

**Evolución de la escultura barroca
vizcaína a través de los fondos del
museo Diocesano de Arte Sacro /
Eleiz Museoa (Bilbao)**

D. Julen Zorrozua Santisteban

***Barroko garaiko Bizkaiko
eskulturaren bilakaera Bilboko eleiz
Museoaren bilduman oinarriturik***

***Evolution of baroque sculpture in
Biscay through the collection of the
Diocesan museum of sacred art /
Eleiz Museoa (Bilbao)***

El Museo Diocesano de Arte Sacro/Eleiz Museoa se haya enclavado en el claustro del convento de la Encarnación de Atxuri ¹, grandioso edificio que fue construido en varias fases desde principios del siglo XVI siguiendo probablemente los planos dispuestos por el tracista dominico fray Martín de Santiago. Él mismo se encargó de proporcionarlos para los conventos de su orden dedicados a San Telmo en San Sebastián (hoy en día Museo Municipal) y a Santo Domingo en Vitoria. En 1991, tras haber quedado arruinado por las inundaciones de 1983, diversas instituciones decidieron rehabilitarlo y dedicarlo a los fines actuales. Finalmente, desde 1995, podemos contar con este espacio cultural de primer orden si bien un tanto oscurecido por la relevancia que han alcanzado últimamente otros museos bilbaínos como el de Bellas Artes o el Guggenheim.

Sin embargo, y como sucede en otros lugares caso del convento de *Regina Coeli* en Santillana del Mar o la Catedral Nueva de Vitoria-Gasteiz, este reaprovechamiento de un espacio religioso constituye el marco más idóneo para la conservación y exposición, que facilita su contemplación y estudio, de las principales obras artísticas realizadas en nuestros templos. Las de carácter religioso debieran ser vistas en el lugar para el que fueron realizadas pero diversos factores como el paso del tiempo, riesgo de deterioro o robo de las mismas o la mayor austeridad decorativa impulsada a raíz del Concilio Vaticano II, hacen que en algunos casos su reubicación en este lugar sea cuando menos aconsejable. El Museo Diocesano como tal se nutre de piezas de arte sacro procedentes de nuestro territorio histórico, bien realizadas en el mismo bien importadas gracias, entre otros, a los patronos de las iglesias o a diferentes mecenas radicados en Bizkaia o en los centros de producción artística más innovadores como Madrid o Valladolid. Puesto que el Museo recoge obras del país las representadas en el mismo han de ser los encargos que se producían más habitualmente, esto es, de imaginería frente a otras artes como la pintura, y nos debe mostrar la evolución de los talleres locales y foráneos en la producción de las mismas.

Todas las piezas custodiadas en este recinto se hayan en calidad de depósito pues en última instancia aún pertenecen a las parroquias o ermitas de las que se han traído. Una vez llegan a esta institución, y en el caso de destinarse a la exposición, se resanan y consolidan. El sistema de exposición de las

¹ Del cenobio bilbaíno se han ocupado, entre otros, ANÓNIMO: *Reseña histórica del convento de religiosas dominicas de la Encarnación de Bilbao (por una religiosa del mismo convento)*, Vergara, 1893; ABAIGAR, E.: *El convento de la Encarnación de Bilbao*, Bilbao, 1971; VELILLA IRIONDO, J.: "Convento de la Encarnación. Bilbao" en AA.VV., *Monumentos de Bizkaia*, T. I, Bilbao, 1986, pp. 200-216; BARRIO LOZA, J.A.(Dir.): *Bizkaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica*, T. III, Bilbao, 1991 y VALVERDE PEÑA, J.R.: "Convento de la Encarnación" en BARRIO LOZA, J.A., PÉREZ DE LA PEÑA, G. Y VALVERDE PEÑA, J.R., *Patrimonio histórico de Bizkaia*, Bilbao, 1999, ficha nº 24.

esculturas se adecua a las diferentes épocas cronológicas y estilísticas conformando, en el caso del Barroco, un grupo que supera la treintena de obras entre las que prevalecen los bultos redondos y los de tema hagiográfico (dedicados a los santos), los que tienen por objeto a la Virgen, en sus distintas advocaciones, y al Niño Jesús, si bien no faltan otros como los pasionales.

Al mismo tiempo es necesario referirse al valor didáctico de las imágenes, principal medio de instrucción en la fe para el fiel de los siglos XVII y XVIII al que le era más fácil comprender el significado de una representación simbólica que el de un complejo sermón. El Concilio de Trento (en especial la sesión XXV de diciembre de 1563) insistirá, ante los ataques protestantes, en el valor mediador y docente de la imagen, y está en la base de una nueva iconografía que ayuda a instruir y a afirmar al pueblo en los misterios de la fe junto a otros mecanismos como las predicaciones, catequesis o la fundación de conventos y cofradías.

Las esculturas religiosas se pueden contemplar mayoritariamente en el marco para el que y por el que fueron ejecutadas, es decir, en los retablos que pueblan nuestras iglesias². Por ello, y aunque no es esta la ocasión de realizar un análisis de los mismos, no es baladí hacer siquiera una pequeña mención a los conjuntos que albergaron las piezas que encontramos hoy en este Museo. Y es que a los tres períodos de la retablística barroca vizcaína le corresponden tres fases en el desarrollo de la imaginería del territorio: al retablo clasicista (c. 1620-1680) le acompaña la *escultura del natural*, que aparece exenta o en relieve en un tipo de retablo que se ha denominado, por su función litúrgico-narrativa, retablo docente, viñeta o retablo-comic. Al retablo churriguesco (c. 1680-1740) le corresponde la *escultura del movimiento* que encaja en estructuras en las que, desapareciendo los ciclos narrativos en relieve, se impone el bulto redondo de tipo devocional. Finalmente la *escultura rococó* obedece al retablo del mismo nombre desarrollado en nuestra provincia entre 1740 y 1780.

