):

- 1649, visita: se manda dorar el sagrario
- 1651, visita: se le encarga el dorado del sagrario al pintor Juan de Arana



85 Larrinoa



Parroquia de San Pedro (desaparecida)

autor

taller Vitoria-Gasteiz ?

cronología Principios del siglo XVII ?

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía

situación desaparecido

En 1962 lo fotografió Guereñu. Desde antes de esa fecha se habían repartido varios muebles a los pueblos cercanos

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 597-598

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign.: 1591-2. Larrinoa. Libro de fábrica (1825-1883):

- 1890, inventario: se describe el sagrario: "en la puerta del Sagrario la Resurrección del Señor y a los lados otras dos efigies talladas y pintadas de 40 centímetros de altura".

86 Larrintzar



Parroquia de la Degollación de San Juan Bautista

autor	Lope de Larrea, atribuido
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Finales del siglo XVI
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	desaparecido Estaba en su retablo. Todo desapareció en los años 50, época de construcción de los pantanos. La iglesia es propiedad particular y está desmantelada
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 526

referencias documentales

87 Leciñana del Camino / Leziñana

Parroquia de Santiago



autor

taller Miranda de Ebro (Burgos)

cronología Décadas de 1580-1590

materia Talla en madera policromada

medidas 78 x 70 x 45 cm

policromía

situación en su retablo

el retablo mayor romanista está desplazado en un lateral, lado del evangelio

estado

mutilado ?

puede que le falte el expositor

referencias bibliográficas

- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 314

referencias documentales



88 **Legutio**

Parroquia de San Blas

autor **Esteban de Velasco**

taller **Vitoria-Gasteiz**

cronología **Antes de 1598**

materia

medidas

policromía

situación **desaparecido**

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 516-517
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115

referencias documentales

- AHPA-AAHP, prot. 9114, escr. Cristóbal Sáez de Viteri, año 1598, fol. 58r-v.: tasación del banco y el sagrario hecho por Velasco por Juan de Olazarán.

89 Letona

Parroquia de San Andrés



autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1617
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	A partir de 1761
situación	reaprovechado retablo algo posterior aunque del mismo Pedro de Ayala, salvo el remate que es del siglo XIX
estado	mutilado le faltan el/los cuerpo/s superior/es, seguramente perdidos en las reformas del retablo de 1855

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 19
- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 611

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 1631-3. Letona. Libro de Fábrica I (1612-1755), sin foliar:
- 1621, 1622, cuentas: cobros de Pedro de Ayala por parte de la obra del sagrario
 - 1627, cuentas: cobra en especie (trigo y cebada) por el sagrario
 - 1637 en adelante: cobra fuertes cantidades por el resto del retablo

AHPA-AAHP. Prot. 3892, escr. Lucas López de Sosoaga, año 1616, s.f.: 10/05/1616. Contrato para hacer un sagrario y pedestal de retablo entre los parroquianos y Pedro de Ayala. Se dice que le pagarán a tasación.



90 Leza

Parroquia de San Martín

autor Juan Fernández de Vallejo
taller Logroño (La Rioja)
cronología 1571
materia
medidas
policromía
situación desaparecido
el retablo de Leza fue llevado a Berganzo, donde se encuentra ahora, sin sagrario
estado

referencias bibliográficas

- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Renacimiento y Romanismo en la retabística de la Rioja alavesa". En: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, pp. 235-236

referencias documentales

91 Lopidana

Parroquia de la Purificación de Nuestra Señora



autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1601
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1856, Sebastián Plazaola
situación	reaprovechado retablo con partes romanistas y elementos de la reforma de 1774
estado	intervenido repolicromado

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 489

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 5518, escr. Miguel de Sarralde, 1601, fols. 369r-371v. 12/10/1601. Contrato para hacer el sagrario y retablo de Lopidana con el escultor Esteban de Velasco. Están las condiciones. En el mismo protocolo hay varias cartas de obligaciones de pago con el escultor.



92 Lubiano

Parroquia de la Natividad



autor	Esteban de Velasco ?
taller	Vitoria-Gasteiz ?
cronología	Década de 1570
materia	Talla en madera policromada
medidas	162 x 106 x 66 cm
policromía	1709
situación	en su retablo
estado	completo

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 493

referencias documentales



93 Manzanos



Parroquia de San Juan Bautista

autor	Juan y José de Angulo
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1630
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1637, Diego Pérez y Cisneros; 1737, Manuel Antonio Carasa
situación	desaparecido solo queda la puerta
estado	

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990, pp. 294-295 y 409
- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 322

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 8769, escr. Juan de Ayala, año 1630, fols. 234-235. Escritura de convenio entre Juan y José de Angulo y los mayordomos de la parroquia de Manzanos, para hacer un retablo.
- AHDV-GEAH. Sign. 1820-2. Manzanos. Libro de Fábrica (1598-1710):
 - 1630, cuentas, fol. 41. Comienzan los pagos a Juan y José de Angulo por el retablo
 - 1637, cuentas. Comienzan los pagos a Diego Pérez y Cisneros por la policromía

94 Marauri

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



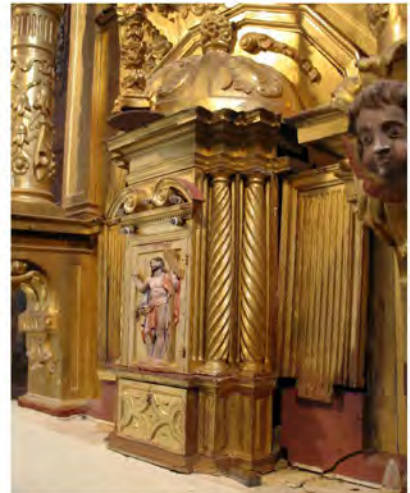
autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1623
materia	Talla en madera policromada
medidas	107 x 70 x 43 cm
policromía	Siglo XVIII
situación	reaprovechado retablo rococó de 1771-1772
estado	intervenido los cuerpos laterales están cortados y un posible expositor está en la sacristía, muy repintado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 122

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 4147, escr. Juan de Ugarte, año 1623: contrato de obra del sagrario y el primer banco entre el cura y beneficiado de Marauri y Pedro de Ayala, escultor de Vitoria. Están las condiciones.



95 Margarita

Parroquia de Santo Tomás, capilla de los Urbina



autor

taller Vitoria-Gasteiz ?

cronología Décadas de 1600-1610

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía

situación reaprovechado

está en la capilla de los Urbina, en un retablo romanista, pero seguramente es del retablo mayor, también romanista pero ahora con templete neoclásico

estado mutilado

le falta el expositor y la puerta, hay una talla de un santo obispo en los depósitos diocesanos, y la talla de san Juan Bautista es añadida

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 501-502

- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Renacimiento". En: GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN, Miguel (dir.). Vitoria-Gasteiz en el Arte. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 372-373 (capilla de los Urbina)

referencias documentales



96 Marieta

Parroquia de la Invencción de la Santa Cruz



autor	Andrés García de Urigoitia y Miguel Ortiz
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1593
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1633, Juan de Guevara, de Salvatierra
situación	reaprovechado retablo rococó
estado	intervenido las tallas de los laterales son neoclásicas, el segundo cuerpo está intervenido

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 568-569
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 130
- UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel. "Urigoitia, un escultor fronterizo en Santa Águeda (Mondragón)". En: Jornadas Congresuales. Homenaje de Micaela Portilla Vitoria. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2007, pp. 463-472 (sobre el escultor)

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 1731-I. Marieta. Libro de Fábrica (1500-1683):
- 1593 y 1633, fols. 113v, 125 y 159v: pagos a los artistas Andrés García de Urigoitia, de Otxandiano, y Miguel Ortiz, de Marieta, por el sagrario.
- 1633, cuentas, fol. 159v. Pagos al policromador Juan de Guevara, de Salvatierra, por dorar el sagrario.



97 Markina

Parroquia de los Santos Juanes



autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Principios del siglo XVII
materia	Talla en madera policromada
medidas	200 x 100 x 60 cm
policromía	
situación	en su retablo
estado	completo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, p. 571-572

referencias documentales



98 Maturana

Parroquia de San Martín de Tours



autor

taller

cronología Décadas de 1610-1620 ?

