

# LAS TRAZAS DE DOMINGO MARTÍNEZ DE ARCE PARA LOS RETABLOS DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS (BILBAO)

**JULEN ZORROZUA SANTISTEBAN**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

**Resumen:** Con el presente artículo nos acercamos al estudio de las trazas que en 1752 realizó el arquitecto Diego Martínez de Arce para el retablo mayor y colaterales de la iglesia de San Nicolás de Bilbao. Se analizan las mismas, constatando las diferencias visibles entre el diseño original y la obra finalmente ejecutada y se aportan algunos datos de interés sobre el proceso constructivo y sobre el autor responsable de las trazas.

**Palabras clave:** Diego Martínez de Arce. Iglesia de San Nicolás de Bilbao. Retablos barrocos. Trazas.

**Abstract:** This article reviews the designs made by Diego Martínez de Arce in 1752 for the main and lateral altarpieces of the church of San Nicholas in Bilbao. The author emphasizes the differences between the original designs and the final work. He also provides us with some interesting data related to the construction process and the designer himself, Diego Martínez de Arce.

**Key words:** Diego Martínez de Arce. Church of San Nicholas of Bilbao. Baroque altarpieces. Designs.

**Laburpena:** Artikulu honen helburua Diego Martínez de Arce arkitektuak eginiko diseinuak (1752) aztertzea da, Bilboko San Nikolas elizaren erretaulentzat hain zuzen ere. Alde batetik, traza horiek ikertu eta gero, ageri gelditzen dira jatorrizko diseinu eta egindako obraren arteko desberdintasunak. Beste aldetik, autoreak beste datu interesgarri batzuk ematen dizkigu, bai eraikin prozesuari lotuta daudenak, baita, diseinugileari dagozkionak ere.

**Gako-hitzak:** Diego Martínez de Arce. Bilboko San Nikolasen eliza. Erretaula barrokoak. Diseinuak.

**Domingo Martínez de Arce's designs  
for the altarpieces of the church of  
San Nicholas (Bilbao)**

Diego Martínez de Arceren  
diseinuak Bilboko San Nikolasen  
eliza erretaulentzat.

BIBLID [(2011), 1; 107-120]

Recep.: 08/12/2010

Accept.: 19/01/2011

Conocida y difundida suficientemente la historia constructiva de los retablos que adornan la iglesia bilbaína de San Nicolás<sup>1</sup> (Fig. 1), la publicación de las trazas seguidas para su elaboración, debidas al arquitecto vallisoletano Diego Martínez de Arce, nos da pie a la redacción de estas pocas líneas en las que, a través del análisis de dichos *borrones*, nos acercamos al estudio de los cambios experimentados entre lo ideado en los dibujos y las arquitecturas finalmente resultantes<sup>2</sup>. Son variaciones que en todo caso no van a afectar sustancialmente a lo estructural y que, por el contrario, sí resultan más evidentes desde el punto de vista ornamental y, sobre todo, de la imaginería que puebla los nichos de esos cinco retablos. De forma secundaria expondremos también algunos otros aspectos relacionados con la construcción de estos muebles y con la figura de su diseñador.

Las referidas trazas de la planta y alzado del retablo mayor y las correspondientes a los colaterales constituyen por sí mismas un elemento artístico excepcional tanto por su escasez como por la calidad que atesoran superando a los hasta ahora exiguos ejemplos conocidos del Barroco vizcaíno<sup>3</sup>. Los primeros en aportar la noticia de la autoría de Diego Martínez de Arce en el diseño de los altares de San Nicolás son Barrio Loza y Valverde Peña, pues aunque con anterioridad Iñiguez de Onzoño refiera la existencia de las trazas, la autora mantenía el nombre del artista que el escribano (Bernabé de Oleaga) había transcrito mal en el documento por el que el Ayuntamiento ordenaba el pago del coste de dichos dibujos<sup>4</sup>. Concretamente en la sesión del concejo bilbaíno, patrono de dicho templo, de 29 de diciembre de 1752, el maniobrero de la fábrica de la iglesia don Antonio Jacinto de Guendica presenta, para su aprobación por los comitentes, dos diseños para el retablo y colaterales de la referida parroquia que había hecho traer

1. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, 1998, pp. 345-347 e Ibídem "Bilbao. San Nikolasen multzoa/Bilbao. Conjunto de San Nicolás de Bari" en ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (Dir.), *Euskadiko Erretaulak/Retablos de Euskadi*, II, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 902-909. En ambas publicaciones se da cumplida cuenta de todas aquellas referencias bibliográficas que desde ITURRIZA Y ZABALA (*Historia general del Señorío de Vizcaya y Epítome de las Encartaciones* (edición y notas de A. Rodríguez Herrero sobre el manuscrito fechado en 1793-1800). Bilbao, 1967, p. 920, nota 37) se han acercado al magnífico conjunto bilbaíno cuya importancia le ha conducido a ser declarado Bien cultural calificado y a estar incluido en el máximo nivel de protección previsto por la Ley de Patrimonio Cultural Vasco (2000).

2. GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J.M. y CILLA LÓPEZ, R., *La iglesia de San Nicolás de Bari. Bilbao/San Nikolas Barikoaren eliza. Bilbo*. Bilbao, 2004. Se reproducen las trazas en la página 50 y la del mayor (se reproduce también en la página posterior a la ficha técnica del libro). El carácter divulgativo de esta publicación impide a sus autores acercarse a los aspectos que nosotros vamos a tratar. La aparición tan tardía de las mismas se ha debido a la necesidad de restaurar y reclasificar la gran cantidad de documentos custodiados en su momento en el Archivo Municipal de Bilbao y que fueron gravemente afectados por las inundaciones que asolaron la capital vizcaína en agosto de 1983. Hoy en día se guardan en el Archivo Foral de Bizkaia bajo la signatura Bilbao Sección Planos, nº 90 (Planta y Alzado del retablo mayor) y nº 91 (la concerniente a los colaterales).

3. Estos son los constituidos por el que Juan de Boliáldea realiza, en 1639, para el convento de Santa Mónica de Bilbao (ZORROZUA SANTISTEBAN, J. *Op. Cit.*, p. 49); los dos diseños de Francisco Budar para los retablos del Salón (1732) y Capilla (1733) del convento de San Francisco de Orduña (BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R.: "Las artes plásticas en la Orduña del Barroco. Escultura y pintura" en AA.VV., *Orduña. Hiria eta memoria/La ciudad y la memoria. Bilbao*, 2002, pp. 90 y 91) y los dibujos correspondientes a la planta y pitipí del retablo mayor y sus colaterales de la iglesia de San Vicente de Múgica por Juan de Iturburu en 1781 (BARRIO LOZA, J.A. "La parroquia de Múgica. Noticia sobre su ampliación y confección de sus retablos en el siglo XVIII". Letras de Deusto, nº 21, 1981, p.113. Aún no publicado y elaborado por los mencionados Zorrozueta y Bartolomé García es el artículo titulado "Antonio de Alloytiz y los retablos mayores de La Antigua de Orduña (Vizcaya) y Santa María de Azkoitia (Guipúzcoa). Una traza del Hermano Bautista" en AA.VV. *Homenaje a la profesora Concepción García Gainza* (en prensa). Aquí nos acercamos al diseño, común para ambas obras, ideado por el referido religioso en 1660. Aprovechamos la ocasión para expresar aquí que sería muy deseable poder contar para Vizcaya con un libro de las características del debido a ARNAL, J.J., *Trazas. catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Histórico Provincial de Álava*. Madrid, 2008.

4. BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE PEÑA, J.R "Iglesia de San Nicolás-Bilbao" en *Monumentos de Vizcaya*, t. IV, 1986, p. 250. Ya indican, sin conocer la existencia material de las trazas, la sospecha de que el nombre de Joaquín se trata de un error del notario y que sería el más conocido Diego el responsable de las mismas. IÑIGUEZ DE ONZOÑO RAMÍREZ-ESCUADERO, A. *Juan Pascual de Mena en San Nicolás de Bilbao* (Memoria de licenciatura inédita). Bilbao, 1975, pp. 53-54.



Fig. 1) Iglesia de San Nicolás de Bilbao. Interior.

de Madrid *dispuestos por el maestro don Juachin Martínez de Arce (sic) en cumplimiento de la facultad que se le está conferida... que su coste es el de 28 doblones de a 60 reales de vellón cada uno como consta de carta escrita por don Antonio Joseph de Salazar Muñatones, residente en la dicha villa de Madrid*<sup>5</sup>. Este último personaje, vecino de Bilbao pero que por entonces vivía en Madrid, es fundamental en el proceso de elaboración de los retablos bilbaínos pues además de obtener las trazas también va a ser, por encargo del referido Guendica, el negociador de todas las cuestiones relativas a la contratación en la capital del reino del escultor Juan Pascual de Mena y del pintor José López Perella que encarna y estofa la obra ejecutada por este último.

De la realización material de la arquitectura planeada en los dibujos del arquitecto de Medina del Campo se harán cargo (entre 1752 y 1758) dos de los más destacados arquitectos vascos del momento: uno, el guipuzcoano Juan de Aguirre, vecino de la villa de Azpeitia y discípulo del propio Martínez de Arce y otro, Juan de Iturburu, artífice local y uno de los máximos exponentes del retablo rococó en Bizkaia que interviene junto con el mencionado Aguirre en la construcción del retablo principal y sus dos colaterales (de la Piedad y San Crispín y Crispiniano) y después, ya en solitario, se encarga de elaborar los otros dos dedicados a San Blas y San Lázaro situados a los pies del templo<sup>6</sup>. De la parte escultórica se ocupará, como hemos adelantado, el maestro académico Juan Pascual de Mena quien, después de los pertinentes contactos en Madrid, firma el contrato definitivo en Bilbao el 6

5. Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Bilbao (Bilbao Sección Antigua: Libro de Actas del Ayuntamiento, nº 0174, años 1752-3, fs. 192-192 vº.). Esos 28 doblones (1680 reales) se los abonará a Guendica don Pedro Hermenegildo de Vidaur quien era el depositario general del impuesto especial que gravaba en un real cada pellejo de cuatro cántaras de vino foráneo que se vendía en Bilbao y que estaba destinado a pagar las obras de construcción de la iglesia de San Nicolás. Este impuesto se propuso y aceptó por el Ayuntamiento en 1746 y fue prorrogado en 1754 por el rey Felipe VI (IÑIGUEZ DE ONZOÑO RAMÍREZ-ESCUADERO, A. *Op. Cit.*, pp. 33-35).