Siguiendo esta división, ofreceremos los rasgos generales de cada una de dichas fases, deteniéndonos en el estilo, iconografía y principales autores de las mismas. Prestaremos lógicamente más atención a las piezas conservadas en el Museo aunque no obviemos citar alguna otra que aún permanezca en su ubicación original y que subraye los principales rasgos estilísticos de cada momento. La presencia de buenos ejemplos de la Virgen María para todos los periodos, sobre todo Inmaculadas, y la imposibilidad de abordar en esta comunicación el estudio de todas las esculturas aquí custodiadas, hará que éstas nos sirvan de hilo conductor en el texto. En líneas generales podemos

² Remitimos para ello a ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.

avanzar aquí que la escultura vizcaína, como la vasca en general y salvando algunas excepciones, no alcanza un gran nivel o al menos la calidad presente en las estructuras que las cobijan, que en gran medida es obra de artífices que aún permanecen en el anonimato y que se muestra siempre muy dependiente de artistas foráneos (esencialmente cántabros) y modelos castellanos cuya influencia llegará a nuestra tierra con unos años de retraso y, por tanto, un tanto desvirtuada en ciertos aspectos.

1. Escultura del natural

Dentro del siglo XVII y hasta 1640, año en que se produce la intervención de Antonio de Alloytiz en el desaparecido retablo mayor de la basílica de Begoña, el panorama de la retablistica y escultura vizcaína estuvo dominado por artífices cántabros. Éstos, procedentes fundamentalmente del taller de Limpias, centrarán su actividad en las Encartaciones por diversas razones entre las que sin duda destacan la cercanía de ambos territorios y la pertenencia de esta zona occidental del Señorío, salvo Gordexola, al arzobispado de Burgos en el que también se incluía la actual Cantabria. Antes de la fecha indicada, escultores como Felipe de la Gargolla (o Gorgolla) Ribero y Juan de Palacio Arredondo se encargan de poblar de imágenes y relieves escultóricos los retablos de Ahedo (Carranza), Güeñes, Trucios y fuera de las Encartaciones, el antiguo retablo principal de Zamudio, la arquitectura de los cuales corre a cargo de otros maestros como Bartolomé Martínez de Villavid, Diego y Bernardo de Lombera o Luis de la Peña.

Los escultores citados se muestran aún dependientes del Romanismo que surgido en las últimas décadas del siglo XVI se mantiene todavía imperante por estas fechas entre los maestros locales que pese a ello ya en ciertas composiciones comienzan a reflejar el naturalismo o realismo procedente básicamente de los modelos del escultor gallego afincado en Valladolid, Gregorio Fernández quien, a través de diversos medios, contribuye a desplazar las formas y modelos romanistas y cuyo estilo llegará a imponerse en la escultura vizcaína, vasca y en general en la de la mitad norte peninsular. Han sido numerosos los autores que han indicado como se produjo la llegada de tal influjo a nuestra tierra, el más reciente Vélez Chaurri³ quien señala tres vías de penetración: la presencia de Fernández en diversas obras de Alava (singularmente en el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria) y Guipúz-

³ VÉLEZ CHAURRI, J.J.: "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución", *Ondare*, 2000, nº 19, p. 49. Es además un concienzudo trabajo de síntesis del desarrollo del retablo y escultura barroca en el País Vasco del todo coincidente, pues se basa en los estudios realizados hasta el día de hoy, con nuestros datos sobre tal fenómeno en Bizkaia.

coa que a su vez sirven de inspiración a los artistas locales y, en último lugar, a través de la formación de jóvenes escultores en los talleres del propio Fernández o de otros maestros castellanos. Nosotros añadiríamos una cuarta manera, aunque más excepcional, la imposición, por parte de los comitentes, de una obra de Fernández como modelo a seguir en la realización de otra. Esto es lo que sucedió en 1641 con la Virgen de la Consolación que el escultor Pedro de Gárate realizaría para la cofradía bilbaína del mismo nombre y que debería tomar como ejemplo a la de la Virgen de la Candelaria de San Lorenzo de Valladolid⁴.

En Burgos ha de situarse el aprendizaje del principal arquitecto y escultor vizcaíno del siglo XVII, Antonio de Alloydiz, perteneciente al potente taller de Forua al que se adscriben otros maestros como Pedro de Alloydiz, Juan de Azcúnaga y Juan de Bolialdea. Todos ellos están capacitados para construir y decorar retablos y son los responsables, del relevo en la manufactura de retablos e imágenes a partir de 1640 y consecuentemente del cambio de estilo experimentado en estas últimas; en esta labor colaboran los omnipresentes artífices cántabros como el ya citado Felipe de la Gargolla o José de Palacio Arredondo, quizás hijo del mencionado Juan de Palacio y la presencia circunstancial de algún otro como Juan Bazcardo, del taller de Viana-Cabredo.

Los retablos de esta época ya citados u otros realizados después entre 1640 y 1680 como los de Busturia, Gordexola, Mañaria o Nabarniz, responden al estilo clasicista y debido a su estructura arquitectónica en casillero dividida en múltiples cuerpos y calles permitían la presencia de gran cantidad de bultos y relieves de talla cuyos principales rasgos definitorios, desde el punto de vista estilístico, serían los siguientes: el principal sería el naturalismo visible en los rostros y actitudes de los personajes sagrados que son realistas y expresivos, pues se pretende crear obras claras y cercanas que sean capaces de conmover a los fieles. A éstos se les hace partícipes de las emociones de los santos a través de las actitudes declamatorias o teatrales en que se los representa. Buscando una mayor verosimilitud se dota a las imágenes de vestidos y complementos de la época como el calzado o elementos postizos como las orillas de encaje en los ropajes de algunos personajes como la Virgen, persiguiendo lo mismo el revestimiento policromo que les suele acompañar. El tratamiento de los pliegues de las vestiduras, acartonados, angulosos, y el de los cabellos, en minuciosos mechones o guedejas, también nos habla de la implantación de las propuestas estilísticas de Gregorio Fernández.

⁴ BARRIO LOZA, J.A.: "Una noticia documental de Gregorio Fernández", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1984, L, pp. 445-447.

