

APUNTES BIOGRÁFICO-ARTÍSTICOS DE DOMINGO DE LACA. EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE MERCEDARIAS DE GERNIKA

Julen Zorrozuza Santisteban

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen: En este artículo pretendemos ofrecer algunos nuevos datos sobre la vida y obra del maestro arquitecto del siglo XVIII Domingo de Laca. Repasaremos también sus principales hitos biográficos e intervenciones artísticas para, finalmente, centrarnos en el análisis del retablo mayor de la iglesia del Convento de la Merced de Gernika-Lumo. Asimismo, en esta tarea nos acercaremos a dos de sus colaboradores, el arquitecto Domingo de Pellón y el escultor Miguel Antonio de Jáuregui.

Palabras clave: Domingo de Laca, Domingo de Pellón, Miguel Antonio de Jáuregui, retablo mayor de la iglesia de Mercedarias (Guernica), retablistica barroca, Neoclasicismo, Vizcaya, Guipúzcoa.

Laburpena: Artikulu honen asmoa XVIII. Domingo de Laca maisu arkitektoaren zenbait datu biografiko-artistiko berriak ematea izango litzateke. Horretaz gain, Gernikako Mesedetako komentuko elizaren erretaula nagusiaren analisisian sakonduko dugu eta Lacaren bi lankideri hurbilduko ginateke: Domingo Pellón arkitektoa eta Miguel Antonio de Jáuregui, eskultorea.

Gako-hitzak: Domingo de Laca, Domingo de Pellón, Miguel Antonio de Jáuregui, Mesedetako komentuko elizaren aldare nagusia (Gernika), erretaulagintza barrokoa, Neoklasizismoa, Bizkaia, Gipuzkoa.

Abstract: In this article, we approach to some new biographic and artistic aspects of the XVIII century architect Domingo de Laca, the description of the main altarpiece of the church of the Convent of the Mercedarians in Gernika and some new information about of two of Laca's colleagues: the architect Domingo Pellón and the sculptor Miguel Antonio de Jáuregui.

Keywords: Domingo de Laca, Domingo de Pellón, Miguel Antonio de Jáuregui, main altarpiece of the convent of the Mercedarians in Gernika, baroque's altarpieces, Neoclassicism, Biscay, Gipuzkoa.

Domingode Laca, zenbait zehazkizun biografiko eta artistikoak. Mesedetako Konbentuko elizaren aldare nagusia (Gernika)
Notes to Domingo de Laca's biography and artistic career. The main altarpiece of the church of the Convent of the Mercedarians (Gernika)

Este artículo se inscribe en el Proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España HAR2103-48901-C6-4-R, "El proceso de la modernidad. Actores, discursos y cambios, de la sociedad tradicional a la revolución liberal, siglo XVI-1850". Años 2014-2017.

BIBLID [(2015), 5; 29-43]

Recep.: 05/11/2014

Acept.: 06/11/2014

Recordando la noticia proporcionada por Iturriarte sobre la participación del maestro arquitecto Domingo de Laca en la construcción (1783) del retablo mayor de la iglesia del convento de Mercedarias de Gernika-Lumo, hoy también parroquia de San Bartolomé Apóstol del barrio de Rentería¹, y tras el hallazgo de nuevos datos biográficos y artísticos del referido autor, nos ha parecido oportuno estudiar este conjunto y realizar un mayor acercamiento a la figura del citado artífice. De esta manera, por un lado, podremos completar la visión que sobre Laca suministramos en su día al investigar el retablo barroco en Bizkaia² mientras que, por otro, el análisis de la referida obra contribuirá a comprender mejor la transición estilística experimentada por estas estructuras en nuestro territorio durante el último tercio del siglo XVIII, momento en el que se centra la actividad profesional de su autor. El mencionado retablo es uno de los mejores exponentes de ese cambio en el que el decorativista estilo rococó va siendo sustituido por un nuevo gusto estético, el neoclásico, cuya mayor sencillez se irá imponiendo progresivamente.

Domingo de Laca Galarza (Fig. 1) nace en 1738 en la localidad vizcaína de Berriatua³ pero en el resto de la documentación consultada relacionada con su vida y obra va a aparecer siempre como vecino de Mutriku (Gipuzkoa), villa en la que logrará establecerse definitivamente en 1760 tras demostrar su hidalguía y limpieza de sangre en un pleito que dirime contra el Ayuntamiento



Fig. 1) Firma autógrafa de Domingo de Laca (1760)

de la misma⁴. Este mismo año se casa con la que será su primera esposa, María Josefa de Echazabal, quien gracias a las donaciones de su madre, María Juana de Urrusolo, aporta al matrimonio una dote nada despreciable pues, entre otras cosas, les cede la casa en que habitarán sita en la Calle de Suso de la citada villa y diversas propiedades agrícolas mientras que, por su parte, Josefa, contribuye con 6.000 reales que le donó su pariente don Juan José de Iturrizalza, Barón de Oña y Caballero de la Orden de Santiago⁵.

1. ITURRIARTE, A.: "El convento de la Merced: del establecimiento en la Rentería a las convulsiones del siglo XIX", *Aldaba*, nº 115, 2002, pp. 43-44 e *Ibid.*, *Errenteria* (Gernika-Lumoko Historia Bilduma V). Bilbao, 2005, pp. 73-74. El autor habla de Domingo de Lorca pero a todas luces se trata de nuestro autor.

2. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998, pp. 393-397.

3. AHEB-BEHA (Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia-Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa). San Pedro de Berriatua, Libro de Bautismos (1731-1759), f. 53 vº. Concretamente es bautizado el día 9 de agosto.

4. Sistema Nacional de Archivos de Euskadi (SNAE). *Dokuklik*, archivos on line. Pleito de hidalguía de Domingo de Laca contra el concejo de la villa de Motrico (14/05/1760 - 23/12/1760). http://dokuklik.snae.org/badator_zoom.php?cdc=057&cdd=01541 (Consultado: 28/09/2014). Pleito al que también hace referencia ATIENZA, J. DE: "Linajes de la villa de Motrico (Guipúzcoa)", *Hidalguía*, nº 91 (1968), p. 859.

5. Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa (AHPG/GPAH). Distrito Notarial de Bergara. Escribanías del Número de Mutriku. Protocolos Notariales de Francisco de Churruca (1760), fs. 21-24 vº. Contrato matrimonial de Domingo de Laca y María Josefa de Echazabal (08/01/1760). La suegra de Laca les dona una huerta, una viña, dos manzanales y dos robledales. La dote de Laca es mucho más modesta: sus padres le entregan 100 ducados de vellón, un arca, una cama dos veces vestida, una cuchara de plata y dos platos de estaño y su hermano Francisco se obliga a darle dos troncos de castaño para hacer madera y una fanega de trigo. Sobre Iturrizalza, sobrino del Almirante Antonio de Gaztañeta, se puede consultar a ARRIZABALAGA, S.: *El Mayorazgo de Oña*, Ayuntamiento de Irún, 2005.

Del matrimonio nacerán tres hijos⁶: Miguel Nicolás que desarrollo su carrera en el ejército, Esteban que tomó los hábitos eclesiásticos y fue presbítero en Mutriku y, el más conocido para los historiadores del arte, Manuel Vicente de Laca que, como su padre, fue también arquitecto e inició su contacto con la tarea artística de la mano de aquel. Trabajó con su progenitor en alguno de sus postreros trabajos y a la muerte de éste, acaecida el 11 de septiembre de 1792, heredó “por lo mucho que me ha servido y ayudado... en recompensa de ello la bodega o taller de la precitada casa nueva de la espalda de la casa concejil con toda la ramienta que hay en el mismo taller”⁷. Así, curiosamente una de las últimas obras documentadas de Domingo de Laca se relaciona con Berriatua, la localidad que le vio nacer en donde, junto al referido Manuel Vicente, “tenía comenzado” un cancel para la iglesia de San Pedro que en el momento de su fallecimiento se estima valdría unos 2.000 reales de vellón de los que el difunto había cobrado 1.600⁸. Con posterioridad sabemos que Manuel Vicente continua con su preparación artística en Madrid en donde asiste a las clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, centro educativo orientado al fomento e implantación de los ideales plásticos neoclasicistas en la Península de los que es buena muestra la obra más conocida de este arquitecto, la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Mutriku que con planos del afamado arquitecto ilustrado Silvestre Pérez (1798) se encarga de erigir junto a su convecino Mariano José de Lascurain⁹.

Nuestro arquitecto se volvió a casar, en 1786, después del fallecimiento de su primera mujer ocurrido dos años antes. Su nueva esposa se llamaba Ramona de Maguregui Amuchástegui, era vecina de Mutriku y con ella tuvo al último de sus vástagos, Vicente Antonio, quien a la muerte de su padre tan solo contaba con unos tres meses de edad. En el inventario de bienes que se realiza (6 de octubre de 1792) tras el óbito de Laca, aparecen junto a las usuales referencias a los muebles, ropa, utensilios de uso doméstico, etc. contenidos en la casa familiar llamada Urrusololaca (se dice que da a la Calle Mayor y a la de Iriarte), los bienes raíces que deja a sus herederos. Entre ellos una casa nueva con su huerta a la espalda de la Casa Concejil “maior”, y diversas propiedades, algunas ya presentes en el predicho contrato matrimonial y otras adquiridas a lo largo de su vida. También se anotan diversas estampas, bultos y cuadros de carácter religioso, diez lienzos pequeños de diversos tamaños y temática y cinco mapas. Y, lo que es más interesante para nosotros, se hace relación de diversos trabajos, como el ya apuntado cancel de Berriatua, por los que todavía se le debían algunas cantidades y que serán comentados más adelante.

En el campo artístico pese a sus notables realizaciones ha permanecido en un segundo plano al tener que centrarse sobre todo en la ejecución material de trazas o diseños ideados por otros maestros. Desconocemos en dónde y con quién pudo haber realizado su formación artística no desdeñando, a

6. Sistema Nacional de Archivos de Euskadi (SNAE). *Dokuklik*, archivos on line. Pedimento de Miguel Nicolás de Laca, capitán de los Reales Ejércitos, primer teniente del Regimiento de Infantería del Príncipe, comandante de las Banderas establecidas en Castilla la Vieja, natural de la villa de Motrico y residente en la ciudad de Valladolid, contra Manuel Vicente de Laca, natural de la dicha villa y residente en la corte de Madrid, y Vicente Antonio de Laca, vecino de la villa de Motrico, sus hermanos, de tasación, valuación, cuenta, partición y adjudicación de los bienes que fueron de Domingo de Laca, su padre, difunto (03/11/1797-12/06/1798). Aporta los testamentos de sus padres y de su hermano Esteban. También aparece aquí el inventario de bienes, deudas, etc. que quedan tras el deceso de su padre. http://dokuklik.snae.org/badator_zoom.php?cdc=057&cdd=01354 (Consultado: 28/09/2014).

7. *Ibid.* Así lo expresa en su testamento del 2 de septiembre de 1792 y se repite en el referido inventario de bienes que se llevó a cabo el 6 de octubre del mismo año.

8. *Ibid.* s.f.

9. En 1796 va a lograr el premio de Tercera Clase de Arquitectura (Real Academia de San Fernando. *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de julio de 1796*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1796, p. 50). Un acercamiento al templo de N^{ra} S^a de la Asunción nos lo proporcionan, por ejemplo, SAMBRICIO, C.: *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, 1975 y LINAZASORO, J.I.: “Arquitectura ilustrada Gipuzkoan/Arquitectura Ilustrada en Guipúzcoa” en GENICACELAYA, J. y SALOÑA, I.: *Arkitektura Neoklasikoa Euskal Herrian/Arquitectura neoclásica en el País Vasco* (Catálogo de la Exposición). Bilbao, 1990, pp. 121-124.

nivel de hipótesis, dos posibles caminos. Por un lado tendríamos el cercano (a Berriatua) foco de Lekeitio, uno de los más potentes centros de creación artística en el siglo XVIII en Bizkaia, en donde pudo entrar en contacto con los talleres de maestros de renombre como Ignacio de Ibarreche, Juan de Urquiza o Juan de Iturburu, artífice este último que va a proporcionar el diseño del retablo mayor de San Miguel de Ereño (Bizkaia) que levantará Laca en compañía de Domingo de Pellón entre 1778-1780¹⁰.