6. Iturburu se hace con la obra después de disputarla con dos arquitectos cántabros, Jerónimo de Balenilla y Andrés de la Cuesta, vecinos de Isla, cuya oferta había sido aceptada previamente por el consistorio bilbaíno (Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Bilbao (Bilbao Sección Antigua: Libro de Actas del Ayuntamiento, nº 0178, año 1756, fs. 193-195 y 198-199 vº (10 y 13 de septiembre) y Bilbao Sección Antigua 480/1/44, s.f. Obligación de 20 de septiembre de 1756).

de abril de 1754<sup>7</sup>. Este insigne escultor colaborará posteriormente en una nueva realización de Martínez de Arce, en concreto en el retablo mayor de la iglesia del convento de Mercedarias de la Purísima Concepción de Madrid, conocidas como Las Góngoras, fabricado entre los años 1762 y 1763<sup>8</sup>.

El citado Antonio Jacinto de Guendica y Mendieta va a ser el encargado de gestionar los pagos a todos los artífices reseñados que en el caso de los arquitectos será *a jornal* tal y como se establece por decreto del ayuntamiento de 3 de febrero de 1753<sup>9</sup>. Éstos, siguiendo el modelo de retablo cortesano que Arce y su maestro Irazusta difunden por el País Vasco, construyen una dinámica máquina (Fig. 2) dotada de planta mixtilínea, con un gran banco que soporta dos pares de gigantescas columnas enmarcando la calle central ocupada por el tabernáculo y la imagen, en nicho de medio punto, de San Nicolás de Bari que es escoltada por sendas hornacinas poco profundas y con grandes ménsulas de apoyo para las esculturas que acompañan al titular. El retablo, decorado básicamente con núcleos de rocalla y ornamentación vegetal, culmina en un ático semicircular que se adapta a la bóveda y cabecera del templo.

Centrándonos ya en el análisis de las trazas, su autor nos demuestra en ellas su meticulosidad, gran capacidad expresiva y notable precisión dibujística. La correspondiente al altar mayor (Fig. 3) tiene unas dimensiones de unos 110 centímetros de alto por cerca de 50 de ancho. Aparece restaurada, con



Fig. 2) Iglesia de San Nicolás de Bilbao. Retablo Mayor.

7. Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Carlos de Achutegui, Leg. 2690 (año 1754), fs. 225-234. Incluye también un traslado del convenio alcanzado por José de Salazar con Mena en Madrid el 26 de enero y la memoria de las figuras y precios (17 de febrero). Es un documento muy difundido bibliográficamente desde DELMAS, J.E. *La iglesia de San Nicolás. Su pasado y su presente*. Bilbao, 1881, pp. 20-23. Cobrará 49.720 reales más otros 8.000 por tener que fijar su residencia en la capital del Señorío. Por su parte Perella llegará a percibir 31.300 reales por su labor que contrata en Madrid el 31 de noviembre de 1754 (Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Bilbao (Bilbao Sección Antigua 477/1/23, s.f.).

8. De esta realización nos hablan, entre otros, NICOLAU CASTRO, J. "El escultor Juan Pascual de Mena". Goya, nº 214, 1990, p. 202. Ya refiere la posibilidad de que el retablo sea obra de Martínez de Arce; SÁNCHEZ RIVERA, J.A. "El retablo mayor de la iglesia del convento de Mercedarias de la Purísima Concepción de Madrid". Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo 13, nº 25, 2004, pp. 197-204 y RUIZ BARRERA, T. "Una obra documentada de Diego Martínez de Arce y Juan Pascual de Mena en el convento madrileño de las Góngoras". Estudios (revista trimestral publicada por los frailes de la Orden de la Merced), nº 237, 2008, pp. 103-112.

9. Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Bilbao (Bilbao Sección Antigua: Libro de Actas del Ayuntamiento, nº 0174, años 1752-3, fs. 22 y 22 vº).





Fig. 3) Diego Martínez de Arce. Proyecto para el Retablo Mayor de la iglesia de San Nicolás de Bilbao.

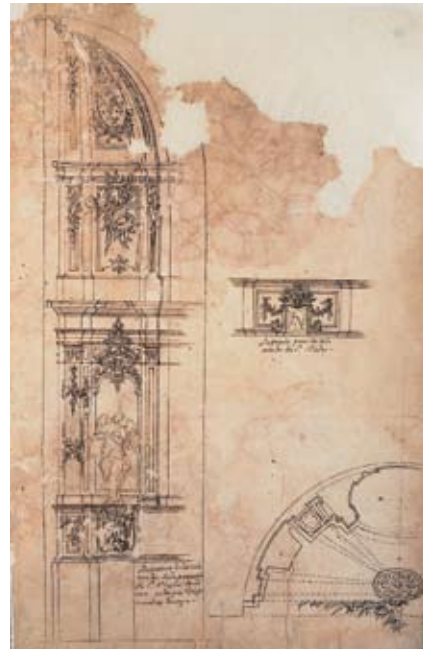


Fig. 4) Diego Martínez de Arce. Proyecto para los colaterales de la Iglesia de San Nicolás de Bilbao.

algunas partes perdidas, sin firma y con un texto que alude a la planta del retablo y sus respectivos elementos<sup>10</sup>. Éste está dispuesto a los pies del dibujo del conjunto y dentro de un cartel que simula, a modo de trampantojo, estar adherido a la pared mediante dos clavos que proyectan sus respectivas sombras. La de los colaterales, por su parte, está fechada en 1752 (Fig. 4), presenta el texto siguiente *Aumento de los colaterales de la parroquia de San Nicolás de Vilvao echo por Diego Martínez de Arce*, mide unos 47centímetros de alto por aproximadamente 31 de ancho y se compone de tres elementos: una sección del alzado, otra relativa a la planta y, finalmente, un dibujo que obedece al título de *Sagrario para los colaterales de Sn. Nicolás*. Ambos ejemplares están realizados en papel agarbanzado y mediante una técnica mixta de aguada y plumilla en tinta china.