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía 1798, Pablo Jiménez

situación reaprovechado
retablo mayor neoclásico de José de Moraza de 1779

estado completo

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 518

referencias documentales



99 Mendieta

Parroquia de Santo Tomás

autor Juan García de Uría
taller Urduña / Orduña (Bizkaia) ?
cronología 1578
materia
medidas
policromía
situación desaparecido

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 577

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 1700-I. Mendieta. Libro de Fábrica I (1570-1726):

- 1578, cuentas. Fols. 46r, 49v y 58v: pagos a varios mozos por transportar las piezas del retablo

100 Mendiguren

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Esteban de Velasco, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Décadas de 1580-1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	"del natural"
situación	reaprovechado retablo neoclásico. Tenía banco romanista, hoy desaparecido
estado	intervenido le falta el segundo cuerpo y tiene un expositor nuevo

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 527

referencias documentales



101 Mendijur / Mendixur (de otro lugar)

Parroquia de San Román



autor	Pedro de Ayala, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Principios del siglo XVII
materia	Talla en madera policromada
medidas	170 x 90 x 45 cm
policromía	1751, Fernando de la Fuente
situación	reaprovechado en un retablo barroco churrigueresco de 1713-1715. El sagrario procede de otro lugar, desconocido. Se compró en 1712 para ponerlo con el retablo nuevo
estado	completo aunque le faltan varias pequeñas partes de la estructura

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 531

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sig. 1750-1. Mendijur. Libro de Fábrica (1673-1782), s/f:

- 1712, cuentas. Gasto de "data treientos y ochenta y ocho reales que costo el sagrario que se a puesto en dicha yglesia y compro de la viuda de Jazinto Lopez de Ulivarri y inlusso el coste de la conducion y asistencia del poner en su sitio", más "seis reales pagados a un albañil de Vitoria por un dia y mas que se ocupo en poner en su sitio a dicho sagrario y adornar de yeso y cal los extremos del nicho".



I02 Mendiola	Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora
autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Antes de 1575
materia	
medidas	
policromía	
situación	desaparecido
estado	

referencias bibliográficas

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 4919, escr. Diego Martínez de Isunza, año 1575, fols. 38r-39r. 11/02/1575. Contrato para hacer el sagrario de Pobes entre el cura y los myordomos y Esteban de Velasco, imaginero, y Jerónimo de Oñate pintor. Se dice que "Esteban Blasco a de açer el dicho relicario en lo que toca a la madera conforme a otro relicario que haze para la yglesia del lugar de Mendiola".

103 Monasterioguren

Parroquia de San Pedro



autor	Juan de Iriarte
taller	Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa)
cronología	1596
materia	
medidas	
policromía	
situación	desaparecido en la sacristía hay una talla de Cristo Crucificado romanista de unos 35 cm, puede que del sagrario
estado	

referencias bibliográficas

- ARNAL LÓPEZ DE LACALLE, Juan José. Trazas. Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Provincial de Álava. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, 2008, p. 54

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 5086, escr. Diego de Paternina, año 1596, fol. 39: contrato de obra entre Juan Ruiz de Herenchun, Juan de San Juan y Lázaro de Berrosteguieta, mayordomos y apoderados de la iglesia de Monasterioguren, y Juan de Iriarte, maestro entallador de Vitoria-Gasteiz, para hacer un retablo con la traza y condiciones expuestas.



104 Moreda de Álava / Moreda Araba

Desconocido



autor

taller

cronología

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía Conserva algún resto de dorado con esgrafiados

situación desaparecido

la talla pertenece a un sagrario y se encuentra en una casa particular. La sacan los mozos de Moreda el día de santa Águeda

estado

referencias bibliográficas

referencias documentales



105 Murgia



Parroquia de San Miguel

autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Principios del siglo XVII
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	desaparecido las dos tallas de san Pedro y san Pablo están en un sagrario rococó
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 594-596

referencias documentales



106 Musitu

Parroquia de San Martín de Tours



autor	Taller de Lope de Larrea, atribuido
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Década de 1620
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	reaprovechado retablo barroco
estado	intervenido para encajarlo en el retablo. Le faltan algunas tallas

referencias bibliográficas

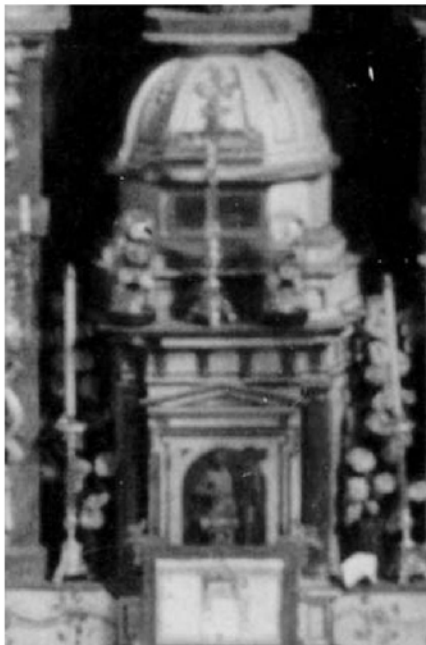
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 597

referencias documentales



107 Nafarrate

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor

taller Vitoria-Gasteiz ?

cronología Década de 1590 ?

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía

situación desaparecido

Parroquia desaparecida en 1936 con todo su mobiliario

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuia y las tierras de Legutiano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, p. 643

referencias documentales

108 Narbaiza



Parroquia de San Esteban

autor	Lope de Larrea
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	1596-1605
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1775, Pablo Jiménez (todo el retablo)
situación	en su retablo
estado	completo

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. "Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava". En: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada: Universidad de Granada, 1973, tomo II, p. 213
- IDEM. El escultor Lope de Larrea. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 1976, pp. 170-180
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 607
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI". En: PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto (ed.). Sortaldeko Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu = La Llanada oriental a través de la Historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, p. 97
- IDEM. "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura". En: Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurrena kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 271-273
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía". En: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 2005, p. 80

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 6757, escr. Diego Ruiz de Luzuriaga, año 1596, fols. 57r-58v: contrato para hacer el banco del retablo mayor de Narvaja con Lope de Larrea.
- AHDV-GEAH. Sign. 2025-I. Narbaiza. Libro de Fábrica (1604-1678):
- 1604, cuentas, fol. 14r: recibe 306 reales "a cuenta del retablo que a echo y haze para la dicha yglesia".
 - 1605, cuentas, fols. 15v-16r: pagos por "seis carros que fueron a salbatierra a traer el retablo de la dicha yglesia de cassa de Lope de Larrea escultor, a cada carro a quatro reales en que son beynte y quatro reales".
 - 1606 (fol. 16v y 18v) 1607 (20v), 1608 (23v), 1609 (24r), 1610 (25v), 1612 (28r), 1613 (30r y v) se paga al artista y al tasador, 1616 (fol. 33r) pagan a Lope de Larrea y a "Juan de Bescos escultor", de 1615 (fol. 35v) a Lope de Larrea escultor y Gabriel de Larrea cantero y Juan Ruiz de Luzuriaga escultor, de 1616.



109 Navaridas

Parroquia de la Inmaculada Concepción



autor	
taller	Logroño (La Rioja) ?
cronología	
materia	Talla en madera policromada
medidas	74 x 72 x 34 cm
policromía	"del natural"
situación	aislado
estado	mutilado ? le falta el cuerpo superior ?

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 126
- TABAR ANITUA, Fernando. Arabako Errioxa Artearen Historian = La Rioja alavesa en la Historia del Arte [catálogo]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2009, pp. 111-113

referencias documentales



110 Nograro

Parroquia de Santa María



autor	
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia) ?
cronología	Década de 1600 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	121 x 130 cm
policromía	chinesca
situación	reaprovechado retablo rococó
estado	mutilado el 2º cuerpo está reensamblado, le faltan tallas

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, p. 152

referencias documentales



III Ocilla

Parroquia de San Juan Bautista



autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1637-1642
materia	Talla en madera policromada
medidas	127,5 x 95 x 41 cm
policromía	1646-1650, Juan de Arteta; 1680, Pedro Fernández de Jáuregui; 1726
situación	reaprovechado retablo de varias épocas, con partes romanistas de Ayala y el resto de Antonio Alvarado de 1680
estado	mutilado le falta la cúpula y algunos elementos de 2º cuerpo

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Ocilla". En: TABAR ANITUA, Fernand (coord). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, p. 414

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 3773-I. Ocilla. Libro de Fábrica (1636-1669):
- 1637-1642, cuentas: pagos a Pedro de Ayala por el relicario.