La otra posibilidad sería la vía guipuzcoana y en concreto, alguno de los maestros que se relacionan en mayor o menor medida con la construcción del Santuario de Loyola, la obra más destacada del arte barroco en el País Vasco, y con los que alguna ocasión trabaja Laca. Esto ocurre con Javier Ignacio de Echevarría, también con el cuñado de éste, Francisco de Ibero, hijo del maestro mayor de Loyola, Ignacio, y con algún discípulo o colaborador cercano a los anteriores como lo era el cántabro Lucas de Camino. De Echeverría es la traza del retablo de la iglesia de San José del antiguo convento de los Jesuitas de Lekeitio (c. 1766)¹¹ que Laca ejecuta igualmente en colaboración con Pellón, mientras que el segundo de ellos aparece ligado en multitud de ocasiones a la producción artística de nuestro autor al proporcionarle numerosos diseños y estar presente en la tasación de muchas de sus obras incluso de carácter menor. Este fue el caso de un nicho que había trabajado para don José Agustín de Osoro con la intención de “colocar un quadro de San Francisco de Paula venido de Madrid, cuyo coste ascendió a 600 reales según regulación de don Francisco de Ybero, maestro perito...”¹².

Por contra, algo de lo que si podemos estar seguros al estar probado documentalmente, es de la estrecha colaboración profesional existente entre Laca y el ya citado Domingo de Pellón, un maestro arquitecto afincado en Mutriku pero originario de Cantabria. Es posible que hubiesen establecido una compañía artística para hacer frente a los encargos, al estilo de lo que era habitual en el mundo del arte de la época¹³, aunque no contemos con ningún texto que, de forma explícita, así lo certifique. Lo que es indudable es que ambos llevan a cabo conjuntamente gran parte de las realizaciones documentadas en Domingo de Laca. De hecho, desde una de las primeras obras conocidas debidas a este autor, el cancel y sobre-púlpito de la sacristía de la antigua iglesia de Mutriku de 1763¹⁴, aparecen juntos y no conocemos ninguna obra que pueda ser únicamente ligada al maestro cántabro.

De Domingo de Pellón, compañero inseparable de Laca durante muchos años, es muy poco lo que podemos indicar, tan solo que, gracias a un proceso judicial iniciado en 1785, que se deriva de sus supuestos problemas con la bebida¹⁵, hemos encontrado cierta información de interés sobre algunos aspectos de su vida. En el transcurso del sumario el propio Pellón nos informa que era natural del lugar de Ajo “en la Montaña”¹⁶, que estaba viudo y tenía, en 1786, 54 años poco más o menos. Vivía en la casa denominada Arrasatecoa y era dueño de una chalupa con cuya tripulación compartía las ganancias obtenidas, suponemos, de la pesca. A tenor de lo

10. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *Op. cit.*, pp. 395-396.

11. *Ibid.* pp. 394-395. En la escritura de obligación (03/06/1766) aparece como uno de los testigos el mencionado más arriba Ignacio de Ibarreche. Como fiador de los constructores aparece Francisco, hermano de Laca.

12. Vide nota 6. José Agustín de Osoro era presbítero y beneficiado de la iglesia parroquial de Mutriku.

13. Uno de los últimos artículos publicados en torno a esta cuestión es el de SANTOS MARQUEZ, A.J.: “Compañía artística entre Juan de Oviedo y de la Bandera y Juan Martínez Montañés. Una aportación inédita a sus respectivas biografías”. *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, Nº 334, 2011, pp. 163-170.

14. ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*. San Sebastián, 1990 p. 18. Hay que advertir que la autora transcribe Laca como Lasa.

15. Sistema Nacional de Archivos de Euskadi (SNAE). *Dokuklik*, archivos on line. Autos de oficio contra Domingo de Pellón, viudo, vecino de la villa de Motrico, por continuo embriagamiento y no asistencia a misa (31/05/1785 - 10/01/1787). http://dokuklik.snae.org/badator_zoom.php?cdc=057&cdd=00940 (Consultado: 10/10/2014).

declarado por varios testigos, tuvo numerosos conflictos como consecuencia de haberse dado al “vicio de la embriaguez cuasi continuamente” lo que acabará por conducirle a prisión. Diversos vecinos de Mutriku refieren que le han visto excederse con el vino, causando grandes escándalos públicos, que no acudía a misa y que el vicario de la parroquia le negó varias veces la comunión pascual. También indican que a causa “del dicho vicio se ha arrastrado y perdido enteramente así en su salud que se halla incapaz para trabajar, como en sus vienes pues ha vendido varios muebles y alajas de su casa”¹⁷.

Pese a las numerosas reconvenciones y amonestaciones del alcalde, del propio vicario y de los intentos de ambos para que recondujese su conducta, primero avisándole de la situación y después enviándole dos veces (si bien infructuosamente) al convento de Carmelitas de Marquina a hacer ejercicios espirituales, se manifiesta que Pellón no escarmienta y es encarcelado, por segunda vez, en mayo de 1786. Para garantizar el pago de costas y otras deudas que pudiesen derivarse del proceso se procede, por un lado, a hacer inventario de sus bienes raíces para ser embargados y, por otro, a tomar declaración al arquitecto, mencionándose en el referido inventario algunos instrumentos directamente relacionados con su profesión y que se guardaban en una pequeña cajita, como un compás, piezas de quita y pon del mismo, un lapicero de palo y otro de metal.

El 26 de mayo, el mismo día de la elaboración del inventario, Pellón declara defendiéndose de las acusaciones vertidas contra él, y aunque reconoce que tiene, de unos cinco años a esta parte, problemas con la bebida, comenta que “la causa de no trabajar estos últimos años ha sido el no tener obras en que trabajar”¹⁸. A este respecto hay que señalar que si bien es cierto que a finales del siglo XVIII la contratación de obras disminuye por, entre otros motivos, haberse construido ya la mayor parte del mobiliario litúrgico que precisaban los templos, no lo es más que el tándem artístico Laca-Pellón desaparece en los documentos precisamente en torno a 1780, pues a partir de esta fecha encontramos al primero asumiendo encargos de obras de manera individual como, por ejemplo, el retablo de la Virgen del Rosario en Ibarangelu y la sillería de coro de la parroquia de Zestoa o, en el caso del retablo mayor de las Madres Mercedarias de Gernika, formando equipo con otro maestro arquitecto, José Antonio de Bengoechea, vecino de la villa de Ondarroa.