Considerando los cambios observables entre el retablo mayor delineado y la estructura finalmente levantada hay que señalar que éstos son ya apreciables desde la propia mesa de altar pues la actual es de las denominadas *a la romana* y está dotada de mayor movimiento y decoración que la simplemente rectangular plasmada en el dibujo de Martínez de Arce. Por su parte el sagrario-expositor, muy parecido a los levantados por el maestro castellano en Segura (Guipúzcoa) y Los Yébenes (Toledo)<sup>11</sup>, mantiene la importancia que se le concede en el diseño y alcanza la mitad del cuerpo principal aunque pierde una grada de apoyo con respecto a las tres presentes en el boceto original. También desaparecen con respecto a la traza los dos ángeles que en el coronamiento del templete sostenían la cruz, de los cuales, en palabras

10. De difícil lectura, más o menos diría lo siguiente: esplicacion de la planta A de las puertas de la sachristia B planta de Repisa CC planta de pedestral d planta de la custodia e (planta de) Sn. Nicolas fff planta de cerramiento=GG es la cornisa con sus bueltas.

11. ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I. "La catalogación de un dibujo de la Biblioteca Nacional atribuido a Alonso Cano y posteriormente a Teodoro Ardemans, del arquitecto vasco Miguel de Irazusta". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 83, 1996, pp. 459-472. El retablo mayor de Santa María de Segura fue trazado por el referido Irazusta y erigido, tras su muerte, por su discípulo Martínez de Arce entre 1743 y 1747. El de los Yébenes es estudiado por NICOLAU CASTRO, J. "Los retablos de Santa María la Real de los Yébenes". Goya, nº 166, 1982, pp. 198-2002 e *Ibidem*, **Escultura toledana del siglo XVIII**. Toledo, 1991, p. 147-149. Escriturado en 1760 tiene evidentes relaciones con los de Vergara (realizado por el referido Irazusta, 1739 y 1742), Segura y el que nos ocupa.

de Mena, *el uno lleva un cáliz y el otro un ramo de oliva*. En el proyecto además se contempla una custodia (a la que también se alude en el cartel reseñado más arriba) pero su lugar está ocupado hoy en día por un crucifijo que no se menciona en la escritura formalizada con Juan Pascual de Mena. Por lo demás, el resto de imágenes del tabernáculo no difieren y repiten, con ligeros cambios, la propuesta de Arce: San Pedro y San Pablo, dos ángeles arrodillados encima de la cornisa y el Padre Eterno sobre nubes desbordando el marco bajo el cual se sitúa una representación del cordero místico.

El banco o pedestal del retablo actual reproduce de manera idéntica lo concebido en la traza tanto desde el punto de vista arquitectónico, con salientes y altos netos para soportar las columnas de la calle central, como desde el decorativo e iconográfico. Los expresados netos van adornados con motivos de rocalla que cuelgan de cabecita alada de querubín en los correspondientes a los dos soportes centrales mientras que en los exteriores son perceptibles toda una serie de objetos litúrgicos (libro, cruz, candelabros, incensario, jarra). Las variables vienen dadas en este caso por la diferente resolución de los relieves situados en los paneles extremos del basamento que, simbolizando por medio de unos angelitos las virtudes de la Justicia (Lado Evangelio) y Esperanza (Lado Epístola), ya estaban previstos en la traza original. Así la *medalla* de la primera de las virtudes representa lo planteado en el dibujo: las figuras de dos angelitos sosteniendo la espada y la balanza debajo de unas cabecitas aladas. Sin embargo, en el diseño original están insertas en lo que parece ser un paisaje con uno de ellos sosteniendo la espada y la balanza, mientras que en la escultura definitiva se altera la composición y aparecen dispuestos flotando en el aire sobre nubes y son los dos los angelitos que al unísono comparten el peso de la Justicia. El altorrelieve de la Epístola repite asimismo lo visible en el borrón del maestro vallisoletano pero con iguales diferencias en la disposición de los serafines que ahora sostienen un ancla.

Examinando el cuerpo principal del conjunto, lo primero que hay que destacar es que es en esta zona donde se concentran las principales modificaciones entre el retablo construido y su representación gráfica, empezando por algunas alteraciones perceptibles en la ornamentación de las columnas. En la traza los dos apoyos externos aparecen estriados y sin ningún tipo de decoración, mientras las centrales presentan un colgante con objetos litúrgicos (hisopo, acetre,...) debajo de los cuales van insertos los medallones que posteriormente se mencionaran en relación a las figuras de San Blas y San Lázaro. En el retablo confeccionado la ornamentación varía y afecta a los cuatro soportes pues se adornan con un gran colgante vegetal del que penden diversos objetos litúrgicos y una gran rocalla arriñonada. Los motivos litúrgicos se repiten en el entablamento manteniéndose, entre decoración vegetal, los previstos en la traza creada por Martínez de Arce: en el Evangelio una jarra y una bandeja, mientras en el Lado de la Epístola se reproducen un cáliz y una naveta.