112 Oiardo

Parroquia de San Juan Bautista



autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Principios del siglo XVII
materia	Talla en madera policromada
medidas	37 x 16 x 7 cm (san Pedro); 38 x 17 x 6 cm (san P)
policromía	
situación	desaparecido en el banco del retablo del siglo XVIII hay dos relieves romanistas
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 756

referencias documentales



113 Okariz	Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora
	autor
	taller
	cronología 1620
	materia
	medidas
	policromía
	situación desaparecido
	estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arroya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 622

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign.: 1895-2. Okariz. Libro de Fábrica (1552-1623):

-1617, visita, fols. 98v, 101 y 104: se ordena se haga un sagrario, una imagen y un dosel para el altar mayor.

- 1620, cuentas: se paga un nuevo sagrario "de fusta"

114 Okina

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



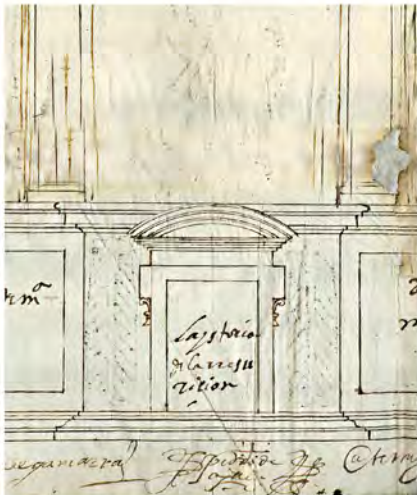
autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1621-1622
materia	Talla en madera policromada
medidas	44 x 32,5 x 33,5 cm
policromía	
situación	en su retablo
estado	mutilado solo queda la caja del sagrario. El retablo está muy intervenido

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 555
- ARNAL LÓPEZ DE LACALLE, Juan José. Trazas. Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Provincial de Álava. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, 2008, p. 62

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 2426, escr. Juan de Ugarte, 1621, fols. 375r-377v. 05/05/1621. Contrato entre el bachiller Oreitia y Pedro Martínez de Aberasturi alcalde, Juan de Gamarra y Juan Pérez de Uralde mayordomo de Okina, y Pedro de Ayala, escultor, para hacer un retablo con su relicario. Están las condiciones y la traza.



115 Onraitia / Erroeta

Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora



autor	Lope de Larrea
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	1603
materia	Talla en madera de nogal policromada
medidas	107 x 94 x 30 cm
policromía	1637, Juan de Guevara y Juan de Ochoa
situación	reaprovechado retablo barroco
estado	mutilado ? Le falta el expositor ?

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 633-634
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. "Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco". En: DÍAZ DE DURANA, J. Ramón; VILLANUEVA, Eider (eds.). Pasado y presente de la Montaña Alavesa = Arabako Mendialdearen iragana eta oraina. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, p. 57

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2135-4. Onraitia. Libro de Fábrica (1596-1713), s/f.:
- 1603, visita. El licenciado Muñatones manda hacer un relicario para el altar mayor.
 - 1603, tasación. Gregorio de Lizarraga, vecino de Salvatierra, tasa el relicario hecho por Lope de Larrea en 220 ducados
 - 1604, 1605, 1606 y 1612, cuentas. Pagos a Lope de Larrea por el relicario
 - 1627, visita. Se manda dorar el sagrario
 - 1637, cuentas. Gastos por el dorado "del relicario por dentro", a Juan de Guevara y Juan de Ochoa, vecinos de Salvatierra.



116 Opakua (de otro lugar)

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Lope de Larrea, atribuido
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Hacia 1615
materia	Talla en madera policromada
medidas	350 x 195 x 55 cm
policromía	coetánea
situación	aislado actúa como retablo mayor, la parroquia era una ermita y no tiene retablo
estado	completo aunque faltan algunos pequeños elementos

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 642-644
- Mirari. Un pueblo al encuentro del arte = herri bat artearen bila [catálogo]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1989, p. 268 (texto: Pedro Luis Echeverría Goñi, José Javier Vélez Chaurri)
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI". En: PASTOR DÍAZ DE GARAYO, Ernesto (ed.). Sortaldeko Lautada historian zehar: gaurko tresnez baliatuz, joandako denborak argitu = La Llanada oriental a través de la Historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, pp. 97-98
- IDEM. "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura". En: Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurrena kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 271-273

referencias documentales



117 Orbiso

Parroquia de San Andrés



autor	Juan y Andrés de Araoz
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	A partir de 1577
materia	Talla en madera policromada
medidas	205 x 135 x 55 cm
policromía	1632, Diego de Arteaga; 1765
situación	reaprovechado retablo romanista reensamblado en estructura rococó de 1750
estado	mutilado le faltan las tallas y puede que los pequeños relieves reensamblados en el banco le pertenezcan

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 297-298
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, p. 29
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). Erretaulak = Retablos. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jauriaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, pp. 889-895 (texto: Fernando Bartolomé García)
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. "Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco". En: DÍAZ DE DURANA, J. Ramón; VILLANUEVA, Eider (eds.). Pasado y presente de la Montaña Alavesa = Arabako Mendialdearen iragana eta oraina. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamente de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, p. 56

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2143-2. Orbiso. Libro de Fábrica (1510-1595), sff.:
- 1577, visita. Manda se haga el retablo con San Juan de Araoz como lo tienen contratado
- 1577 y posteriores, cuentas: pagos a Juan y Andrés de Araoz por el retablo
- 1593: tasación del retablo por Lope de Larrea y Esteban de Velasco
- AHDV-GEAH. Sign. 2144-1. Orbiso. Libro de Fábrica (1596-1667), sff.:
- 1598, cuentas: se termina de pagar a Juan de Araoz
- 1632, cuentas: dorado del retablo



118	Otaza	Parroquia de San Emeterio y San Celedonio
		autor
		taller Agurain / Salvatierra ?
		cronología
		materia
		medidas
		policromía 1616-1617, Juan Ochoa
		situación desaparecido
		estado

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 567-569

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2189-2. Otaza. Libro de Fábrica (1594-1724):

- 1616-1617, cuentas: "unos (...) nuevos y dorados para dorar el relicario a Martín Ochoa, digo a Juan Ochoa, pintor vecino de la villa de Salvatierra, por aver dorado el reliquiario y colaterales del altar y la demás obra que el dicho pintor a hecho en la dicha yglesia".

119 Oyón-Oion



Parroquia de Santa María

autor	Pedro Jiménez y Juan Bazcardo
taller	Viana-Cabredo (Navarra)
cronología	1624
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1649, Diego de Arteaga
situación	aislado la puerta con su marco está encajado en la pared lateral de la iglesia, pero el retablo es contemporáneo y de los mismos autores
estado	mutilado solo queda la puerta con su marco

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, pp. 134-135
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 22
- TABAR ANITUA, Fernando. Arabako Errioxa Artearen Historian = La Rioja alavesa en la Historia del Arte [catálogo]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2009, pp. 111-113

referencias documentales

- AHPLR. Escr. Pedro de Mendiola, leg. 366, fol. 178: contrato para dorar el retablo mayor y los colaterales en 1649 con Diego de Arteaga. Se dice que el contrato es para "dorar y pintar el altar mayor y cuatro colaterales della que hicieron Joan de Bascardo y Pedro Ximénez escultores".



120 Ozaeta

Parroquia de San Juan Bautista



autor	Juan Bazcardo (traza), Francisco de la Plaza y Greg
taller	Viana-Cabredo (Navarra)
cronología	1623
materia	Talla en madera policromada
medidas	91 x 110 x 55 cm
policromía	1668, Diego Pérez y Cisneros
situación	en su retablo
estado	completo

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 22
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 665
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 24-25 y 95-101
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 126, 135, 147, 160, 191-192, 227, 230 y 308
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra". En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. III: las historias de la escultura barroca española. Antequera: ExLibric, 2016, vol. III, p. 248

referencias documentales

- AHPLR. Escr. Jerónimo de Lagunilla, legajo 597, 1623, fols. 354r-356v.: Remate para la adjudicación del retablo mayor de Ozaeta, en Francisco de la Plaza y Gregorio de Álava, que firman el contrato con las condiciones estipuladas. Se dice que "en la calle de medio a de hacer en primer lugar el relicario como muestra la traza, cuyas colubnas, aunque van llenas, el que executare dicha obra las a de hacer con sus tercios de talla y de allí arriba entorchadas llanas, dexando lugar para el sitio y alto de la figura de señor San Juan", que es el titular.
- ADCC. Legajo 599-0, 1668: ajuste de cuentas entre Domingo de Junguitu y la parroquia de Ozaeta, por cuenta de la policromía del retablo y el sagrario, contratado con Diego Pérez de Cisneros. Domingo de Junguitu era, junto con Juan de Lambarri, cesionarios del pintor.