Sin embargo, tal vez en recuerdo de esa antigua relación profesional y personal, Pellón otorga, el dos de junio, un poder para su defensa al mismísimo Domingo de Laca. Éste, con gran comprensión y benignidad, pide su absolución y carga las tintas contra el Padre Prior del Convento de Carmelitas de Marquina por no haber ni tan siquiera querido recibir a su compañero cuando acudió al referido cenobio “pues (de) a haverle admitido a ejercicios para quinze o veinte días, hubiera sin duda en el discurso de ellos variado el concepto que havia formado, desauiciandole sin tomarle el pulso; y hubiera logrado mi parte emmedar su vida absteniendose del vino del

16. De esta localidad proceden algunos arquitectos barrocos de apellido Pellón Noriega que tal vez fuesen familiares de nuestro autor. Al respecto se pueden consultar las obras de GONZÁLEZ CHEGARAY, M. C., ALONSORUIZ, B., ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLOSÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico. Diccionario biográfico-artístico*. Santander, 1991, p. 737 y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. DE: *Artífices del Valle de Meruelo. Siete Villas en el Antiguo Régimen (diccionario biográfico-artístico)*. Santander, 1994, p. 167. El más conocido, Pedro de Pellón, actuó también en Bizkaia y Gipuzkoa.

17. *Ibid.* f. 9 vº. Otros hablan de que dicho vicio le ha arrastrado al último e infeliz estado de ser irreconocible y de demencia y aun de disipador de sus vienes en mucho perjuicio de su persona y de sus acreedores”. Uno de los testigos, Antonio de Andonaegui, se muestra más explícito al hablar de su oficio pues comenta que “haze tiempo que no executa” (f. 9).

18. *Ibid.* f. 16 vº.

que se havia dejado venter algunas vezes,...”¹⁹ y, a continuación, arremete contra la tripulación de la chalupa de Pellón “personas flacas de espíritu y de poca caridad” con quienes bebía en las ocasiones que se reunían para repartir las ganancias “de la chalupa propia suia de la que pende su subsistencia de no tener que trabajar en su oficio de arquitectura en el que ha sido laborioso quando ha tenido obras; no siendo de extrañar por esta razón que en su viudez por falta de medios para continuar en el alimento y gobierno a que estaba acostumbrado en vida de su difunta mujer se haya descuidado en el vino y venciendole, aun bebido en corta cantidad; ni que haya vendido algunos pocos muebles para alimentarse no alcanzandole como no le alcanzan para su precisa manutención las ganancias de la chalupa eventuales y contingentes sujetas a los vientos; sin que haya dado causa bastante para conceptuarle de disipador de sus vienes ni tal resulte de autos”²⁰.

A pesar de esta declaración de Laca, el fiscal del proceso mantiene la petición de que le sea denegada la libertad pues, entre otros motivos, señala que su vicio de embriaguez “en que según la sumaria se halla metido, de tal suerte que le ha reducido a no poder trabaxar por habersele quebrantado su salud y no poder proseguir en su oficio en el que hubiera podido hacerlo y no lo hace tantos años por su borrachera y aver vendido para esta sus erremientas en que se conoce haber abandonado su oficio para el que le sobran combeniencias de hacerlo asi en esta villa como en otras de la circunferencia” y pide que sea ingresado en un hospicio²¹. Sin embargo, después de haber pasado ocho meses en prisión, el alcalde de la villa, como juez ordinario de la causa, le conmuta la pena (31-12-1786) a cambio de

que acuda a practicar ejercicios espirituales durante ocho días al Convento de PP. Franciscanos de Sasiola (Deba) como efectivamente los cumplirá el maestro Pellón. Esta condena supone, curiosamente, su regreso a un lugar que para él no era desconocido ya que, junto con Domingo de Laca, se había ocupado (1763-1764) de erigir el retablo mayor y sus dos colaterales en la iglesia del expresado monasterio siguiendo una traza del arquitecto Tomás de Jáuregui. En 1773 los mismos maestros retoman la obra del conjunto principal al dictaminarse que se le debían añadir algunas mejoras (por valor de 9.000 reales) dispuestas por Francisco de Ibero²².

La producción del binomio formado por Laca y Pellón se centra sobre todo en las comarcas costeras de Lea-Artibai (Bizkaia) y la colindante de Urola Kosta (Gipuzkoa) en una cronología situada aproximadamente entre 1760 y 1780, superada como hemos dicho ya por el maestro Laca cuando se desvincula de Pellón, y se inscribe dentro de un estilo claramente rococó que se irá atemperando paulatinamente en las últimas realizaciones. Son arquitectos y se presentan como tales, pero son arquitectos de la madera, maestros tallistas y ensambladores especializados en labrar y encajar las distintas y numerosas piezas que constituyen las obras que efectúan. No hemos podido, por el momento, encontrar ningún testimonio que los vincule con otras facetas de la arquitectura que suelen ser también practicadas por numerosos maestros retablistas como el diseño y construcción de edificios, tasaciones de obras de carácter edilicio, labores de agrimensura, etc. Es por esto que creemos encontrarnos sobre todo ante unos verdaderos expertos en la talla y adorno de la madera, capaces de abordar todo tipo de labores relacionadas con la misma. Así, aparte de por la construcción de retablos,

19. *Ibid.* s.f.

20. *Ibid.* s.f.

21. *Ibid.* s.f.

22. ALDABALDETRECU, R.: *Sasiola. Convento y Hospital*. Ayuntamiento de Deba, 2002, pp. 54-59. Los 18.000 reales que costó la primera obra son costeados por el vecino de Deba, Andrés de Goicolea, quien también se hará cargo de pagar los añadidos posteriores. El maestro encargado de evaluar para su entrega el retablo inicialmente contratado es el guipuzcoano Domingo de Torre Múgica, de Getaria.

que constituyen los principales muebles del exorno litúrgico, destacan asimismo en la confección de otra gran variedad de elementos lignarios que, del mismo modo, forman parte del mobiliario eclesiástico.

Conjuntamente emprenden la manufactura de los retablos mayores ya indicados de Sasiola, Lekeitio y Ereño a los que podemos añadir también el lateral rococó dedicado a la Virgen del Carmen en la iglesia de San Andrés de Eibar (Fig. 2). Lo erigen en 1771, obedeciendo a un diseño del maestro Francisco de Ibero y gracias al legado de don Sebastián de Zumarán y Bustindui, comerciante con América, natural de la localidad armera y residente en Cádiz y que igualmente es el promotor de la construcción del perdido palacio barroco de Zumarán o *Indianokua* de Eibar en donde vivirá tras su regreso de Andalucía²³. La fecha de 1776 que aparece en la inscripción situada debajo de la imagen titular, que refiere el nombre del patrón y año de terminación de la obra, correspondería, por tanto, a la del momento de conclusión del altar tras recibir las correspondientes labores policromas.