Las fuentes que sirven de inspiración a los escultores son de sobra conocidas. Los modelos a imitar se buscan básicamente en los repertorios de estampas de diversos autores como los hermanos Wiericx, Cornelis Cort o Durero. El citado Fernández, por ejemplo, sigue los grabados de este último para lograr ese aspecto metálico que poseen los ropajes de sus realizaciones y que después copian hasta la saciedad el resto de imagineros barrocos del siglo XVII. Ejemplos de la utilización de grabados de Cort nos los proporciona la escultura del retablo mayor de Santa María de Orduña (c. 1650-1660) realizada por José de Palacio Arredondo y del recurso a los de los hermanos Wiericx que decoran el libro del Padre Nadal *Evangelicae Historiae Imágenes* (1593) tenemos constancia tanto en el citado retablo orduñés como en el mayor de Gordexola (1653-1657) obra de Antonio de Alloydiz. Incluso, y es noticia también ya difundida, se documenta una ocasión en que a Domingo de Garaitaondo, autor del desaparecido retablo de las Benditas Ánimas del Purgatorio en San Nicolás de Bilbao (1672), se le impone que la ejecución de un relieve “conforme a una traza o estampa” creada por el pintor coetáneo Martín Amigo⁵.

Iconográficamente, y de acuerdo con el impulso de que les dota la Contrarreforma, los temas representados se centran en los ciclos del Nacimiento, Infancia, Vida y Pasión de Jesucristo, representados sobre todo en relieves narrativos al igual que se hace con los del Nacimiento y Vida de la Virgen, Evangelistas, Padres de la Iglesia y las Virtudes, mientras que se prefiere el bulto redondo para plasmar a los Apóstoles, sobre todo San Pedro y San Pablo, santos de gran predicamento entre los fieles como San José, santos protectores o mártires, los más recientemente canonizados o los pertenecientes a las diversas órdenes religiosas. No faltan otros como el Crucificado que, normalmente culmina los retablos mayores, los ángeles como intercesores del hombre ante Dios, los Santos Niños o la Virgen en advocaciones concretas como la Asunción y sobre todo la Inmaculada Concepción.

Precisamente para la representación de esta última, en estos momentos y al igual que en otras zonas, se prefiere el modelo acuñado por Gregorio Fernández que llega a nuestro territorio en el segundo tercio del XVII y perdura a lo largo de toda esta primera fase de la escultura barroca. Dos son las imágenes que en el Museo bilbaíno reproducen tal tipología, una que procede de la iglesia de Santa María de Igorre y otra que ha llegado desde la de Santa María Magdalena de Plentzia. Ambas son esculturas de madera policromada, de parecida cronología pues son realizadas en torno a 1650, tienen un canon

⁵ BARRIO LOZA, J.A.: “Nota sobre un pintor barroco vasco mal conocido: Martín Amigo”, *Urtekarria/Anuario* (Museo de Bellas Artes de Bilbao/Bilboko Arte Ederretako Museoa), 1989, p. 39.

corto y son de altura similar, 0,69 m. la primera por los 0,61 m. que presenta la segunda. Ambas nos ofrecen, con diferencias que después se indicarán, el esquema creado por el insigne maestro vallisoletano que presenta a la Virgen como una joven de bello rostro, erguida y frontal, que lleva las manos unidas en actitud orante delante del pecho. Poseen largos cabellos dispuestos simétricamente sobre los hombros y que caen por encima del manto de pliegues metálicos que se quiebran aún más cuando rozan el suelo. Visten túnica de distinto color, roja en Igorre y dorada en Plentzia, pero ambas sujetas con ceñidor. El manto, como es la norma común, presenta el canónico color azul si bien en el ejemplo de Plentzia está salpicado por estrellas doradas.

Ésta no es la única diferencia entre ambas imágenes pues la Inmaculada de Igorre tiene cabeza redondeada, cuello corto y aparece totalmente frontal. Además reposa sobre peana de tres cabecitas aladas mientras la de Plentzia es una escultura menos frontal pues ladea e inclina levemente su cabeza, movimiento que se acentúa por la disposición adelantada de su pie derecho y descansa sobre una media luna con las puntas hacia arriba centrada por una única cabeza de querubín. Esta última imagen está situada sobre una ménsula de nubes y cabezas de angelitos que no la corresponde pero ha sido reaprovechada para facilitar su exposición. Finalmente, ya hemos adelantado algo de ello, la policromía es también distinta porque en la Virgen de Igorre es de tonos planos y encarnación mate y la de Plentzia presenta sinuosos motivos vegetales sobre la túnica y la encarnación es a pulimento.

Otras imágenes que en distintos retablos vizcaínos repiten esta iconografía, con variantes centradas en la existencia o no de la característica aureola de rayos que enmarca a algunas imágenes de Fernández, o de cintos sujetos con lazo, postizos textiles y diferentes tipos de peanas las tenemos en Atxondo (Axpe-Marzana), Gordexola (Irazagorria) con un collar pintado alrededor del cuello, Lekeitio (Jesuitas) y Orozko (Zalao), todas ellas de autores anónimos como las del Museo; documentadas o atribuidas las tenemos en el retablo de la Inmaculada en Andra Mari de Galdakao (Pedro de Alloydiz, 1660-1663) que presenta orillas de encaje en el manto, Orduña (Santa María, Antonio de Alloydiz, c. 1660) y Nabarniz, en donde encontramos el último ejemplo documentado en torno a 1673 de la mano del escultor bilbaíno Santiago de Castaños.

Otras piezas del Museo nos remiten de nuevo al estilo de Gregorio Fernández imperante durante el desarrollo de la escultura del natural. Entre ellas un bulto redondo de San José que proviene de la parroquia de San Juan Bautista de Molinar (Gordexola). Imagen en madera policromada, de 0,95 m. y cercana como las anteriores a 1650. Hay que remarcar el hecho de que aunque desde 1653 Antonio de Alloydiz se encarga de realizar el retablo mayor de esta parroquia, por lo que conocemos de su obra, no parece estar detrás de esta realización que permanece aún en el anonimato. Como decimos se muestra deudor del estilo pero no del modelo concreto acuñado por Fernández

para el Santo Varón que difiere ostensiblemente del que aquí presentamos. Es mejor imagen que las anteriormente comentadas y nos presenta al santo como un hombre maduro, con barba y bigotes a la moda de la época, de pie y vestido a la usanza del siglo XVII con manto largo sostenido sobre uno de sus hombros, túnica ancha con los cuellos característicos del momento y botas de punta cuadrada. Los pliegues son como siempre duros y aristados. Debe destacarse la actitud teatral de la figura con los brazos extendidos y manos abiertas; en la derecha portaría la vara florida que es su atributo mientras en la izquierda, quizás podría ir la figura del Niño Jesús. Igualmente ha de tenerse en cuenta el ligero contraposto que presenta y refuerza por la mirada dirigida hacia lo alto. Su policromía es coetánea, contrarreformista llamada también *del natural* o de *la cosa viva*, aquí a base de rameados con cogollos vegetales en la túnica y lineal en el manto púrpura, mientras la de los cuellos, mangas y cinturón es claramente posterior. Por último, su encarnación es mate tal y como se practicaba en Valladolid.