121 Ozana

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Diego de Marquina
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	A partir de 1579
materia	Talla en madera policromada
medidas	130 x 100 x 50 cm
policromía	1735
situación	reaprovechado en un retablo barroco con restos romanistas
estado	mutilado los laterales del 2º cuerpo fueron robados

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 150-151
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 23
- IDEM. El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina. Valladolid: [Fundación Cultura Profesor Cantera Burgos], 1984, pp. 46-51
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 129
- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". López de Gámiz, nº XXXII, 1998, pp. 28, 40-41

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2122-I. Ozana. Libro de Fábrica (1561-1673):
- 1579, visita, fol. 99: se manda hacer un nuevo relicario.
- 1579-1608, cuentas. Pagos a Diego de Marquina "para en parte de pago del relicario", luego por el relicario y el retablo. Termina cobrando un cesionario.
- 1597, cuentas, fol. 131v. Pagos a Juan Fernández de Vallejo por tasar el relicario y retablo.
- 1604, visita, fol. 139r.: revisión de cuentas con Diego de Marquina.



122 Páganos



Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

autor	Diego Jiménez I y Andrés Jiménez
taller	Viana-Cabredo (Navarra)
cronología	1606-1611 (retablo)
materia	Talla en madera policromada
medidas	100 x 100 x 60 cm
policromía	1614-1618, Juan González de Salcedo y Lázaro de Urquiaga
situación	en su retablo
estado	mutilado ? puede que le falte el 2º cuerpo

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, pp. 140-141
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 21
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 107, 121, 144, 191, 217, 234 y 244
- TABAR ANITUA, Fernando. Guardiako herria artearen historian = Laguardia en la historia del arte. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002, pp. 35-45

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2161-2. Páganos. Libro de Fábrica I (1610-1664):
- 1614 en adelante, cuentas: pagos Diego y Andrés Jiménez por el retablo



123 Pangua

Parroquia de San Cornelio y San Cipriano



autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1580-1581
materia	Talla en madera policromada
medidas	28 x 12 x 6,5 cm (padre 1); 28 x 12 8 cm (padre 2)
policromía	1607, Juan González de Salcedo
situación	desaparecido sólo quedan dos tallitas pequeñas, en el sagrario rococó, en los laterales
estado	

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 18
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; DíEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Esteban de Velasco en Pangua". López de Gámiz, nº 7-8, 1985, pp. 26-36
- DíEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". López de Gámiz, nº XXXII, 1998, pp. 29-30
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Pangua". En: TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, p. 445

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2197-I. Pangua. Libro de Fábrica (1550-1614):

- 1579, visita: se manda hacer un nuevo retablo. Se anuncia el remate.
- 1579-1592: pagos al escultor Esteban de Velasco por el retablo que hace.
- 1592, visita: se manda suspender los pagos a Velasco hasta que entregue algo de la obra.
- 1595: se entrega el retablo.
- 1607: se tasó el retablo en 1400 ducados. Se dora el sagrario con Juan de Salcedo.
- 1609: se termina de pagar a Velasco, que cobró de más.

AHPA-AAHP. Prot. 6212, escr. Jorge de Aramburu, año 1580, fol. 423 y ss.: contrato de obra entre la parroquia y Esteban de Velasco.

AHPB. Escr. Baltasar de Urbina (de Miranda de Ebro), años 1580-83, fol. 63: Diego de Marquina, junto con Pedro López de Gámiz y Juan Fernández de Vallejo ofrecen a la parroquia de Pangua una rebaja en el precio adjudicado a Velasco. Velasco va a Miranda y llega a un acuerdo con Diego de Marquina, que le paga 500 reales para que retire su oferta.



124 Pariza

Parroquia de San Martín de Tours



autor	Pedro de Cobos
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Antes de 1583
materia	Talla en madera policromada
medidas	66 x 71 x 43 cm
policromía	1603-1605, Juan González de Salcedo
situación	en su retablo
estado	mutilado Le falta el expositor, sustituido por otro barroco

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 155

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2082-2. Pariza. Libro de Fábrica (1538-1666):

- 1583, cuentas: fin de pago del reliquiario a Pedro de Cobos, ensamblador vecino de Vitoria.
- 1592, visita: se manda que "a los lados del relicario ponga unas tablas que inchan el vacío del dicho altar a la una parte e a la otra y que como ponen al nivel del relicario y que en las dichas tablas se pinten los quatro evangelistas o los quatro doctores de la yglesia", y encima del sagrario se ponga la imagen de San Martín el patrono, y sobre él, un Calvario, "para que esté con aderezo el dicho altar".
- 1603, visita: manda se dore el relicario
- 1605, cuentas: gastos por "hazer la peana y respaldo para el relicario", y pagos a Juan González de Salcedo, pintor, por cuenta de la pintura del relicario.
- 1608, cuentas: pagos al pintor por pintar el retablo



125 Payueta / Pagoeta

Parroquia de San Juan Bautista



autor	Pedro de Ayala, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Décadas de 1610-1620
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	reaprovechado en un retablo barroco churrigueresco
estado	completo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 160

referencias documentales



126 Pedruzo

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Esteban de Velasco, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Décadas de 1580-1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	reaprovechado retablo del siglo XVIII sin calidad
estado	completo las tallas están en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 163

referencias documentales



127 Pobes	Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora
autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1575
materia	
medidas	
policromía	1629
situación	desaparecido
estado	

referencias bibliográficas

- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115
- TABAR ANITUA, Fernando (coord.). *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo XI: las Riberas Alta y Baja del Zadorra y el oriente de Lantarón*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Fundazioa, 2016, p. 376.

referencias documentales

- AHPA-AAHP. Prot. 4919, escr. Diego Martínez de Isunza, año 1575, fols. 38r-39r. I1/02/1575. Contrato para hacer el sagrario de Pobes entre el cura y los mayordomos y Esteban de Velasco, imaginero, y Jerónimo de Oñate pintor. Velasco debe hacer "un relicario con su sotabanco (...) con sus tablericos conforme al mandamiento dado y publicado por el maeso Hortizi Bisitador general en todo este obispado por el Ilustrisimo y Reverendisimo señor don Juan de Quinones".
- AHDV-GEAH. Sign.: 2215-3. Pobes. Libro de Fábrica 1607-1739, s/f.

128 Portilla / Zabalate

Parroquia de la Santísima Trinidad



autor	Pedro de Angulo (arquitectura) y Diego de Marqui
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1579-1581
materia	Talla en madera policromada
medidas	57,5 x 43,5 x 38 cm
policromía	----
situación	aislado está retirado del culto, en la sacristía
estado	Inacabado

referencias bibliográficas

- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "Los Angulo. Entalladores del foco de Miranda de Ebro durante el siglo XVI". López de Gámiz, nº XXVII, 1993, pp. 37 y 42
- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". López de Gámiz nº XXXII, 1998, pp. 45-46
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Portilla". En: TABAR ANITUA, Fernand (coord). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, p. 461

referencias documentales

AP Portilla. Libro de Fábrica I (1560-1631)

- 1579, visita: "que dentro de dos meses el cura y mayordomos agan azer un reliquiario de fasta seis o siete mill mrs, y este echo para la primera visita so pena de excomunion de cada quatro ducados aplicados para el dicho reliquiario (...) y que el dicho reliquiario haga Pero de Angulo vecino de Miranda presente, el qual se obligo a le azer y a de ser en cantidad de costa nueve mill mrs, y una parte contados quinze dias se le de ocho ds y e lo demas al acabar la obra".
- 1579, cuentas, fol. 29v: Pedro de Angulo cobra "para en pago del reliquiario".
- 1581, cuentas, fol. 31r-v : pago a "Pedro de Angulo y luminador a cuenta del reliquiario".
- 1582, cuentas, fol. 34r: pago a Pedro de Angulo ensamblador vecino de Miranda para "en parte de pago del relicario". También hay un pago "quando la tasacion del relicario".
- 1583, cuentas, fol. 35v: pago a Angulo como parte del sagrario tasado.
- 1585, cuentas, fol. 37v: se termina de pagar a Angulo por el relicario.