Es en la imaginería prevista en el proyecto para ocupar las hornacinas del piso principal en donde se produce la mayor separación entre idea y realización. En el dibujo esta sección se halla presidida por tres imágenes de santos de necesidad, aquellos que son invocados frente a epidemias, catástrofes, peligros y otros hechos desgraciados. El titular, San Nicolás, en la traza aparece representado como obispo (lo era de Myra) pero sin la mitra y el báculo, elementos que son portados por unos angelitos situados sobre él (Fig. 5). Además sólo aparecen las figuras desnudas de dos de los tres niños que el santo milagrosamente devolvió a la vida después de ser despedazados y puestos por su padre, que era posadero, en una tina llena de sal con la intención de preservarlos y dárselos de comer a sus clientes. Al otro lado de los pequeños vemos a otro joven personaje, de mayor tamaño, ataviado con capa, turbante en la cabeza y que porta una bandeja con una copa. Hace referencia a Adeoato, un muchacho cautivo de un rey musulmán que el santo



Fig. 5) Diego Martínez de Arce. Proyecto para el Retablo Mayor de la iglesia de San Nicolás de Bilbao. San Nicolás.

devolvió sano y salvo a su familia. Esta última imagen no se conserva en la actualidad aunque si fue realizada por Mena como lo demuestran algunos testimonios fotográficos<sup>12</sup>. La presencia de todos estos niños bien podría relacionarse con los santos inocentes visibles en el altorrelieve del ático del retablo.

En la obra dibujada el santo titular (vestido de pontifical) presenta alba, casulla con un dibujo de pequeños cuadrados, palio decorado con tres cruces y se cubre con capa pluvial. Nicolás, patrón de los marineros y pescadores, porta en su mano derecha un libro sobre el que van las tres bolas de oro que aluden a las tres bolsas de monedas del mismo metal relacionadas con otro de sus milagros: el de las doncellas a las que el santo proporcionó la dote necesaria para su matrimonio evitando así que su padre las hiciese prostituirse para obtener el dinero. Anciano de rostro sonriente y barbado, con halo de santidad, procede con los dedos índice y corazón de su mano izquierda al acto de bendecir. Es una representación que podemos poner en relación con la imagen de San Nicolás en la iconografía oriental en donde alcanzó gran difusión. Lo señala el propio autor al pedir más dinero al Ayuntamiento, el 21 de mayo de 1756, por *el cambio del traje griego de San Nicolás al romano que incomparablemente es de mayor trabajo y embarazo* y por otras cuestiones<sup>13</sup>. Es una figura frontal y más estática que la representación escultórica visible hoy en día. Ésta, de largos cabellos y barba agitada por el viento (Fig. 6), aparece vestida de pontifical, e igualmente bendicente, con el alba, la mitra y la capa pluvial policromada con ramos de flores, llevando el libro y las tres bolas, y con ropajes más movidos. El báculo episcopal, como en el caso del dibujo anterior, es sujetado por un ángel que revolotea sobre su figura. Se

12. Por ejemplo en SÁNCHEZ TIRADO, J.M. "El Arenal y San Nicolás". Temas Vizcaínos, nº 126, 1985, p. 34 y NICOLAU CASTRO, J. "El escultor...", Op. Cit., p. 197. Sobre el joven copero y su leyenda y otros milagros atribuidos a San Nicolás ver VORAGINE, S. de la. *La Leyenda Dorada*. Tomo I, Madrid, 1982, pp. 37-43.

13. Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Bilbao (Bilbao Sección Antigua: Libro de Actas del Ayuntamiento, nº 0178, año 1756, fs. 103-103 vº). También pide dinero por los cuarenta días que estuvo sin trabajar cuando llegó a Bilbao porque no tenía materiales ni taller.





Fig. 6) Iglesia de San Nicolás de Bilbao. Retablo Mayor. San Nicolás.

acompaña, ahora sí, de las tres figuras de los niños resucitados, desnudos y en actitud de dar gracias por el milagro.

Igualmente se producen divergencias en los bultos de los santos que acompañan al titular. En la traza, los que se muestran en hornacinas a la misma altura y sobre peanas, son San Blas (Nave del Evangelio) y San Lázaro (Nave de la Epístola), imágenes que sin embargo están incluidas en el contrato firmado con Mena para ser destinadas a presidir sendos altares que se sitúan junto a la puerta principal de la iglesia. San Blas, de tamaño natural, aparece efigiado como obispo, pues lo era de Sebaste (Armenia), con su correspondiente mitra y báculo episcopal dirigiendo la mirada hacia sus pies en donde observamos arrodillado al niño al que sanó después de haberse ahogado con una espina. Sobre su imagen se dispone un medallón, rematado por un flamero, con la escena en relieve de su decapitación (probablemente acaecida el año 316 durante las persecuciones del emperador Licinio). En la actualidad su sitio es ocupado por una talla del diácono San Lorenzo y la medalla con el relieve pertinente a su martirio.

San Lázaro, por su parte, aparece caracterizado como leproso apoyado en un bastón y llevando una campanilla en la mano, porta halo de santidad y turbante o pañuelo en la cabeza, mientras encima vemos representada en un medallón la escena de Lázaro en la casa del rico Epulón. Hoy ha sido sustituido por la imagen y relieve del martirio de San Vicente. Por otra parte, en el dibujo de las columnas del retablo situadas junto a los santos previstos originalmente se disponen símbolos relacionados con los mismos; así, en la de San Lázaro vemos dentro de un marco de rocalla la imagen del sepulcro abriéndose entre nubes (realmente es un atributo que corresponde a otro Lázaro, el de Betania, del que nos habla San Juan en su Evangelio - 11, 41-44 - pero que desde la Edad Media y a partir de la Leyenda Dorada se mezcla con el anterior) mientras en la cercana a San Blas aparecen, aunque



es difícil precisarlo, tres bolas o elementos circulares que, como hipótesis, proponemos que podrían tratarse de una representación simbólica de los bollos, panes, tortas... que se relacionan con su festividad celebrada el día 3 de febrero.