Incluso en el depósito del Museo podemos contemplar dos nuevas esculturas que imitan el estilo del maestro Fernández y que tienen en común su carácter procesional. Se trata de un Cristo Resucitado proveniente de la Colegiata de Zenarruza que, inspirado en el que Miguel Angel realizará para la iglesia romana de Sopra Minerva y cercano nuevamente a mediados del XVII, reproduce en su plasmación material los rasgos ya apuntados de pliegues quebrados y característicos cabellos de mechones separados. Más brillante y claramente imitador del modelo creado por el citado maestro se muestra el Ecce Homo traído de Igorre, realizado en papel o cartón pintado y que mide 0, 75 m. Recuerda inmediatamente al que encontramos en la ermita guipuzcoana de San José de Azkoitia, obra de en torno a 1625⁶. Como éste, aunque claramente posterior, se trata de un busto cortado por la cintura a la altura del paño de pureza, tiene los brazos cruzados y maniatados sobre el pecho, posee corona de espinas, que el ejemplar guipuzcoano ha perdido y la encarnación es mate y está salpicada por regueros de sangre. Su rostro se muestra doloroso con la boca muy abierta, ojos de cristal que miran hacia arriba y cabellos dispuestos en guedejas. Difere del modelo original en el material, calidad técnica, aquí menos lograda, y en la posición de la cabeza, que en el ejemplar del museo bilbaíno se muestra inclinada hacia abajo.

⁶ MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980, pp. 175-176 y lámina 128. Se ocupa del ejemplar guipuzcoano reseñando que autores, incluido el mismo, se han acercado al análisis de dicha pieza. VÉLEZ CHAURRI, J.J.: "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución", *Ondare*, 2000, nº 19, p. 53. Refiere como el maestro castellano se inspiró para realizar este Ecce Homo en una de las figuras que aparece en un grabado de Cornelis Cort sobre el Bautismo de Cristo compuesto por Francesco Salviati.

2. Escultura del movimiento

Una vez traspasada la séptima década del siglo XVII la actividad retablística aumenta claramente de tal forma que la fase que se inicia en estos momentos, churrigueresca (c. 1680-1740), va a constituir junto a la postrera etapa rococó la más importante de las desarrolladas en nuestro territorio. Este esfuerzo constructivo, que perdurará durante todo el siglo XVIII, obedece a diversos factores entre los que destacaríamos la recuperación económica y la mayor participación de las instituciones y particulares, entre los que sobresalen los personajes enriquecidos en América, en el mecenazgo artístico al contribuir con sus aportaciones de forma decisiva al ornato de los templos de sus respectivas localidades.

El retablo-tipo de esta época supera el esquema en retícula conocido hasta entonces, que demandaba gran cantidad de esculturas, y el nuevo modelo se limitará básicamente a un banco, cuerpo en tres calles y ático cerrado en semicírculo. A esta estructura corresponden los retablos de, por ejemplo, Berriatua, Berriz, Bilbao (Santos Juanes), Ispaster, Loiu, Igorre o los conventuales de Areatza y Markina. Aunque aumenta el número de retablos es también cierto que todos ellos, por su propia estructura, ven reducido el espacio destinado a la imaginería que, por otra parte, se empobrece en cuanto a los temas representados ya que ahora se demandarán sobre todo imágenes concretas que el fiel puede fácilmente identificar gracias a su atributo iconográfico. De esta forma los retablos del momento irán presididos por la talla del titular escoltada por las de otras dos figuras de santos en las calles laterales y el Calvario en el remate.

En consecuencia la escultura desarrollada en el espacio temporal comprendido entre 1680 y 1740, denominada del movimiento, experimenta un notable retroceso ante las arquitecturas que las acogen en comparación a las épocas precedentes y a la rococó que la sucederá. Los escultores encargados de llenar las máquinas ahora construidas van a ser mayoritariamente cántabros procedentes del taller ya anteriormente conocido de Limpias-Liendo; así Francisco Martínez de Arce con obra en Gordexola, Orozko y Orduña, y Francisco de la Dehesa que trabajará en conventos de Balmaseda y Bilbao, al que ahora se suma el de Siete Villas, con Martín del Hoyo (Balmaseda, Orduña). Otros maestros cántabros se dedicarán a la escultura en piedra, escudos básicamente, como Jerónimo del Liermo, Agustín de Quintana, Agustín de Soano o Andrés de Monasterio que se encarga de las esculturas de la fachada de San Severino de Balmaseda y del San Miguel que preside la del Palacio de Zubietta en Ispaster. Es fundamental Juan Antonio de Ontañón que, ya al final de esta fase, hará esculturas (incluso procesionales) para diversos conjuntos como, por ejemplo, en Amoroto, Elorrio y Lekeitio. También se constata la presencia de artistas guipuzcoanos como Francisco de Barrenechea, vecino de Tolosa, en Lekeitio (1692), o Domingo de Zumalde, vecino de Oñate, en

Axpe-Atxondo (1727). Los artífices vizcaínos a partir de ahora se van a encarar de la manufactura de los retablos dejando a otros la realización de las esculturas de los mismos y así sólo podemos citar al bilbaíno Santiago de Castaños (Arrigorriaga, Bilbao, Zeberio) además al comienzo de esta nueva fase⁷.