Ya hemos apuntado con anterioridad la fabricación del cancel que junto al sobre-púlpito de la sacristía de la antigua iglesia de Mutriku efectúan en 1763 al que tenemos que añadir ahora un nuevo ejemplo, el de la parroquia de Deba, que es siete años posterior²⁴. Para esta última iglesia, y con traza de Francisco de Ibero, se encargan de construir la cajonería de su sacristía entre 1766-1770 y, más tarde (1773), se disponen las condiciones para que, con un diseño de Lucas de Camino, confeccionen algunos bancos en la misma²⁵.



Fig. 2) Eibar. Iglesia de San Andrés. Retablo de la Virgen del Carmen.
Fotografía: Arantza Cuesta Ezeiza

23. ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII,...*, *Op. cit.*, pp.291-292. La autora habla de Santiago de Zumarán, sin duda un *lapsus calami*. PEÑA PUENTE, S. *San Andrés de Eibar*. Eibar, 2008, pp. 56-57. Describe, como la anterior, el retablo y transcribe el texto que nos habla del año 1776.

24. ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Gipuzkoako Eleiz Aturreak*. Donostia-San Sebastián, 2003, p. 81.

25. ALDABALDETRECU, R.: *Santa Mariako Eliza/Iglesia de Santa María de Deba*. San Sebastián, 1989, pp. 48 y 64-66. Además, Domingo de Laca se instituye como uno de los fiadores de Antonio de Albizu quien se compromete (27-11-1785) a la realización de seis confesionarios para la misma iglesia. De la cajonería de Deba nos habla también ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII,...*, *Op. cit.*, pp. 306-307.

Finalmente, en 1776, los hallamos trabajando la caja del órgano de Santa María de Lekeitio por la que aún en 1784 y de acuerdo con una información proporcionada por Andrea Gasparini, natural de Venecia y vecino de Bergara, y maestro organero que se encargó de la parte técnica del instrumento, están aún litigando por el cobro con la fábrica de dicha iglesia²⁶.

Domingo de Laca, por su parte, emprende en solitario y dentro de su probada capacitación profesional, nuevos y variados trabajos vinculados con el arte de la talla. Siguiendo un orden cronológico lo encontramos obrando en 1774 el bello sagrario del retablo de San Pedro en Santa María de Lekeitio²⁷ que, marcado por un ritmo compositivo sinuoso y adornado con golpes de rocalla y formas vegetales, es idéntico al que podemos ver en el retablo mayor de Ereño. Dos años después lo tenemos trabajando el Monumento de Semana Santa de la parroquia de Mutriku, y en 1779 en un retablo colateral, no conservado, para la ermita de Azitain (Eibar) en el que, de nuevo, debe acomodarse a la traza proyectada por Francisco de Ibero²⁸. En 1780-1781 se ocupa del de la Virgen del Rosario de la localidad vizcaína de Ibarangelu (Fig. 3), un sencillo conjunto de escaso movimiento en planta y que se compone de banco, un cuerpo situado entre pilastras cajeadas de orden corintio reservado para un altorrelieve de la Virgen y Santo Domingo (escultura posterior a la mazonería) y el correspondiente ático en el que se ubica un lienzo de San Juan Bautista coetáneo al retablo. La estructura sólo presenta policromados los motivos decorativos de carácter rococó (espejos arriñonados, rocalla en los aletones laterales y del remate,



Fig. 3) Ibarangelu. Iglesia de San Andrés. Retablo de la Virgen del Rosario
Fotografía: Ángel Gómez Lozano

26. ARANA MARTIJA, J.A.: "La música del Barroco al Neoclasicismo" en VV.AA.: *Bizkaia, 1789-1814* (Catálogo de la Exposición). Zamudio, 1989, p. 235. Refiere la noticia de la construcción del órgano de Lekeitio. ALBERDI LONBIDE, X.: *Oiartzungo San Esteban parrokiako órgano eta organujoleen historiarako dokumentazio bilketa*. S.d. Aporta el dato de Gasparini quien lo cita en su testamento (16/07/1784). (Consultado: 12/09/2014). http://www.oiartzun.org/fitx_editoretik/OIARTZUN%20ORGANO.pdf

27. AHEB-BEHA. Santa María de Lekeitio. Cofradía de San Pedro. Libro de Cuentas (1688-1881). Cuentas. de 1774-1775, f. 106. Ambos sagrarios son dorados por Francisco de la Riva.

28. ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII,...*, Op. cit., pp. 292-293.

motivos vegetales...) que se disponen de forma asimétrica²⁹. Nos hallamos claramente ya ante uno de esos ejemplares que a finales del siglo XVIII están mostrando un cambio de tendencia que conlleva que los armazones vayan siendo despojados del aparato decorativo propio del periodo rococó quedando el ornamento cada vez más constreñido a determinadas zonas de los altares. Finalmente, Laca culmina su labor conocida como retablista en Gernika, villa en la que en 1783 contrata el retablo mayor de las Mercedarias y en donde, entre 1781 y 1783, aparece como encargado de la ejecución del destinado a la Cofradía de San Marcos de la parroquia de Santa María en donde debe ajustarse a una traza del maestro, vecino de Lekeitio, José Ignacio de Urrutia³⁰.

Las últimas noticias que podemos suministrar acerca de las creaciones de nuestro autor nos las proporciona el, referido con anterioridad, inventario de bienes del 6 de octubre de 1792. Así, aparte del cancel de Berriatua del que, como hemos expuesto previamente, aún se le debían algunos reales en el momento de su deceso nos da a conocer que también la parroquia de Zestoa le restaba a pagar 53 reales de vellón por cuenta del importe de la sillería que se había encargado de construir para el coro (1789-1792). Su precio inicial fue de 11.300 reales y tuvo que seguir las condiciones contenidas en la declaración y plano dispuestos por el maestro Francisco de Ibero, vecino de la villa de Azpeitia³¹.