129 Quintana

Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora



autor	
taller	Agurain / Salvatierra ?
cronología	Décadas de 1580-1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	127 x 85 x 50 cm
policromía	"del natural"
situación	en su retablo
estado	mutilado le faltan un par de tallas que a principios del siglo XX conservaba

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 310
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 97, 102, 104, 126, 134, 173, 191, 324 y 326

referencias documentales



130 Quintanilla

Parroquia de San Julián y Santa Basilisa



autor	Juan de Angulo
taller	Valpuesta (Burgos)
cronología	Hacia 1609
materia	Talla en madera policromada
medidas	118 x 72 x 45 cm
policromía	"del natural"
situación	en su retablo
estado	intervenido le falta parte del frontón del remate del 1º cuerpo y unas tallas que debía conservar a principios del siglo XX

referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, Ana Rosa. "El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, p. 122

referencias documentales



131 Róitegui / Erroitegi

Parroquia de San Pedro



autor	Lope de Larrea
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Hacia 1617
materia	Talla en madera de nogal policromada
medidas	
policromía	1703, Francisco Pérez
situación	en su retablo retablo de 1629 de Miguel de Zozaya
estado	mutilado parece que le faltan unas volutas sobre el primer cuerpo

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, pp. 675-676
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. "Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco". En: DÍAZ DE DURANA, J. Ramón; VILLANUEVA, Eider (eds.). Pasado y presente de la Montaña Alavesa = Arabako Mendialdearen iragana eta oraina. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, p. 57

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 2844, escr. Miguel de Hordoñana, año 1629, fols. 127r-131v: documentos varios de la construcción del retablo de Onraitia. Llicencia solicitada a raíz del mandato del visitador, licencia del obispo de 1617, y contrato del retablo con Miguel de Zozaya, arquitecto artífice escultor en 1629. En el contrato se dice que el sagrario está hecho. Hay traza del retablo.



132 Salinas de Añana / Gesaltza Añana

Parroquia de Santa María de Villacones



autor Juan de Ullívarri, atribuido

taller Urduña / Orduña (Bizkaia)

cronología

materia Talla en madera policromada

medidas

policromía

situación desaparecido

solo queda la puerta, encajada en una puerta nueva de una caja rococó

estado

referencias bibliográficas

referencias documentales

133 San Esteban de Treviño

Parroquia de San Esteban



autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1595-1599. Tasado en 1602 por Diego de Marquina
materia	Talla en madera policromada
medidas	190 x 108 x 47 cm
policromía	chinesca
situación	reaprovechado retablo barroco
estado	mutilado le faltan las esculturas y la puerta, y está repolicromado en el rococó

referencias bibliográficas

- DÍEZ JAVIZ, Carlos. "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". López de Gámiz, nº XXXII, 1998, p. 36
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "San Esteban de Treviño". En: TABAR ANITUA, Fernando (coord.). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 471-172
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2512-I. San Esteban de Treviño. Libro de Fábrica (1553-1646):

- 1592, visita, fol. 60v. "haga haçer y traya un relicario de madera en que se ponga el Sanctissimo (...) y que a los lados del dicho relicario se pongan dos tablas a modo de pedestal cuya altura llegue al nivel del dicho relicario y la largura asta los extremos del altar mayor en que se pinten los quatro evangelistas y que encima del dicho relicario se ponga la ymagen de Nra Sra de cuya bocaçion es la yglesia y ençima de la dicha ymagen de Nra Sra se ponga un crucifixo de bulto con sus ymagenes de Nra Sra y San Joan Evangelista a los lados en forma del Santo Calvario".
- 1595, visita: que se cumpla el mandato anterior de hacer un relicario.
- 1595-1600, cuentas: pagos a Esteban de Velasco por el retablo que hace



134 Santurde

Parroquia de San Jorge



autor	Juan de Angulo, atribuido ?
taller	Vitoria-Gasteiz ?
cronología	Década de 1600
materia	Talla en madera policromada
medidas	86 x 88 x 49 cm
policromía	chinesca
situación	reaprovechado en un retablo rococó
estado	mutilado le falta el expositor original, que está en la sacristía y tiene instalado uno de 1769

referencias bibliográficas

- TABAR ANITUA, Fernando. "Santurde". En: IDEM (coord). Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo X: Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Ingleses. La villa de La Puebla de Arganzón. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, p.490-491
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990, p. 490

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2441-I. Santurde. Libro de Fábrica (1712-1853):
- 1769, cuentas, fol. 107r. "300 rs por la caja que esta encima del sagrario", y por "dos arbotantes que hizo Joseph de Cortes para el relicario".



135 Saraso

Parroquia de San Andrés



autor	Diego de Marquina ?
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	Décadas de 1580-1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	135 x 73 x 56 cm
policromía	siglo XVIII
situación	reaprovechado retablo rococó
estado	intervenido le faltan la puerta y los laterales, ahora con pinturas

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 197

referencias documentales



136 Sáseta



Parroquia de San Esteban

autor	Esteban de Velasco, atribuida
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	En torno a 1600 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	original
situación	aislado está tirado en el suelo, porque la iglesia está abandonada y sin puerta y ha sido saqueada
estado	mutilado expositor desencajado, faltan las columnas y tallas

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, p. 199

referencias documentales



137 Sojo / Soxo	Parroquia de San Julián
autor	Sebastián González
taller	Cantabria
cronología	1620-1623
materia	
medidas	
policromía	A partir de 1623, Juan de Arana
situación	desaparecido Queda una talla pequeña romanista en el retablo lateral de santa Bárbara de la parroquia
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, pp. 887 y 888

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2533- I. Sojo. Libro de Fábrica (1569-1636):

- 1620, cuentas, fol. 213r. María Ortiz de Velasco y Esteban de Orive, señores de la torre de Orive, dejan en el testamento 200 ducados para hacer un sagrario de talla y colocarlo en el centro del altar.
- 1621, cuentas, fol. 232r. Pagos a Sebastián González, arquitecto de Manzanilledo, por el sagrario
- 1623, cuentas, fol. 243r. Tasación del sagrario por Domingo de Arana y Esteban de Retes y pagos por el dorado a Juan de Arana.

138 Subijana de Álava / Subillana-Gasteiz

Parroquia de San Esteban



autor	Esteban de Velasco
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1584-1586. Tasado en 1586 por Diego de Marquin
materia	Talla en madera de nogal policromada
medidas	91 x 86 x 45 cm
policromía	Repintado, pero por debajo tiene la original
situación	en su retablo el retablo está mutilado y muy intervenido
estado	mutilado le falta el expositor, y en un retablo lateral hay un relieve pequeño de la Presentación en el templo que podría pertenecerle

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 581
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés". En: ZALAMA, Miguel Ángel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 115

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2575-2. Subijana de Álava. Libro de Fábrica (1600-1737):

- 1599, cuentas, fol. 4r. Pagos al cesionario de Esteban de Velasco por las obras que está haciendo
- 1602, visita, fol. 6v. Mandato para que no se le pague más al escultor, porque ha recibido más dinero que lo que vale y manda se retase el sagrario y retablo.
- 1607, cuentas, fol. 10v. Gasto por la tasación del sagrario y retablo
- 1617, cuentas, fol. 23r. Pago al cesionario del retablo
- 1692, cuentas, fol. 113r. Pagos a un pintor por "recomponer" el sagrario

AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, año 1586, fols. 325r-332v: varios traslados de diversos documentos referentes a la construcción del sagrario y retablo de Subijana de Álava: licencia del provisor, contrato de obra, licencia para la tasación, notificaciones y peticiones de licencias, tasación. Las licencias y el contrato son de 1584, la tasación de 1586.



139	Tobera	Parroquia de Santa Eulalia
	autor	Esteban
	taller	
	cronología	Antes de 1605
	materia	
	medidas	
	policromía	
	situación	desaparecido
	estado	

referencias bibliográficas

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2605-I. Tobera. Libro de Fábrica (1570-1648):

- 1592, visita, fols. 56v-57r. Manda "haga hacer y traiga un relicario de madera cuyo coste no esceda de seis mil maravedis en que este el Santissimo Sacramento y a los lados del relicario unas tallas o un pedestal hasta los extremos del altar mayo que corresponda en nibel a la altura del relicario, y en el dicho pedestal haga pintar los quatro evangelistas. Ytem que sobre el dicho relicario ponga la imagen de Nuestra Señora de cuya abocaciones es la yglesia. Ytem que sobre la dicha imagen de Nuestra Señora ponga un Crucifixo de bulto con las imagenes de Nuestra Señora y San Joan Evangelista a los lados en forma de Sancto Calvario."
- 1605, cuentas, fol. 77r. Pagos a Esteban de (...) [ilegible] por cuenta del relicario.

140 Tortura (en Etxabarri Kuartango)

Parroquia de San Andrés



autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Finales del siglo XVI-principios del siglo XVII
materia	Talla en madera policromada
medidas	100 x 92 x 34 cm
policromía	
situación	reaprovechado en un retablo barroco de la parroquia de Etxabarri-Kuartango
estado	mutilado ? le falta el expositor ?