Finalmente, es el periodo en que se comienza a sentir en mayor medida a un fenómeno que ya no abandonará a la estatuaria barroca vizcaína. Nos estamos refiriendo a la llegada de obras de maestros foráneos, principalmente radicados en Madrid, que gracias a la intervención de instituciones o personajes importantes remiten alguna de sus esculturas elevando un tanto el nivel medio, no demasiado alto, de lo realizado aquí. Así en 1699 llega la Virgen de la Consolación que, labrada por Pedro Alonso de los Ríos, tenía como destino la capilla del Consulado de Bilbao y en fecha desconocida aparece el busto de Ecce Homo que hoy ocupa el banco del retablo de las Animas o Santo Cristo del convento de carmelitas de Larrea y es pieza fundamental en la producción del escultor Manuel Pereira⁸.

Estilísticamente si bien en un principio continúa dominando el estilo derivado de Gregorio Fernández, tal y como es posible apreciar en autores como Francisco Martínez de Arce o Santiago de Castaños, poco a poco irá siendo sustituido por el barroco del movimiento también de influencia castellana, que es introducido en Bizkaia por los maestros cántabros. Como su propio nombre indica las esculturas realizadas en estos momentos se tornan más ágiles en gestos y actitudes, con mayor movimiento y complejidad en la disposición de los personajes, de rostros todavía naturalistas, que adoptan actitudes aún más teatrales, las vestimentas parecen volar y el tratamiento de los pliegues de las mismas se hace más minucioso y menos aristado. Los escultores seguirán inspirándose en las mismas fuentes en que lo hacían anteriormente, esto es, en libros devocionales ilustrados con estampas o en grabados que reproducen obras de grandes maestros como Miguel Angel y Rubens.

Desde el punto de vista iconográfico se producen algunos cambios con respecto a la fase anterior motivados por las ya señaladas modificaciones estructurales experimentados por el retablo y por las nuevas tendencias devocionales. Así la combinación de ambos factores hace que desaparezcan los relieves tallados, que hacían referencia a la Vida de Cristo y a la Virgen, y que se potencien otros temas de devoción. La Virgen del Rosario adquirirá especial relevancia debido a la actividad misional desplegada por los dominicos en defensa del rosario considerado por los protestantes una invención del diablo

⁷ Artistas y obras que analizadas con detenimiento aparecen en ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.

⁸ BASAS, M.: *Miscelánea histórica bilbaína*, Bilbao, 1971, p. 265 y URREA, J.: "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1977, XLIII, p. 262.

surgiendo así numerosas cofradías que se colocan bajo su amparo y demandan sus imágenes. La Inmaculada, predominante en la época anterior va a ir siendo sustituida por la Asunción y aumenta considerablemente el número de esculturas dedicadas a los santos sean éstos los pilares de la Iglesia católica, San Pedro y San Pablo, fundadores de órdenes religiosas (Santa Teresa, San Francisco o San Ignacio de Loyola) y los protectores contra pestes y enfermedades, o sanadores, como San Roque, Santiago o San Antón.

Esta época se encuentra también óptimamente representada en el Museo Diocesano con imágenes, nuevamente anónimas, como las de San Francisco y Santa Clara procedentes de Berriz y sobre todo y a pesar de lo apuntado con anterioridad por las Inmaculadas de Santa Ana de Durango y San Miguel de Bernagoitia. Ambas son imágenes de madera policromada, la primera de 0, 50 m. y la segunda de 0, 84 m. llevándose unos veinte años de diferencia pues la duranguesa se fecha en torno a 1720 y la de Bernagoitia hacia 1740. No es la única diferencia pues a esta última, en aras de dotarla de un mayor realismo, se le han puesto ojos de cristal. Sin embargo, las dos son destacadas piezas que nos permiten contemplar las principales características de la escultura del movimiento. Son figuras dinámicas asentadas sobre peanas de nubes, más compleja en el caso de la procedente de Durango pues se introducen en ella cabezas de querubines y la media luna con las puntas hacia arriba, símbolo netamente inmaculista. Las dos presentan un movimiento huracanado en el tratamiento de los mantos azules que las cubren y unos pliegues menos quebrados que en piezas anteriores.

Ya hemos indicado alguna de las diferencias existentes entre ambas tallas a las que hay que unir otras como la disposición que adoptan ya que la de Santa Ana aparece, recordando a las de la primera fase, frontal, erguida y con las manos unidas tocándose las yemas de los dedos. Los pliegues de su túnica dejan entrever como adelanta la pierna izquierda. La de Bernagoitia, en cambio se muestra más ágil, con la cabeza ligeramente ladeada y las manos abiertas en actitud declamatoria. Finalmente la policromía que las une en el color rubio de su cabello y en la encarnación brillante, las separa estilísticamente pues la Inmaculada de Durango porta policromía del momento con estrellas en el manto y con jardines de flores y coronas (alusivas a su majestad) salpicadas sobre blanco a punta de pincel en la túnica con sobreabundancia de oro; la otra presenta una policromía tardorococó, firmada en la peana de la misma por Luis Foncueva en 1790, de colores chillones, labores cinceladas con cenefas con galones y aplicaciones de rocalla incluso en la túnica de color rojo.

De las mismas fechas que la Inmaculada de Bernagoitia es la imagen de Cristo Resucitado, de carácter procesional, traída de la parroquia de San Bartolomé de Areatza. Ejecutada en madera policromada y de 0, 95 m. de altura se haya un tanto deteriorada debido precisamente a su uso en las antiguas

procesiones de Semana Santa de la citada localidad arratiana. Esta pieza se inspira de nuevo en la realizada por Miguel Angel para la iglesia romana de Santa María Sopra Minerva, y está dotada de un gran dinamismo. Cristo aparece dispuesto sobre una nube realizando un claro movimiento ascensional mientras los pliegues de la túnica púrpura, con cenefas decoradas por motivos dorados y recogida sobre el brazo izquierdo, aparecen flotando en el aire. Acción trepidante a la que también colabora la colocación en distintos planos de las piernas y la disposición, trazando una bella diagonal barroca, de los brazos. Su anatomía desnuda muestra como es habitual las heridas de la Pasión, posee ojos de cristal y su encarnación es realizada a pulimento.

3. Escultura rococó

El último periodo que debe considerarse dentro del desarrollo de la escultura barroca vizcaína coincide con el desarrollo del retablo rococó que cronológicamente se sitúa aproximadamente entre los años 1740 y 1780. Esta etapa tiene una enorme importancia tanto por la cantidad de obras como por la categoría de los autores de las mismas que aprovechan, entre otros motivos, la prolongación de la bonanza económica y las nuevas inyecciones de capital proveniente de América.