Además, entre los folios que componen el expresado inventario hemos encontrado un recibo, sin fechar, que otorga el escultor de Eibar Juan Bautista de Mendizábal II a favor del arquitecto en el que se reflejan algunas esculturas, eso sí de carácter menor, que ha realizado por orden de Laca. Esta información nos permite conocer algunas intervenciones del maestro en obras que hasta el momento permanecían en el olvido. Mendizábal explicita que para el indicado retablo mayor de Ereño ejecutó dos serafines (a 30 reales cada uno); para “Oquina” (será la iglesia de San Bartolomé de Oikina, en Zumaia) un Padre Eterno y dos mancebos de simetría de 7 pies el primero y 6 los segundos de valor de a 22 pesos cada uno (990 reales); para dos colaterales de Aizarna (pensamos que se refiere a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción del barrio de Aizarna de la localidad de Zestoa) elaboró catorce serafines de 30 reales cada uno y, finalmente señala, que para un nicho del Convento de Carmelitas de Marquina esculpió dos chicotes o ángeles por valor de 60 reales cada uno. A continuación dice que para dicha cuenta Laca le había entregado 200 reales y una arroba y media de aceite (150 reales) y le restaban por cobrar 1.350 reales de vellón³².

Por último, en el inventario aparecen también reseñadas otros trabajos que demuestran nuevamente su variada competencia y que, en este caso, no están relacionados con el ajuar litúrgico. Los efectuó para algunos particulares, como el ya mencionado nicho que ejecutó para José Agustín

29. AHEB-BEHA. San Andrés de Ibarrangelu. Libro de Fábrica (1777-1893). Cuentas. de 1780-1781, f. 17. El retablo se ajustó en 1.700 reales “y con su traída y poner e n el altar costó 1.720” pero la traza fue examinada “secretamente” por el maestro arquitecto Juan de Urquiza quien declaró que no valía menos de 2.400. El mueble ha experimentado un cambio de ubicación y de ser, en su época y hasta no hace mucho, colateral del mayor - estado que muestra la foto de este artículo - ha pasado a ocupar un espacio en el lateral de la Nave del Evangelio del templo vizcaíno. Hay que advertir que en nuestro citado trabajo sobre el retablo barroco en Bizkaia señalábamos (p. 393) que no se conservaba lo que a todas luces fue un error que ahora subsanamos.

30. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *Op. cit.*, pp. 396-397.

31. Vide nota 6. ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII,...*, *Op. cit.*, pp. 312-314, comenta que además realizó un facistol y AHPG/GPAH. Distrito Notarial de Bergara. Escribanías del Número de Mutriku. Protocolos Notariales de Juan Bautista de Andonaegui (1789), fs. 98 y ss. Fianza para Domingo de Laca sobre la sillería del coro de la yglesia parroquial de Cestona (20/05/1789).

32. Vide nota 6. S.f. Sobre el escultor Mendizábal se puede consultar a ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa”. *Kobie* (Serie Bellas Artes), nº 7, 1990, pp. 5-24.

de Osoro, la caja de reloj que fabrica para un individuo del que solo señala que se apellida Campillo y del que había recibido 5 orillos de oro o el armario que realizó para don Juan Antonio de Iturriza por 22 pesos y por los que Laca tenía recibidos antes de su fallecimiento una fanega de trigo y media de maíz. A todas estas actuaciones hay que añadir, en último lugar, la hechura de unas ventanas para el “nuevo convento de monjas” de Eibar³³.

Considerados hasta aquí los principales aspectos biográfico-artísticos de Domingo de Laca es el momento idóneo para abordar el análisis y comentario del Retablo Mayor de la iglesia del convento de Mercedarias de Gernika-Lumo (Fig. 4). Como hemos adelantado, nuestro maestro se compromete en 1783 a erigir dicho mueble para este cenobio en compañía del también arquitecto José Antonio de Bengoechea a quien ya conocía previamente por ser uno de los artífices encargados de tasar, para su entrega, el retablo mayor de San Miguel de Ereño³⁴. Conocemos las condiciones a las que se debían sujetar dichos artistas y la cantidad estipulada por su confección que fue establecida en 14.500 reales de vellón. Igualmente se sabe que este retablo vino a sustituir a otro anterior que había sido contratado en 1651 por Juan de Azcúnaga, maestro arquitecto y escultor de Forua³⁵. A raíz de la restauración experimentada por la iglesia en los años 2001-2002 el conjunto ha sufrido diversos cambios en la imaginería que lo puebla quitándose entonces también la mesa de altar y el gran sagrario-expositor, de impronta neoclasicista, donado en 1895 por la mecenas doña Sotera de la Mier Elorriaga. En la misma fecha otros benefactores regalan la imagen de la Virgen de la Merced que vemos presidiendo la obra.



Fig. 4) Gernika-Lumo. Iglesia del Convento de Mercedarias. Retablo Mayor
Fotografía: Diócesis de Bilbao

33. Vide nota 6. S.f.

34. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *Op. cit.*, p. 395. La realizó el 4 de octubre de 1780 en compañía del maestro arquitecto, vecino de Elorrio, Gabriel de Capelastegui. Bengoechea es un artífice aún poco conocido que, como Laca, nace en Berriatua y se asienta posteriormente en una villa costera, en su caso en la vizcaína de Ondarroa.

35. La historia del retablo es tratada por ITURRIARTE como queda señalado en la nota 1.

Alberto Iturriarte ha publicado las cinco condiciones estipuladas para su ejecución³⁶ y de este modo podemos comprobar cómo el conjunto se adecúa plenamente a lo establecido en la primera de ellas pues “llena” y está bien ajustado a la cabecera del templo. Se distribuye en banco, un único cuerpo y ático semicircular adaptado a la bóveda, todo ello dividido verticalmente en tres calles. De planta recta presenta un cierto movimiento al adelantarse la calle central, desde el banco, con respecto al resto de la máquina. A igual efecto contribuye la ruptura del entablamento provocada por la introducción de la hornacina principal en el ático. Enmarcando la calle mayor emplea un par de columnas lisas de orden compuesto mientras que en las laterales dispone pilastras cajeadas del mismo orden y decoradas con festones vegetales. En el remate, coronado por el escudo de la Orden, observamos nuevas pilastras de frente cajeadas con, en esta ocasión, capiteles y basas enrolladas de carácter botánico.

Salvo algún marginal motivo de rocalla (peinetas enmarcando el mencionado escudo), la decoración es de carácter vegetal (palmas entrelazadas, sargas de rosas, pinjantes de flores...), está dorada y se concentra en determinadas partes del mueble: algunos paneles del banco, en los cajeamientos de los netos sobre los que reposan las columnas principales, en los marcos de las hornacinas o enmarcando el arco de medio punto del coronamiento. Cubre el retablo una policromía neoclásica que imita mármoles veteados de color crema en la estructura general y verdes en otras zonas como las columnas y pedestales de las mismas, frente de las pilastras o los paneles del banco. Es una buena tarea que se realiza con posterioridad a la erección

del mueble. Este tipo de revestimiento pictórico va a contribuir, junto a la progresiva eliminación de la ornamentación rococó y la reducción del aparato decorativo que ya apreciamos en este retablo, a la consolidación de los nuevos principios estéticos neoclasicistas que se están introduciendo en estos momentos en nuestro territorio histórico y que serán los que dominen definitivamente la retablistica vizcaína a partir de 1790³⁷.