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 487

referencias documentales



141 Trokoniz



Parroquia de San Vicente Mártir (sin culto)

autor	Esteban de Velasco, atribuido
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Décadas de 1580-1590
materia	Talla en madera policromada
medidas	82 x 105 x 26 cm
policromía	
situación	reaprovechado en un retablo compuesto por restos romanistas y del siglo XVIII
estado	mutilado le falta el 2º cuerpo, las tallas, la puerta y las columnas. La iglesia ha sido saqueada varias veces

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 590

referencias documentales



142 Tuesta

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Bartolomé de Angulo
taller	Valpuesta (Burgos)
cronología	Década de 1580
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1641, Cristóbal Ruiz de Barrón
situación	en su retablo
estado	mutilado le falta el expositor

referencias bibliográficas

- BALLESTEROS IZQUIERDO, Teresa. "El retablo del Santo Ángel de la Guarda en la iglesia de San Pedro de Vitoria". *Kultura*, nº 4, 1992, p. 23
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "Las policromías del 'natural y las cosas vivas' en el 1600. Cristóbal Ruiz de Barrón en la Ribera Alavesa y comarca de Miranda". *López de Gámiz*, nº XXX, 1996, p. 96
- ÁLVAREZ, Ana Rosa. "El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura". *López de Gámiz*, nº XXXIV, 2000, pp. 75-99
- IDEM. "El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, *Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura*, 2003, pp. 113-123
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, *Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura*, 2003, pp. 150-151

referencias documentales



143 Turiso



Parroquia de San Martín

autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1633-1643, Pedro y Cristóbal Ruiz de Barrón
situación	en su retablo
estado	intervenido

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La policromía del 'natural y las cosas vivas' en el 1600. Cristóbal Ruiz de Barrón en la Ribera Alavesa y comarca de Miranda". López de Gámiz, n° XXX, 1996, p. 103
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 173, 185, 211, 223, 225 y 239

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 4443, escr. Pedro Ortiz de Guinea, año 1633, fol. 29-31. 31/03/1633. Contrato para dorar y estofar el retablo con Pedro Ruiz de Barrón.

144 Ullibarri-Arana / Uribarri Harana

Parroquia de San Juan Bautista



autor	Pierres Picart y Lope de Larrea
taller	Agurain / Salvatierra
cronología	Circa 1572
materia	Talla en madera policromada
medidas	220 x 120 x 55 cm
policromía	
situación	en su retablo el retablo es romanista
estado	completo

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullibarri Arana (Álava)". Revista de la Universidad Complutense, vol. XXII, nº 87, 1973, pp. 7-16
- IDEM. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 16
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 712
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 131
- IDEM. "La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura". En: Agurain 1256-2006. Salvatierra hiribilduaren sorreraren 750. Urteurrena kongresua = Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra. Salvatierra-Agurain: Ayuntamiento, 2011, pp. 271-273
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. "Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco". En: DÍAZ DE DURANA, J. Ramón; VILLANUEVA, Eider (eds.). Pasado y presente de la Montaña Alavesa = Arabako Mendialdearen iragana eta oraina. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, p. 55

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 6728, escr. Bernal de Sabando, año 1572, fol. 5r-v.: 19/01/1572. Carta de censo de Lope de Larrea, vecino de Ullibarri-Arana, a favor de Marina de Echávarri.



145 Ullívarri-Gamboa

Parroquia de San Andrés



autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	Década de 1630. Tasado en 1646
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1648, Juan de Amigo
situación	en su retablo
estado	completo

referencias bibliográficas

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 19
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, pp. 658-659

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2705-I. Ullívarri-Gamboa. Libro de Fábrica (1646-1721):

- 1646, cuentas: pagos a Juan Bautista Ayala, heredero de Pedro de Ayala, por el retablo que hizo su padre. Pagos a Diego de Mayora y Juan de Angulo, por la tasación del retablo
- 1647, cuentas. Pagos Juan Bautista Ayala "a cuenta del sagrario y retablo".
- 1648, cuentas: pagos a Juan de Amigo por la policromía del retablo.
- 1670, cuentas. Fin de pago de "la caxa del sagrario y demás del altar mayor" al cesionario de Ayala.



146 Urarte

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora



autor	Juan Martínez de Períztegui
taller	Miranda de Ebro (Burgos)
cronología	1595
materia	Talla en madera policromada
medidas	130 x 120 x 56 cm
policromía	1601, Juan González de Salcedo
situación	en su retablo
estado	mutilado ? le falta un expositor que remataría en esa cúpula ?

referencias bibliográficas

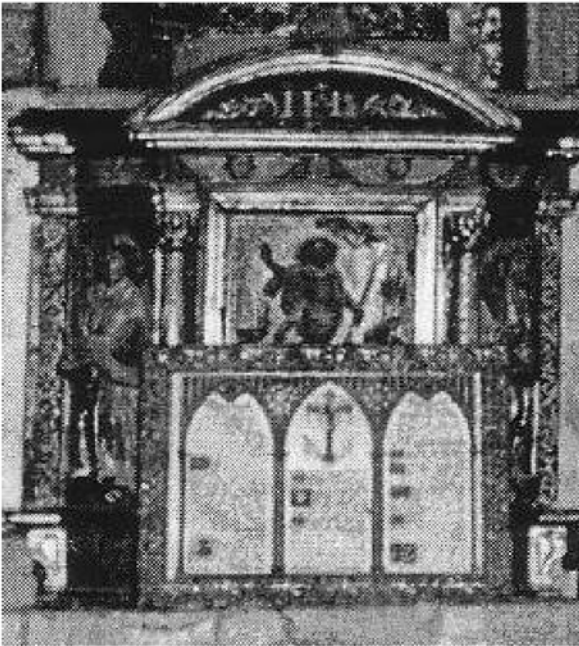
- PORTILLA VITORIA, Micaela J.; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II: Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 223-224
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 23
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 129
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. "Las artes en la Montaña alavesa entre el Renacimiento y el Barroco". En: DÍAZ DE DURANA, J. Ramón; VILLANUEVA, Eider (eds.). Pasado y presente de la Montaña Alavesa = Arabako Mendialdearen iragana eta oraina. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura, Gazteria eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2003, p. 56

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2711-I. Urarte. Libro de Fábrica (1555-1683):
- 1595, cuentas, fol. 76r: parece que Períztegui había hecho ya la mayor parte del retablo.
- 1601 y ss, cuentas, fols. 79, 80, 94, 99: pagos a Juan González de Salcedo, vecino de Lanciego, por dorar el sagrario.



147 Urbina de Basabe



Parroquia de San Pedro

autor	Lázaro de Larrina
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	1615
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	desaparecido El retablo y su sagrario existieron hasta 1969, cuando se llevo "a restaurar". Es de propiedad privada y está en paradero desconocido
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 829-830

referencias documentales

AHPB-BPAH, prot. 1818, escr. Fernando de Padura Eguiluz, año 1615: 10/11/1615. Escritura de concierto entre el presbítero de Urbina de Basab, señor de varias casas, y Lázaro de Larrina para hacer un retablo con "el relicario al principio de dicho retablo en el qual aya de hacer para encima del dicho relicario una figura de señor san Pedro asentado y mas arriba un Cristo y a Nuestra Señora y señor san Juan a los lados", con los escudos de armas de los Urbina, según la traza entregada por el señor don Juan de Urbina.

148	Urduña / Orduña (en Inoso)	Parroquia de San Juan del Mercado
	autor	Juan de Ullívarri
	taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
	cronología	1609
	materia	
	medidas	
	policromía	
	situación	desaparecido
	estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 388
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Nuevos aportes sobre el romanismo. El escultor de Orduña Juan de Ullívarri y el retablo de Astúlez". Letras de Deusto, nº 73, vol. 26, 1996, p. 120

referencias documentales

AHPB-BPAH, prot. 1816, escr. Fernando de Padura, año 1609. 13/09/1609: contrato entre Juan de Ullívarri y los patronos de la parroquia de San Juan del Mercado para hacer un retablo.

149 Uribarri	Parroquia de San Esteban
	autor
	taller
	cronología
	materia
	medidas
	policromía 1617, Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros
	situación desaparecido
	estado

referencias bibliográficas

referencias documentales

AHPA-AAHP. Prot. 9223, escr. Gaspar de Elejalde, año 1617, fol. 391r-v.: contrato de la parroquia con Diego Pérez y Cisneros y Pedro Ruiz de Barrón para dorar un relicario de madera para la custodia del Santo Sacramento que está en el altar con tres cruces de madera.