Finalmente en el ático se mantiene en general el programa iconográfico previsto siendo la modificación más notable la constituida por la talla presente en las *tarjetas* de los extremos del mismo que, en vez de mostrar las representaciones apuntadas en la traza, constituidas por una pareja de angelitos en voladas posturas y sosteniendo símbolos marianos de una estrella radiante en el lado del Evangelio y una imagen antropomorfa que podría corresponder al Sol en el de la Epístola, aparecen hoy ocupadas por sendos escudos del consistorio bilbaíno aludiendo a su mecenazgo sobre la obra. Variaciones también son observables en la resolución del relieve central dedicado a la Degollación de los Santos Inocentes y la de las figuras que flanquean a éste: la Caridad (Evangelio) y la Fortaleza (Epístola) que, igualmente, son materializadas por Mena de distinta forma.

La masacre de los niños menores de dos años de Belén de la que nos habla el Evangelio de San Mateo (2, 16-18) es muy difundida desde la antigüedad y, aunque los personajes principales (Niños, soldados, sayones, madres y Herodes Ascalonita) se mantienen en casi todas las representaciones, la vemos reproducida con múltiples variantes desde la Edad Media con ejemplos tan sobresalientes como los debidos a Duccio, Giotto, Volterra, Reni, Rubens o Poussin. A su difusión internacional contribuyen, ya en el siglo XVI, los grabados debidos, entre otros, a Marcantonio Raimondi, Domenico Campagnola o al alemán Augustin Hirschvogel. En el caso bilbaíno tanto en la traza como en el altorrelieve ejecutado la escena transcurre en el interior del palacio de Herodes a quien vemos dispuesto ante un marco arquitectónico de arcos de medio punto y sentado en el trono,

bajo dosel, dirigiendo el asesinato de los pequeños inocentes. A partir de aquí el tema ideado en la traza de Arce y el finalmente elaborado por Mena presenta numerosas diferencias. Así, en el escenario proyectado (Fig. 7) no aparece ningún soldado y la matanza es llevada a cabo por medio de sayones, uno de los cuales en el extremo de la composición sujeta, con su mano izquierda, a un niño de los pies y boca abajo para asestarle el golpe mortal con una espada. Este personaje aparece de la misma manera, por ejemplo, en la decoración mural del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León y también en el fresco de Daniele Volterra (1557) de la galería Uffizi de Florencia. Tras él apreciamos las figuras de otro sayón armado y, en sombra y arrodillada, la de una mujer suplicante. Otra de las madres se dirige implorante, arrodillada y protegiendo a su retoño, a Herodes a cuyos pies observamos las imágenes de dos nuevos niños desnudos, uno de ellos ya muerto y con su pierna derecha desbordando el marco. Culminando la representación de tan abominable acto se sitúa una gloria con angelitos y rayos que, como veremos, en la obra esculpida se dispone sobre la escena comentada.

El altorrelieve de Juan Pascual de Mena resulta más abigarrado debido a la mayor cantidad de personajes visibles en el mismo (Fig. 8). Aquí constatamos, junto al trono del violento rey la presencia de un soldado portador de una lanza que dirige, en postura forzada, su mirada hacia el espectador pareciendo rebelarse ante la carnicería que está obligado a presenciar. Le acompañan sendas figuras de sayones en actitudes similares a las referidas más arriba y, centrando la escena, las correspondientes a dos madres: una de ellas observa consternada los cuerpos inertes de dos infantes y la otra se dirige suplicante, como plantea el dibujo, hacia Herodes que en esta ocasión cubre su cabeza con un turbante y no con la corona con la que le vemos en el diseño.



Fig. 7) Diego Martínez de Arce. Proyecto para el Retablo Mayor de la iglesia de San Nicolás de Bilbao. Los Santos Inocentes.



Fig. 8) Iglesia de San Nicolás de Bilbao. Retablo mayor. Los Santos Inocentes.

En cuanto a las Virtudes que escoltan al relieve descrito, en el caso de la Caridad el dibujo nos ofrece la imagen, sedente y en ligero contraposto, de una matrona vestida con túnica y capa con lo que parece ser una llama sobre la cabeza (símbolo del amor a Dios) y que es acompañada por las figuras de dos niños colocados de pie, uno de ellos semioculto tras la virtud y el otro apoyado en la pierna izquierda de la misma. Frente a éstos, que aparecen vestidos, la escultura labrada por Mena nos los presenta desnudos estando uno de ellos sentado en el regazo de la mujer a cuyo pecho intenta acceder para amamantarse mientras el segundo de ellos, desde la derecha de la imagen, busca el cobijo que le ofrece la figura maternal. La Fortaleza, por su parte, en el diseño se muestra en forma de guerrero con su coraza, casco y penacho, y la columna que sujeta con ambas manos, atributo de la virtud que personifica, situada de forma ladeada sobre la pierna derecha. En el retablo se deshace de ese aspecto militar, es más estática y la columna se dispone recta sobre el lado izquierdo de su cuerpo.