Por lo que respecta a la escultura ya hemos avanzado el que ésta ha experimentado algunas variaciones. El lugar que desde finales del siglo XIX ocupaba el tabernáculo antes mencionado se ha destinado a una talla de un Crucificado procedente del mismo convento que debemos situar en torno al segundo tercio del siglo XVI. Es un Cristo agonizante de estilo expresivista que cuenta con cierto estudio anatómico y doble nudo en el paño de pureza. El resto del programa iconográfico original está destinado a la exaltación de algunos de los principales santos mercedarios. A pesar de que su autor permanece en el anonimato es posible apreciar tanto en las tallas de los redentores San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, visibles en el cuerpo principal, como en el relieve de Santa María de Cervelló dispuesto en el ático, a una de los mejores gubias del momento en Bizkaia y que, juzgamos, no se corresponde con la de los maestros más activos por entonces en el Señorío (los cántabros Manuel de Acebo, Jerónimo de Argos y Juan de Munar). Por ello, y en el intento de buscar un nombre para el responsable de las citadas imágenes, creemos poder apuntar el del escultor y arquitecto guipuzcoano Miguel Antonio de Jáuregui, hijo del arquitecto nombrado más arriba Tomás de Jáuregui³⁸.

36. ITURRIARTE, A.: *Erreterria...*, *Op. cit.*, p. 74. No sabemos quién redactó esas condiciones pero en todo caso en las mismas también se indica que el material principal debe ser el castaño “puro y seco”, que la conducción y asiento (armarlo y colocarlo) será a cuenta de los ejecutantes y que se nombrará a un maestro “inteligente y desapasionado” para su evaluación final.

37. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo neoclásico en Bizkaia*. Bilbao, 2003.

38. Son pocas las imágenes que conocemos de este artífice pero tras observar el bulto de San Juan Nepomuceno que efectuó, en torno a 1779, para el altar mayor de la parroquia de Asteasu nos decantamos, en espera del refrendo documental, por proponer su autoría dadas las concomitancias estilísticas que presenta con las efigies de Gernika. El bulto de Nepomuceno se reproduce en CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu”. *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 10, 1992, p. 169.

Jáuregui, que en ocasiones es también nombrado documentalmente como Antonio Miguel, es un artista formado en el Barroco y así lo apreciamos en las imágenes de Gernika, pero igualmente es perceptible un estilo más pausado y carente de la expresividad característica del barroco pleno, lo que nos viene a hablar de un autor que es conocedor de los nuevos tiempos y que mezcla la tradición rococó con las novedades neoclásicas que van apareciendo en estos últimos años del siglo XVIII. Esta circunstancia derivaría de su participación en distintas instituciones educativas como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o la Escuela de Dibujo que la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País estableció en Bergara y de la que llegó a ser profesor en 1774³⁹. Creemos que estos hitos vitales le proporcionan, además, una valiosa información sobre los modelos iconográficos que, gracias a estampas, grabados o libros, pudo conocer y que sin duda, como veremos, están detrás de algunas de sus representaciones escultóricas⁴⁰.

Retomando el comentario de las imágenes observamos que flanqueando a la titular, la Virgen de la Merced con el Niño Jesús en brazos, estática y de bellas facciones, se sitúan las ya citadas de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, ambas de porte monumental, y que deben ser asentadas sobre ménsulas de forma troncopiramidal al carecer de la suficiente profundidad las hornacinas en que se insertan. Se caracterizan por mostrar un leve *contrapposto*, ropajes volados y amplios de superficies redondeadas que quieren transmitir movimiento y unos rostros de frente despejada, graves y bastante estereotipados en los que destacan el tratamiento de las barbas, más agitadas en el caso del primero de ellos.

El fundador de la *Real, Celestial y Militar Orden de la Bienaventurada Virgen Santa María de la Merced y de la Redención de los Cautivos*, San Pedro Nolasco, aparece representado con los atributos que definen históricamente sus representaciones como fundador y redentor (Fig. 5). De pie, vestido con el marfileño hábito mercedario y escudo de la Orden en el pecho, porta en la mano derecha la cruz patriarcal mientras que en la izquierda sujeta un libro abierto con las Reglas de la expresada Orden. Se aleja un tanto de la representación más tradicional del santo pues se le personifica como un hombre de mediana edad, vigoroso y majestuoso y no como un anciano como era más habitual. A sus pies, aludiendo a la labor redentora que da origen a los Mercedarios y tarea realizada en ocho ocasiones por el propio santo, encontramos la figura de un cautivo que en un rasgo muy barroco, desde fuera de la hornacina y casi levitando, muestra los grilletes a San Pedro quien, sin embargo, dirige su mirada hacia los fieles. Como dato indicativo de lo que referíamos más arriba, Jáuregui para crear esta representación ha debido de disponer de algún grabado o estampa sobre esta escena de la liberación (o consuelo) de un cautivo porque es posible hallar múltiples representaciones del mismo tipo iconográfico tanto en pintura, caso del lienzo anónimo del siglo XVII localizado en la Curia General Mercedaria de Roma, como en escultura, destacando aquí la debida a Pietro Paolo Campi (1742) que podemos contemplar en el transepto sur de la basílica de San Pedro del Vaticano⁴¹. Ya para el momento de su canonización, en 1628, se disponía de distintos libros que narraban su vida y de ciclos grabados que referían los pasajes más destacados de la misma entre los que se encontraba sin duda su faceta redentora. Este es, por ejemplo, el caso de la serie de 25 estampas

39. ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I.: *Gipuzkoako Erretablistika I. Tomas de Jauregui*. Donostia-San Sebastián, 1994, pp. 173-174.

40. *Ibid.*, p. 174. La autora aporta un dato muy relevante a este respecto al señalar que en 1777 Jáuregui fue comisionado por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País "para recibir en la junta municipal de Azpeitia los modelos, estampas, dibujos y diseños del Real Colegio de Loyola" que el rey Carlos III destina, tras la expulsión de los Jesuitas, al uso de las Escuelas de Dibujo establecidas por dicha Sociedad en Bergara, Bilbao y Vitoria.