150 Urrunaga (de Eribe ?)

Parroquia de San Juan Bautista



autor

taller

cronología Década de 1590 ?

materia Talla en madera policromada

medidas 31,5 x 13 x 9 cm (San Pablo)

policromía

situación desaparecido

Sólo quedan dos tallas: san Pablo en un sagrario rococó, san Pedro sobre el tornavoces

estado

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: El valle de Zuía y las tierras de Legutiano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, p. 702

referencias documentales



151 Villabuena de Álava / Eskuernaga

Parroquia de San Andrés



autor	Juan de Alvarado (traza) y Juan Gómez de Bárcena
taller	Ampuero (Cantabria) / Nájera (La Rioja)
cronología	1579
materia	Talla en madera policromada
medidas	163,5 x 130 x 75 cm
policromía	1626, Mateo Delgado
situación	en su retablo retablo realizado en 1587-1594 por los artistas, cántabros instalados en Nájera
estado	mutilado le falta el expositor

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 151
- BARRIO LOZA, José Ángel. "Juan de Alvarado. Notas sobre escultores renacentistas montañeses en La Rioja". Altamira, tomo XL, 1976-1977, pp. 263-271
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, pp. 129-130
- IDEM. "Renacimiento y romanismo en la retabística de la rioja alavesa". En: Actas de las II Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa", 2004, p. 237
- POLO SÁNCHEZ, Julio J. La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660). [Santander]: Fundación Marcelino Botín, 1994, p. 36

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2647-2- Villabuena de Álava. Libro de Fábrica (1539-1592):

- 1577, cuentas, fol. 67v.: pagos a Juan de Albarado escultor para en parte de pago del relicario.
- 1579, cuentas, fol. 97v-104v: paga a Juan de Alvarado por el sagrario.
- 1588, cuentas, fol. 115v. Juan de Alvarado escultor por la obra que hacen en la dicha yglesia, para en parte de pago del retablo del altar mayor.
- 1590. Cuentas, fol. 124v. Juan Gómez escultor por parte del retablo.

AHDV-GEAH. Sign. 2647-3. Villabuena de Álava. Libro de Fábrica (1622-1690):

- 1626, cuentas, fol. 14v-17: pagos a Mateo Delgado por la policromía del sagrario



152 Villamanca

Parroquia de Santiago Apóstol



autor	
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia) ?
cronología	
materia	Talla en madera policromada
medidas	175 x 120 x 42 cm
policromía	
situación	aislado Está en culto, pero la parroquia no tiene retablo
estado	intervenido Sin esculturas, la puerta no es la original

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 854-855

referencias documentales



153 Villanañe

Iglesia de los Varona, desaparecida en 1973



autor	Juan de Ullívarri, atribuido
taller	Urduña / Orduña (Bizkaia)
cronología	Décadas de 1590-1600
materia	Talla en madera policromada
medidas	97 x 101 x 47 cm
policromía	chinesca
situación	aislado en los depósitos diocesanos de Vitoria-Gasteiz
estado	mutilado le debe faltar el expositor

referencias bibliográficas

- VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (ed.). Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2003, p. 152

referencias documentales



154 Villodas / Billoda



Parroquia de San Cristóbal

autor	Felipe de Goyeneche
taller	Arrasate / Mondragón (Gipuzkoa)
cronología	1594. Tasado en 1595 por Esteban de Velasco
materia	Talla en madera policromada
medidas	155 x 114 x 45 cm
policromía	1696, Juan de Amigo
situación	reaprovechado retablo de Pedro de Ayala de 1603
estado	mutilado le faltan todas las tallas: fueron robadas

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 616

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2815-I. Villodas. Libro de Fábrica (1549-1666):

- 1593, visita, fol. 87v. El visitador San Juan de Garibay manda que "hagan hazer un reliquiario de la dicha yglesia, porque esta el Santissimo Sacramento yndecentemente".
- 1594, cuentas, fol. 89v. Pagos a Felipe de Goyeneche por "un reliquiario que para la dicha yglesia tiene hecho".
- 1595, cuentas, fol. 91v. Pago a Esteban de Velasco escultor por la tasación del sagrario, y a Felipe de Goyeneche por el sagrario que hizo.
- 1598, visita, fol. 93r. El visitador Juan de Gamarra manda que "se hagan dos bancos que correspondan a los dos lados del reliquiario del Sanctissimo Sacramento con dos passos de la pasion y sy no qual el oficial que los ubiere de hacer sea muy diestro y perito en el arte para que corespondan con la obra del reliquiario".
- 1602, visita, fol. 101v. El visitador licenciado Muñatones manda que cierren la ventana del altar mayor con hilo de alambre "por que no ensucien los paxaros y pierdan el reliquiario".
- 1603, cuentas, fol. 105v. Pagos al escultor por el retablo que está haciendo.
- 1604, cuentas, fol. 107r. Varios pagos a Pedro de Ayala, escultor, por el retablo "que tiene echo".



155	Vitoria-Gasteiz	Parroquia de San Vicente Mártir
		autor Juan de Angulo
		taller Vitoria-Gasteiz
		cronología 1608
		materia
		medidas
		policromía
		situación desaparecido
		estado

referencias bibliográficas

referencias documentales

156 Yécora / Iekora



Parroquia de San Juan Bautista

autor	Juan de Olate (traza), Pedro González de San Pedro
taller	Viana-Cabredo (Navarra)
cronología	1601
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	1646, Juan de Arteta
situación	en su retablo
estado	mutilado le falta el expositor

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio; CANTERA ORIVE, Julián. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 161
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. La escultura romanista en Álava. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1973, p. 21
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 132
- IDEM. "Renacimiento y Romanismo en la retabística de la Rioja alavesa". En: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (coord.). Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, Arte y Patrimonio. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Juventud y Deportes, 2004, p. 236
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. La policromía barroca en Álava. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2001, pp. 239-240.

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2827-2. Yécora. Libro de Fábrica (1561-1669):
- 1594, visita, fol. 74r. Se manda hacer "un relicario de nogal con buena talla".
- 1601 en adelante, cuentas. Pagos a los artistas.
- 1646, fol. 240-320, cuentas: pagos a Juan de Arteta por el dorado del sagrario y la talla del titular.



157 Yurre / Ihurre

Parroquia de Santiago



autor	Juan de Angulo ?
taller	Vitoria-Gasteiz ?
cronología	Décadas de 1620-1630 ?
materia	Talla en madera policromada
medidas	225 x 114 x 50 cm
policromía	1745, Antonio Jiménez
situación	reaprovechado retablo barroco de mediados del siglo XVII
estado	completo

referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 620

referencias documentales



158 Zaldondo



Parroquia de San Saturnino de Tolosa

autor	Juan Bazcardo y Lope de Mendieta (traza). Francisc
taller	Viana-Cabredo (Navarra)
cronología	1623
materia	Talla en madera policromada
medidas	183 x 134 x 70 cm
policromía	1656-1663, Mateo López de Echezarreta
situación	en su retablo retablo entregado en 1643
estado	mutilado No tiene expositor, porque fue retirado en 1843 cuando se puso otro diseñado por Saracibar y hecho por Matías de Mendaza. Le falta la puerta

referencias bibliográficas

- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel. Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 23-24 y 88-95
- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 760
- BELDA, Cristóbal; et al. Los siglos del Barroco. Madrid: Akal, 1997, p. 157
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.). Erretaulak = Retablos. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, pp. 721-728 (texto: Fernando Bartolomé García)
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra". En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. III: las historias de la escultura barroca española. Antequera: ExLibric, 2016, vol. III, p. 248

referencias documentales

- AHPLR. Legajo 597, escr. Jerónimo de Lagunilla, 1623, fols. 197r-202v.: Documentos del retablo de la iglesia de Zaldondo. Licencia y fijación de la fecha del remate, condiciones para el remate con traza del retablo y traza propia del sagrario, petición de Francisco de la Plaza para que se le adjudique la obra debido a que ha detectado irregularidades en la adjudicación a Gregorio de Álava, confirmación de la adjudicación a Francisco de la Plaza.
- AHPA-AAHP. Prot. 2627, escr. Pedro Ruiz de Gordo, 1643, fol. 19: escritura sobre el retablo.
- AHPA-AAHP. Prot. 3327, escr. Pedro Ruiz de Gordo, 1644, fol. 185: carta de pago del retablo.
- AHPA-AAHP. Prot. 3464, escr. Pedro Ruiz de Gordo, 1656, fol. 95-97 y 159: rescisión del contrato para el dorado con Sebastián Martínez de Larrea y Juan López Baso y escritura de fianza del dorado.
- AHDV-GEAH. Zaldondo. Legajo de papeles sueltos, nº 33-34, 1818: escrituras sobre el retablo.