Dos van a ser las tipologías básicas del retablo propiamente rococó, la de mayor importancia numérica sería aquella que denominamos borrominesca o retablo convexo que convive con el llamado retablo-cascarón, de gran tamaño y destinado a ocupar las cabeceras de numerosos templos vizcaínos, por ejemplo en los de Aulestia, Amorebieta, Elorrio y Ermua. No es el momento de señalar las peculiaridades estructurales, caracterizadas por el movimiento, o decorativas, con fuerte presencia de las formas arrocalladas que dan nombre al periodo, que presentan estos organismos pero si hay que apuntar que en ambos casos la imaginería recupera la importancia numérica que tuvo durante la primera mitad del XVII al sumarse al titular y santos que le flanquean en el cuerpo principal numerosas tallas, entre ellas las de ángeles y arcángeles, cuya presencia también aumentará, junto a otras figuras, en los amplios áticos del retablo-cascarón.

De la realización de estas máquinas se hacen cargo sobre todo maestros vizcaínos o foráneos asentados en los centros o focos artísticos de Bilbao, Elorrio y Lekeitio quizás el más destacado entre los locales por proporcionar autores como Ignacio de Ibarreche, Juan de Urquiza y Juan de Iturburu. No faltan los maestros cántabros caso de Bernardo del Anillo, Domingo Gutiérrez y Juan de Avendaño, ni los guipuzcoanos como Juan de Aguirre, Juan Bautista Jáuregui e Ignacio Ibero o los procedentes de la Corte representados por Domingo Martínez de Arce o el navarro Silvestre Soria. Sin embargo la escultura seguirá estando dominada prácticamente a modo de monopolio, como la poli-

cromía de imágenes y retablos, por maestros cántabros procedentes en gran parte del taller de Siete Villas (Manuel de Acebo⁹, Jerónimo de Argos, Miguel del Mazo, Juan de Munar) en general seguidores de Luis Salvador Carmona, aunque se conoce la importante intervención de la saga de los Mendizábal guipuzcoanos compuesta por los hermanos Hilario y Juan Bautista, también imitador de Carmona, y el hijo de éste de igual nombre que llegará a participar también de la estética neoclásica¹⁰. Junto a todos ellos es ahora cuando se produce la llegada de artistas y obras procedentes de Madrid en relación con el obrador real y la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los casos más conocidos serán los del ya citado Luis Salvador Carmona con obra en la Colegiata de Zenarruza (Virgen del Rosario, 1745) y Juan Pascual de Mena con imágenes en las iglesias bilbaínas de San Antón y San Nicolás (1754-1756).

En general son bultos redondos aunque ahora reaparecen en determinados casos los relieves narrativos que en ocasiones ocupan, como escena única, la calle central de los retablos como sucede en los dedicados a San Estanislao de Kotska y San Pedro en la iglesia de San José de Lekeitio (1743-1747). Además la escultura de estos momentos experimenta una mejoría de su calidad con respecto a la de la fase anterior en la que sin duda influye la presencia de los autores cortesanos antes mencionados, la existencia de seguidores de los modelos y estilo de los mismos y la formación de algunos maestros locales, como Manuel de Acebo que lo hace con Luis Salvador Carmona, junto a ellos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde el punto de vista estilístico las realizaciones de este periodo se caracterizan principalmente por la corrección técnica con la que son ejecutadas, por la suavidad y dulzura de rostros y actitudes y unas indumentarias que simplifican su colorido a la vez que mantienen los pliegues aún un tanto volados y los paños labrados *a cuchillo*.

Aunque se sigue manteniendo como fuentes de inspiración el clásico repertorio de estampas ahora se suman con fuerza los grabados del conocido pintor barroco José de Ribera. Así el citado Acebo disponía, junto a un *Cornelio Nepote*, de la cartilla editada en 1774 con el título de *Livro para aprender a dibuxar sacado por las obras de Joseph de Ribera llamado (bulgarmente) el Españolito*. Un ejemplo práctico de la utilización de grabados de Ribera

⁹ Sobre este autor se puede consultar a ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo", *Bidebarrieta*, 1997, II, pp. 157-161.

¹⁰ El Museo bilbaíno acoge un bulto procesional de Cristo Resucitado debido a este autor. Realizado en madera policromada y de 1,55 m. de altura, procede de Gernika y obedece ya a la estética neoclásica. Esta familia de escultores ya ha sido estudiada, entre otros, por ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHANIZ, I.: "Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa", *Kobie* (Serie Bellas Artes), 1990, VII, p. 5-24.

lo tenemos en el propio Museo Diocesano en donde dos relieves de madera sin policromar procedentes de Gatika (c. 1745), de marcado carácter rococó, reproducen las escenas de San Bartolomé encadenado al diablo y la de su martirio. También sirven de modelo a imitar las obras de los principales imagineros españoles del siglo XVII como Pedro de Mena y las de Bernini quien contribuye a dotar a las imágenes de un mayor dinamismo, en paños y actitudes, muy expresivas, e impulsa aún más el tema de la Angeología. Finalmente, como ya lo hemos referido, las esculturas de Luis Salvador Carmona, sobre todo las dedicadas a la Virgen de Rosario, serán para muchos artífices locales el principal modelo a seguir.

La iconografía experimenta también algunos cambios pues junto al titular ya no aparecen con tanta frecuencia los bultos de San Pedro y San Pablo que son progresivamente sustituidos por otros como los de San José o Santiago. Los áticos de los retablos-cascarón aparecen ahora poblados por glorias barrocas en las que la Asunción de la Virgen es acompañada por numerosos ángeles (que también se disponen en otras zonas del retablo), santos, Padres de la Iglesia y la Santísima Trinidad. Se mantienen en los conventos los santos de la orden a la que pertenezcan y para los retablos colaterales y laterales se prefieren las advocaciones de la Virgen del Rosario y a éstos también queda relegada la figura del Crucificado.