41. ZURIAGA SENENT, V.F.: *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*. Universitat de València, *Servei de Publicacions*, 2005, pp. 541-542 y 751-752.



Fig. 5) Gernika-Lumo. Iglesia del Convento de Mercedarias. San Pedro Nolasco

que a partir de dibujos del pintor aragonés Jusepe Martínez fueron grabadas en Roma por Ciamberlano y los Greuter, padre e hijo, y que fueron aprobadas un año antes de la subida a los altares de Nolasco⁴². Es, sin duda, una de las principales fuentes para el establecimiento de la iconografía mercedaria pues, con variantes, será seguida por una gran cantidad de artistas entre ellos Francisco Zurbarán.

En la otra calle lateral y haciendo *pendant* con San Pedro Nolasco distinguimos la figura de San Ramón Nonato (Fig. 6). Reproduce las características formales ya descritas y deriva igualmente de modelos grabados. Se nos aparece tonsurado y con barba poblada y porta como atributos personales el hábito de la Merced y un roquete con encaje, debajo todo ello de la preceptiva muceta cardenalicia. Ofrece a la contemplación del espectador, y con su mano derecha, una custodia con rayos mientras sobre su brazo izquierdo reposa la palma del martirio decorada con tres pequeñas coronas que aluden a su triple condición de virgen, mártir y confesor.

Por último, en el ático se han experimentado igualmente algunos cambios tras la referida restauración y algunas de las imágenes que lo coronaban han sido sustituidas por otras más modernas. En las hornacinas laterales era posible distinguir anteriormente los bultos del mártir mercedario San Pedro Pascual, de estilo barroco, y el de un moderno San Antón. Hoy en día están ocupadas por figuras del siglo XX de escaso valor artístico y dedicadas a otros santos mártires de la Orden: San Pedro Armengol y San Serapio. La pieza más destacada del remate del retablo es el altorrelieve central de Santa María de Cervelló (Fig. 7), la fundadora de la rama femenina de la

42. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Programas iconográficos de la Pintura Barroca Sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 2002, pp. 265-267. Nos habla también de la versión casi coetánea debida a Cornelio Cibrador que invierte las figuras de la serie ideada por Martínez y que es la empleada por Zurbarán en el convento de la Merced Calzada de Sevilla.



Fig. 6) Gernika-Lumo. Iglesia del Convento de Mercedarias. San Ramón Nonato



Fig. 7) Gernika-Lumo. Iglesia del Convento de Mercedarias. Santa María de Cervelló

Merced también conocida como Santa María del Socorro. Inspirada de nuevo en algunos grabados barrocos⁴³, se la representa en su iconografía más conocida: con el hábito y escapulario de la Orden y cubierta con cofia, junto a un acantilado costero en el que en esta ocasión apreciamos la existencia de algunos edificios. Sujeta, sobre el mar embravecido, un barco en su mano izquierda indicando así su labor intercesora como protectora de los navegantes. Es posible que, por la disposición que presenta la otra mano, en su momento pudiese haber portado en ella un ramo de azucenas o lirios en alusión a su virginidad. Sonriente y erguida sobre las aguas, es iluminada por ráfagas de rayos que surgen entre las nubes en las que vemos flotar tres cabezas de querubín. Es una imagen de gran belleza y de delicada impronta rococó, dispuesta en ligero *contrapposto* y con amplios ropajes a los que se dota de una apreciable ondulación.

En definitiva, el retablo de las Mercedarias supone la culminación como retablista del arquitecto Domingo de Laca. Un autor que, como hemos podido apreciar, se inicia dentro del período rococó con la construcción de conjuntos como los mayores de Sasiola y Jesuitas de Lekeitio o el colateral de Eibar, caracterizados por el movimiento en planta, columnas estriadas como soporte principal, hornacinas concebidas como casas y repertorio decorativo basado en la rocalla. Después la adecuación a diseños de autores que van evolucionando por edad o formación hacia los nuevos tiempos, determina la realización de obras más desornamentadas en busca ya de la sencillez neoclásica y así, en Ereño y en Ibarrangelu, modera algo la decoración aún rococó y va dejando limpia gran parte de la estructura arquitectónica que al mismo tiempo pierde movimiento en planta. El conjunto guerniqués supone, en este sentido, un paso importante en la búsqueda e implantación

de esos nuevos principios estéticos neoclasicistas como la sustitución de la rocalla por otros motivos más clasicistas, empleo de nuevos apoyos y de una policromía que dota de un aspecto “menos barroco” al mueble acercándole a los nuevos gustos formales. Otros muebles vizcaínos que nos hablan de esa aproximación son, por ejemplo, el retablo mayor de Mallabia (c. 1780) y el de iglesia de los PP. Franciscanos de Bermeo (c. 1785).

Ya señalamos en su día que la adopción de los criterios neoclásicos no fue excesivamente traumática en nuestra provincia puesto que ya existía un grupo de arquitectos barrocos que de forma progresiva fueron dando pasos hacia el retablo neoclásico⁴⁴. Entre ellos podemos citar a Juan de Urquiza y su hijo Juan Ignacio o a los ya mencionados anteriormente en relación a retablos efectuados por Laca, Juan de Iturburu y José Ignacio de Urrutia. A nuestro entender, de estar alguno de ellos detrás de la traza del retablo analizado podría tratarse de alguno de los dos últimos. A Iturburu le debemos el diseño y la ejecución del retablo mayor y colaterales de la parroquia de San Vicente de Muxika (1781-1783) en los que es posible apreciar ciertos aspectos que se repiten aquí, mientras que Urrutia fue el autor que más claramente dio el salto hacia la nueva estética como se puede advertir en el proyecto de tabernáculo que elaboró para la iglesia de la Colegiata de Zenarruza en Markina-Xemein en 1782⁴⁵, aunque desafortunadamente y tras su temprana muerte no conservamos ninguna obra material debida a su ingenio que permita establecer alguna comparación.

43. ZURIAGA SENENT, V.F.: *Op. cit.*, pp. 399-400. Cita los debidos a Jean de Coubres (1629), a Alonso Rodríguez (1693) y, también de finales del XVII, el de Diego de Obregón.

44. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo neoclásico...*, *Op. cit.*, p. 41.

45. *Ibid.*, p. 73.