159	Zambrana	Parroquia de San Vicente (antigua ermita)
	autor	Pedro López de Gámiz
	taller	Miranda de Ebro (Burgos)
	cronología	1575
	materia	
	medidas	
	policromía	
	situación	desaparecido
	estado	

referencias bibliográficas

- DIEZ JAVIZ, Carlos. Pedro López de Gámiz escultor mirandés del siglo XVI. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia, 1985, pp. 156-157
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; José Javier VÉLEZ CHAURRI. "López de Gámiz y Anchieta comparados: las claves del romanismo norteño". Príncipe de Viana nº 185, 1988, p. 490

referencias documentales

- AHPB, escr. Juan de Uzquiano, años 1575-1576, fol. 450: contrato entre la parroquia y Pedro López de Gámiz para hacer "un relicario de madera de nogal segund y de la manera y traza questa debuxada en medio pliego de papel y firmada". También dio la traza para hacer el banco.

160 Zuazo de Gamboa



Parroquia de San Millán (desaparecida)

autor	
taller	Vitoria-Gasteiz ?
cronología	
materia	Talla en madera policromada
medidas	
policromía	
situación	desaparecido
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VIII: Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, p. 829

referencias documentales

Archivo del Obispado, carpeta Zuazo de Gamboa:

- 1895, inventario. Ruperto Salazar, párroco. Hace una descripción del retablo, y cita dos imágenes de la Virgen y san Sebastián en el sagrario.

161	Zuhatzola	Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora
	autor	Juan de Madina
	taller	
	cronología	1609
	materia	
	medidas	
	policromía	
	situación	desaparecido La parroquia actual (en ruinas) se hizo a partir de 1800. No queda ningún mueble de la parroquia anterior
	estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa. Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo V: la Llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria. Vitoria-Gasteiz: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 785

referencias documentales

AHDV-GEAH. Sign. 2983-I. Zuhazola. Libro de Fábrica (1559-1691), s/f:
- 1609, 1612, cuentas: pagos a Juan de Madina por el sagrario.

162 Zuhatzu Kuartango



Parroquia de San Pedro

autor	
taller	
cronología	Finales del siglo XVI-principios del XVII
materia	Óleo sobre tabla
medidas	43 x 27,5 cm
policromía	
situación	desaparecido En 1995 se dice que hay un sagrario en la sacristía con puerta y laterales de pintura romanista, pero en 2009 sólo existía esta puerta.
estado	

referencias bibliográficas

- PORTILLA VITORIA, Micaela J. Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, p. 878
- SÁENZ PASCUAL, Raquel. "Aproximación a la iconografía eucarística en los retablos pictóricos de la actual diócesis de Vitoria: Gótico final y Renacimiento". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (dir.). Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario "Escorial-M^a Cristina", 2003, pp. 1135-1136

referencias documentales

163 Zurbano / Zurbao

Parroquia de San Esteban



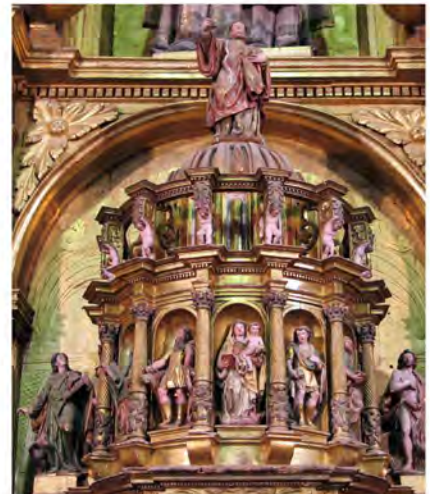
autor	Pedro de Ayala
taller	Vitoria-Gasteiz
cronología	1616-1617
materia	Talla en madera policromada
medidas	330 x 140 x 67 cm
policromía	1667, Juan de Munárriz
situación	en su retablo Retablo contratado en 1631 con el mismo Pedro de Ayala
estado	completo

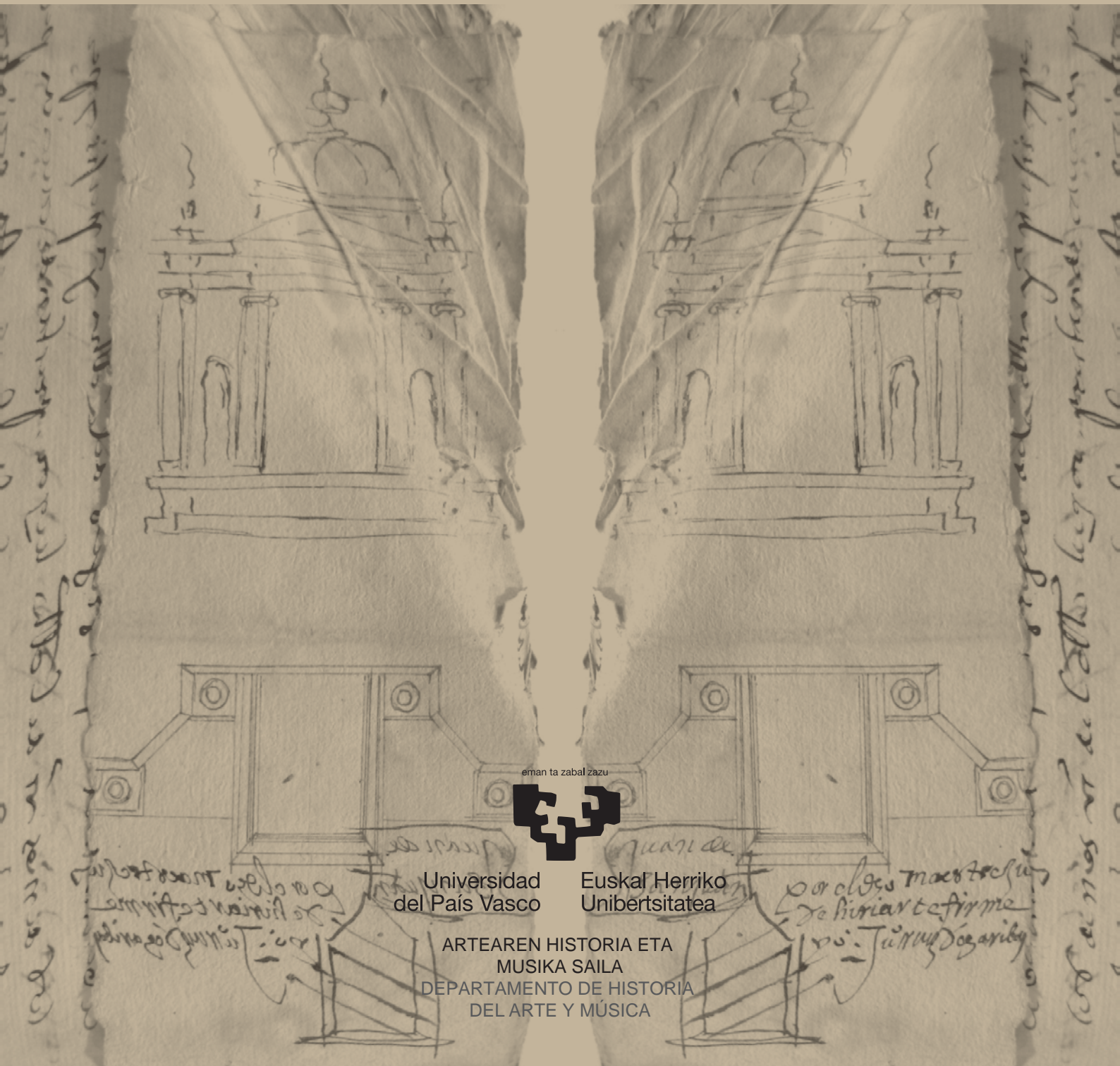
referencias bibliográficas

- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 635-636
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Las artes en el Renacimiento". En: LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, Armando. Álava en sus manos. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983, tomo 4, p. 132

referencias documentales

- AHDV-GEAH. Sign. 2906-2. Zurbano. Libro de Fábrica (1575-1647):
- 1616, 1617, 1618, fols. 61v, 67v, 68, 68v, 72v: pagos a Pedro de Ayala por el sagrario y retablo.
 - 1619, cuentas, fol. 75 y 77v: pagos por tasación por Juan de Angulo y Juan Ruiz de Luzuriaga.
 - 1667, cuentas, s/f. : pagos a Juan de Munárriz por la policromía.





eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ARTEAREN HISTORIA ETA
MUSIKA SAILA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
DEL ARTE Y MÚSICA