Para el análisis de los ejemplos representativos de este estilo existentes en el Museo Diocesano de Bilbao escogeremos por un lado algunas piezas que se han venido relacionando con los principales artífices hispanos del siglo XVIII y, por otro, ciertas obras debidas a maestros que actúan en Bizkaia. En primer lugar tenemos dos esculturas que, realizadas en madera policromada en fechas cercanas a 1760, se han atribuido a Luis Salvador Carmona. Son la Virgen del Rosario procedente de la iglesia de San Nicolás de Izurza (0, 71 m.) y la Virgen con el Niño (1, 16 m.) antiguamente ubicada en la catedral de Santiago de Bilbao. Ambas, y los Niños que las acompañan, poseen ojos de cristal, van vestidas con ropajes que portan los colores canónicos, esto es, túnica roja, manto azul y velo de color hueso, con policromía del momento mediante paños naturales y su encarnación es a pulimento. Ambas son buenas tallas, aunque sólo la segunda de ellas puede ser atribuida al genial escultor vallisoletano.

La imagen del Rosario de Izurza es de tamaño menor que el natural y nos presenta a la Virgen de pie con el Niño desnudo, que sostiene la bola del mundo, en su brazo izquierdo mientras el derecho está extendido para mostrarnos un rosario que no vemos pues las dos tallas presentan mutilaciones en sus manos. La figura de la Madre muestra un ligero movimiento al adelantar, doblándola, su pierna derecha, acción que reproducen los pliegues del manto. Su cabeza ovalada aparece suavemente ladeada en dirección a Jesús, y está enmarcada por cabellos que quedan a la vista debajo del velo que cae por

delante de su pecho con un extremo en punta. Finalmente, los rostros de ambos personajes se nos muestran sonrientes de acuerdo con la belleza y suavidad propias del Rococó. En definitiva se trata de una imagen que sigue modelos madrileños y que creemos estilísticamente más cercana a Juan Pascual de Mena que a Carmona.

La bilbaína Virgen con el Niño es sin duda una de las mejores esculturas con las que cuenta el Museo Diocesano. Es obra excepcional, de técnica perfecta y relacionada con los talleres cortesianos, concretamente con el propio Luis Salvador Carmona como recuerda, entre otros aspectos, la disposición de los dedos de sus manos. María aparece frontal y de pie sobre una peana de nubes y bellas cabecitas aladas, y sujeta con ambas manos la figura del Niño desnudo sobre un volado pañal que, con un gracioso gesto, agarra con su mano izquierda el extremo visible del velo de su madre. Los ondulados pliegues de los ropajes de ésta forman una gran masa que cruza a la imagen en diagonal y contribuyen a dotar de dinamismo a la imagen. El sonriente rostro de María forma un ovalo perfecto rodeado de cabellos que son visibles bajo el velo que la cubre y dirige, con los párpados semicerrados, la mirada hacia el espectador.

Por último nos limitaremos a señalar la existencia de otras obras del Museo que se pueden relacionar con la escuela madrileña. Por un lado tenemos la imagen de San Antonio de Padua que procede de la iglesia de San Martín del Carral (Sopuerta), de madera policromada y 0,90 m. de altura, situado en torno a mediados del siglo XVIII. Es un bonito y bien realizado ejemplar rococó cercano al estilo académico de Mena, en la que el joven santo franciscano aparece arrodillado sobre una peana de nubes y cabecitas de angelitos alados. De parecida cronología son las efigies de San José con el Niño y Santa Teresa de Jesús que pertenecientes a la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao custodia el Museo. Están realizadas en madera policromada y son de pequeño tamaño, pues la del Santo Varón que sigue de cerca el modelo creado por Carmona mide 0,69 m. y la santa de Avila 0,71 m.

Por lo que respecta a la producción de los maestros activos en Bizkaia el Museo cuenta con una imagen en madera policromada y de 1,12 m. de altura, del santo mercedario San Ramón Nonato. Procede de Santa María de Gernika y es obra atribuida correctamente a Juan de Munar quien la realizaría en torno a 1755. Este artífice cántabro, natural de Meruelo, estuvo afincado en Elorrio durante los años centrales del siglo XVIII y realizó obras para, entre otras, las iglesias y ermitas de la propia villa de Elorrio, Etxano, Forua y Mundaka. Su estilo es fácilmente reconocible pues intenta reproducir modelos cortesianos, madrileños, aunque sin la corrección formal de los ejemplos en que se inspira, y acusando ciertas imperfecciones en el tratamiento de los rostros (suelen ser de rasgos achinados), anatomías y cabellos. El bulto que nos ocupa se inspira en obras atribuidas a Luis Salvador Carmona como claramente

refleja la talla del mismo santo existente en la iglesia de San Andrés de Segovia¹¹.

La imagen del museo bilbaíno representa a San Ramón como un joven barbado, vestido con su habitual indumentaria compuesta por el hábito mercedario sobre el que van el roquete blanco y la muceta roja de cardenal y de su cuello cuelga una cruz, en vez del escudo de la Orden que usualmente aparece en otras representaciones del santo como en el citado ejemplar de Carmona. Porta en su diestra la custodia alusiva a su última comunión y en la mano izquierda, más baja y formando con la anterior una diagonal, llevaría la palma con tres coronas símbolo de su castidad. A pesar de su directa inspiración en el modelo citado muestra, además de la diferente calidad y características propias de Munar, alguna variante ya que el santo de Segovia mira directamente a la custodia mientras el de Bilbao dirige su mirada hacia el espectador. El movimiento es conseguido mediante la suave agitación del roquete cuyo color contrasta con la roja policromía de la muceta. Finalmente, hay que decir que posee ojos de cristal y encarnación a pulimento.