En el dibujo, el cerramiento del conjunto no se quiebra pues la Gloria se sitúa sobre el relieve de los niños mártires sin romper el ático, mientras en la máquina actual un grupo de cabecitas aladas que no aparecen en el proyecto, y que van acomodadas entre nubes y rayos dorados, se inserta sobre el citado relieve provocando ahora sí la fractura del frontón que culmina la obra<sup>14</sup>. Igualmente la decoración que cubre ese remate en el diseño es de índole netamente rococó pues junto a las guirnaldas vegetales que sí se mantienen, presenta diferentes motivos de rocalla que desaparecen en el conjunto actual. Para finalizar, también la decoración de los soportes del coronamiento denota algunas variaciones pues en la obra trazada no se contempla la existencia en los machones de los pinjantes florales que cuelgan de cabecitas aladas que podemos ver en la actualidad.

Por lo que respecta a los cuatro retablos colaterales finalmente erigidos (Fig. 9) señalar que son idénticos y que, sobre una planta mixtilínea (eje central convexo y laterales cóncavos previstos en el dibujo), se distribuyen en banco, dos cuerpos de tres calles y ático a modo de cascarón. Los soportes son pilastras estriadas y con decoración adherida (de guirnaldas aspadadas y rocalla) en las de los extremos del cuerpo principal y a base de guirnaldas en las del remate mientras que al centro se disponen columnas compuestas decoradas únicamente con estrías. La imaginería se distribuye en el primer piso mediante una hornacina principal (de medio punto, agallonada y con jambas apilastradas jónicas) y en cajas extremas sin fondo y culminadas por un pequeño frontón. El segundo cuerpo se halla presidido por un medallón ovalado con altorrelieve, alusivo a los santos titulares situados entre representaciones pictóricas de diversos santos. Es en el remate donde la decoración, en general de hojarasca, está más presente destacando el gran penacho de talla visible en la clave del arco de la exedra y que recoge el planteamiento previsto en la traza.

Esta última en el caso que ahora nos ocupa es más esquemática, con dibujos menos perfilados y sin sombras. El sagrario se materializa como previene el proyecto (con la puerta rematada en frontón semicircular y con los laterales avolutados) y también el diseño de las cajas laterales es el mismo pero las columnas previamente previstas presentan decoración con pinjantes y motivos vegetales en aspa mientras las actuales van desnudas. Esos mismos adornos adornan ahora las pilastras de los altares que en el dibujo van sin decorar. El ángel, que parece portar un lienzo, y que a modo de ejemplo a seguir preside la hornacina diseñada, no se mantiene pues como refiere el propio Mena en el definitivo contrato de obligación *considerando ser de maior devoción, luzimiento. compostura y ornato, que los ocho Manzebos*

14. Las reseñadas nubes son pintadas por Ignacio de Zumárraga en 1756 (IÑIGUEZ DE ONZOÑO RAMÍREZ-ESCUADERO, A. *Op. Cit.*, pp. s.n. y 55).





Fig. 9) Iglesia de San Nicolás de Bilbao. Retablo de La Piedad.

que expresa dicha memoria (17 de febrero de 1754) ban plantados enzima de los pedestales, se hallan conformes, combenidos y ajustados... de hazer y executar dándosele el Material necesario, en lugar de los zitados ocho Manzebos, las figuras de santos y santas siguientes, es a saber: un san Joseph, sn. Antonio de Padua, sn. franco. xabier, sn. Pedro de Alcántara, santa theresa, sta. Bárbara, sta. Polonia y sta. Rita, todas ellas de quatro pies de alto...<sup>15</sup>. Estas son las figuras que hoy escoltan a las titulares de la Piedad, San Crispín y Crispiniano, San Blas y San Lázaro. Una nueva variación la constituye la presencia de los cuadros mencionados más arriba cuyo lugar en el proyecto está ocupado por un motivo decorativo de carácter vegetal (arrocallado y con palmas y cabecitas aladas). No sabemos, la traza no lo contempla, si Arce previó la existencia del óvalo con escena relativa al titular y rematado por una figura de ángel de gran tamaño que sí presentan los ejemplares actuales y que en el acuerdo con Juan Pascual de Mena sí se mencionan. Una última modificación constatable son los *putti* que descansan sobre las columnas centrales de los retablos y que no se consideraban en el diseño original.

Para finalizar esta contribución a la obra de Diego Martínez de Arce no podemos dejar pasar la oportunidad de ofrecer alguna noticia más sobre la figura de este destacado artífice bastante divulgada ya a través de sus intervenciones en el País Vasco, tierra en la que trabajaron muchos de sus oficiales y discípulos, entre ellos el propio Juan de Aguirre, Antonio de Arsuaga y los más destacados Tomás de Jáuregui y el navarro Silvestre Soria<sup>16</sup>. En Vizcaya es importante su intervención (1754) en el diseño del retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio a donde acude, como *maestro profesor en la arquitectura y adornos*, con su oficial Félix Rodríguez y de cuya confección no pudo hacerse cargo por hallarse

15. Vide nota 7. También lo señalan DELMAS, J.E. *Op. Cit.*, pp. 22-23 e IÑIGUEZ DE ONZOÑO RAMÍREZ-ESCUADERO, A. *Op. Cit.*, p.81. .

enfermo dejándola en manos del mencionado Soria; concretamente señala que ... *por no haber podido egecutar la obra por sí, a causa del reumatismo y fuerte destilación que padeció los meses que se detuvo en hacer dicha planta y diseño, y pasó a su casa dejando monteada la obra que se había de hacer... y manifestando los Maestros que podían egecutarla y que entre ellos deseaba fuese solicitado dicho señor don Silbestre de Soria por la confianza que tenía de que la egecutaría según arte y con todo primor...*<sup>17</sup>. Durante su estancia en Elorrio también se encarga de ver y reconocer el diseño original hecho (en 1718) por Alberto de Churriguera con destino al retablo que debía presidir el presbiterio de la referida iglesia y asimismo tasará la escultura que Juan Antonio de Ontañón había creado con destino al mismo<sup>18</sup>.

Por último, un dato curioso es el interés del cabildo de la iglesia de Santa María de Amorebieta por hacerse con sus servicios con anterioridad a 1766<sup>19</sup> lo que nos hablaría del alto grado de estima y reconocimiento alcanzado por el maestro castellano. Concretamente los miembros de dicho cabildo expresan el 11 de octubre del indicado año que hacía muchos años y con motivo de pasar casualmente Martínez de Arce por la referida villa habían dado orden al arquitecto para que *reconocido el retablo maior de su iglesia*

*parroquial pensase en remediar los defectos que tenía y prescribir la norma de egecutar otro de toda perfección, haciendo traza o diseño conducente para el efecto*<sup>20</sup>. El mismo documento nos refiere que si bien el arquitecto aceptó el encargo de llevar a cabo la disposición de la referida traza y en numerosas ocasiones se había ofrecido a remitirla no lo había hecho, por lo que ahora dicen no poder esperar más ya que contando con los fondos necesarios quieren emplearlos en la ejecución del retablo señalando que *por querer preferir la dirección e instrucción de tan diestro y acreditado maestro* han determinado enviar a la villa y corte de Madrid al ya mencionado arquitecto, vecino de Bilbao, Juan de Iturburu para que conferencie con Arce *en razón y asunto del significado encargo, diseño o traza del mencionado retablo, y teniéndole hecho y concluido le traiga consigo, pagándole lo que fuera justo por su trabajo; y en defecto le despida, previniéndole que deje de entender absolutamente en el negocio...*<sup>21</sup>.

Sin embargo hay que decir que el retablo mayor de Santa María de Amorebieta fue erigido entre 1749 y 1752 por Juan Bautista Jáuregui y que por tanto resulta extraña la petición del cabildo en esta fecha. Así se nos plantean diversas hipótesis: la primera y más probable es que esa visita casual se

16. GARCÍA GAINZA, M.C. "Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona". Revista de la Universidad Complutense, 1973, pp. 81-110; CENDOYA ECHÁNIZ, I. **El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa**. San Sebastián, 1992 e Ibídem, "Tomás de Jáuregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII". Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, tomo 57, 1991, pp. 471-486 y ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I. "La catalogación...", Op. Cit. e Ibídem, **Gipuzkoako erretablestika I. Tomás de Jáuregui**. San Sebastián, 1994 y **Gipuzkoako erretablestika II. Miguel de Irazusta**. San Sebastián, 1997.

17. Cfr. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. "El retablo mayor de San Juan Bautista de Murelaga (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el Rococó vasco". Letras de Deusto, vol. 21, nº 49, 1991, p. 55, nota 4.

18. Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Antonio de Icuza, Leg. 808 (año 1754), escritura de 20 de junio, fs. 211-211 vº. En la documentación de este mismo escribano (Leg. 810, 1756, fs. 521-523) aparecen otros recibos de lo percibido por el maestro durante su estancia en Elorrio desde que sale de Madrid en febrero de 1754 hasta que regresan a ella 93 días después por no probarme el temperamento de este País y estar padeciendo desde que bina una fuerte destilación al pecho. Cobrará un total de 4.482 reales más otros 1000 reales por el carruaje, su manutención y la de Rodríguez y dietas en el viaje de vuelta a la Corte de los que da cuenta en ésta el 24 de agosto de 1754. Se habla también del bastidor que Francisco Urrecha hizo para ser utilizado por Martínez de Arce en la elaboración del diseño y por el que Urrecha cobrará 77 reales y 2 maravedís (4 de julio de 1754).

19. Archivo Foral de Bizkaia. Escribanos de Zornoza. José de Urrengoechea, nº 573 (años 1765-1768), fs. 123-124 vº.

20. Ibídem, f. 123vº.

21. Ibídem, fs. 123vº-124.

produjese antes de la erección del expresado retablo y que, dada su fama, se pensase en él como tracista del nuevo conjunto o tal vez, más cerca en el tiempo a la escritura de los sacerdotes de Amorebieta, se podría pensar que, aprovechando ese contacto previo, se quisieran reparar algunos fallos de la obra recién construida para lo que se requieren los servicios del arquitecto vallisoletano. Mucho más improbable es, sin embargo, la suposición de que se quisiera volver a levantar el retablo unos pocos años después de su fabricación. En todo caso Martínez de Arce se olvida de su compromiso y lo único constatable es que en 1768 se va a pagar al referido Iturburu, entre otras obras, la confección de la media naranja del actual retablo a la que dota de dos arbotantes<sup>22</sup>.

---

22. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. El retablo barroco..., *Op. cit.*, pp. 374-376. De la noticia aquí referida también se hace eco BARRIO LOZA, J.A. "El retablo mayor de Amorebieta". Letras de Deusto, nº 27, 1983, pp. 94-95.