Otro escultor procedente de Cantabria y con amplia producción en nuestro territorio histórico es Jerónimo de Argos, más conocido como el *santero de Isla* que instalará su taller en Bilbao desde donde atiende a una amplia demanda que incluso traspasa las fronteras vizcaínas. Su obra es posterior en el tiempo a la de Munar y su colaboración profesional con Manuel de Acebo (Aulestia, Llodio) le permitiría estar al corriente de la escultura más académica. Sus obras son igualmente deudoras de los modelos de Luis Salvador Carmona aunque su estilo se muestra ya cercano al Neoclasicismo y es muy personal. Sus imágenes repiten constantemente unos rostros muy estereotipados dotados de las mismas miradas enérgicas, ceñudas, y el tratamiento de las superficies talladas suele ser planista. En el Museo se conserva una figura procesional de este autor que reproduce a una santa penitente de dudosa advocación pues podría corresponder tanto a Santa María Egipcíaca como a Santa María Magdalena. A favor de la primera titularidad aparece la calavera que la santa sostiene en una de sus manos aunque no aparece su atributo específico, los panes que, según la leyenda, le sirvieron de sustento durante los muchos años que permaneció como eremita. En cambio sabemos de la gran devoción existente en Amorebieta, de cuya parroquia procede, hacia la Magdalena, que como penitente puede tener la citada calavera y se representa de igual forma.

Responda a una u otra iconografía hay que decir que esta imagen, de madera policromada y 1, 27 m. de altura, es una obra de notable calidad que

¹¹ TABAR DE ANITUA, F.: "Más obras de Luis y José Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte*, 1991, n° 256, p.457 y figura 6.

obedece al modelo creado por Pedro de Mena en la anterior centuria. La joven santa aparece descalza y vestida con una túnica de palma, abierta a la altura de la rodilla derecha, que lleva sujeta con un cinto del mismo material anudado en lazada por debajo del pecho públicamente cubierto por largos cabellos dispuestos en ondulados mechones. Su bello rostro, ovalado y dotado de ojos de cristal, establece en diagonal, un ensimismado diálogo con la calavera que porta en la mano izquierda mientras la derecha permanece en alto. Son precisamente estos aspectos, belleza juvenil e introspección, los que predominan sobre el fervor religioso que perseguía transmitir un siglo antes la imagen de Mena.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Gregorio Fernández 1576-1636* (Catálogo de la Exposición), Madrid, 1999.
- ANDRES ORDAX, S.: *Gregorio Fernández en Alava*, Vitoria, 1976.
- “El Barroco” en AA.VV., *Tierras de España. País Vasco*, Madrid, 1987, pp. 251-288.
 - BARRIO LOZA, J.A.: “La parroquia de Múgica. Noticia sobre su ampliación y confección de sus retablos en el siglo XVIII”, *Letras de Deusto*, 1981, nº 21, pp. 79-113.
 - “El retablo mayor de Amorebieta”, *Letras de Deusto*, 1983, nº 27, pp. 89-108.
 - “Una noticia documental de Gregorio Fernández”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1984, L, pp. 445-447.
 - “Algunos aspectos del Arte”, *Bizkaia, 1789-1814* (Catálogo de la Exposición), Zamudio, 1989, pp. 174-197.
 - “El patrimonio monumental religioso” en BARRIO LOZA, J.A., GONZÁLEZ CEMPELLIN, J.M. y SANTANA EZQUERRA, A., *Patrimonio monumental de Amorebieta-Etxano*, Bilbao, 1989, pp. 9-33.
 - “La arquitectura religiosa” en BARRIO LOZA, J.A. y ASPIAZU PINEDO, R., *Patrimonio monumental de Trucios*, Bilbao, 1991, pp. 9-31.
 - “El Arte durante los siglos XVII y XVIII: el Clasicismo y el Barroco” en AA.VV., *Bilbao, arte e historia*, Bilbao, 1990, pp. 127-147.
 - “El patrimonio religioso de Gordexola” en BARRIO LOZA, J.A. y BASURTO FERRO, N., *Patrimonio monumental de Gordexola*, Bilbao, 1994, pp. 14-30.
 - “Los talleres montañoses de retablos y de escultura en Carranza (Vizcaya)” en AA.VV., *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valla-

dolid, 1995, pp. 289-293. Reproducido en *Birigaña*, nº 8 (mayo 2000), pp. 42-47.

- *Las esculturas de San Cosme y San Damián, patronos de la Cofradía de Boticarios y Cirujanos (1664) en San Antón de Bilbao*, Bilbao, 1998.

BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE PEÑA, J.R.: "Jesusen Lagundiko ikastetxeetako erretaula eta pinturak/Retablos y pinturas en los colegios de la Compañía de Jesús" en AA.VV., *Jesusen Lagundia Bizkaian/La Compañía de Jesús en Bizkaia* (Catálogo de la Exposición), Bilbao, 1991, pp. 75-90.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: "Policromía renacentista y barroca", *Cuadernos de Arte Español*, nº 21, Madrid, 1992.

GARCIA GAINZA, M.C.: "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1972, nº 38, pp. 371-389.

- *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, 1990.

GONZALEZ ECHEGARAY, M.C.: "Artistas montañeses en Vizcaya y Alava", *Estudios Vizcaínos*, 1971, nº 3, pp. 69-80.

GONZALEZ ECHEGARAY, M.C., ARAMBURU ZABAL, M.A., ALONSO RUIZ, B. y POLO SANCHEZ, J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991.

IÑIGUEZ DE ONZOÑO, A.: *Juan Pascual de Mena en San Nicolás de Bilbao* (Memoria de licenciatura inédita, Universidad de Deusto), Bilbao, 1975.

MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980.

- *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983.

- *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990.

- *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.

NICOLAU CASTRO, J.: "Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Antón de Bilbao", *Estudios Vizcaínos*, 1972, nº 6, pp. 177-192.

- "El escultor Juan Pascual de Mena", *Goya*, 1990, nº 214, pp. 194-204.

POLO SANCHEZ, J.J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginaria*, Santander, 1991.

- *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*, Santander, 1994.

- "El retablo mayor de Trucios y la proyección de los talleres de escultura cántabros en Vizcaya" en AA.VV., *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 413-417.

- SAN MARTIN, J.: “Los escultores Mendizábal de Eibar”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 1988, XLIV, pp. 177-183.
- SOJO GIL, K.: “El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio”, *BAI*, 1993, nº 2.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélagua (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el Rococó vasco”, *Letras de Deusto*, 1991, nº 49, pp. 53-66.
- “Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo”, *Bidebarrieta*, 1997, II, pp. 157-161.
- *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998:
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHANIZ, I.: “Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa”, *Kobie* (Serie Bellas Artes), 1990, VII, pp. 5-24.

