

## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA



**ARANSAY SAURA, Cristina (Coord.):**  
*Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava).*  
Vitoria, Diputación Foral de Álava,  
2013.

ISBN 978-84-7821-805-9

BIBLID [(2016), 6; 167-169]

Es muy gratificante comprobar de nuevo que los procesos de restauración acometidos por la Diputación alavesa concluyen con una monografía espléndida en la que se ofrecen al público, y a la comunidad científica en particular, la documentación generada en la restauración, acompañada de los necesarios análisis de materiales y de las opciones estudiadas. Todo esto complementado con un repertorio gráfico excepcional, tanto del punto de partida de las obras como del proceso y del resultado final de la intervención. Además, se acompaña de informes histórico-artísticos que, en este caso, se han concretado en varias investigaciones del máximo interés.

Al desmontarse algunos de los cuadros del retablo, objeto de la primera intervención planteada, se observó la presencia de un retablo fingido, pintado sobre el testero de la iglesia, por lo que los responsables de la Diputación decidieron permitir que se vieran permanentemente ambos retablos. Sabia decisión. A diferencia de lo sucedido en tantas partes de España con otros retablos de la Edad Moderna, desubicados e incluso desmontados para siempre sin razón alguna, los Jefes de los Servicios de Restauración y del Patrimonio Histórico Arquitectónico –que dan cuenta de los motivos en la publicación– optaron por mantener, prácticamente en su lugar, el retablo barroco, como también se había hecho, por ejemplo, en Larraul (Guipúzcoa) o en San Cebrián de Muda (Palencia) al encontrarse pinturas murales de interés.

El retablo fingido lo estudian los profesores Pedro Luis Echeverría Goñi y Amaia Gallego Sánchez. Es obra de Juan de Armona, pintor del taller de Orduña del que se conocía la pinceladura de imitación arquitectónica que había realizado en el santuario de Escolumbe en Catadiano, obra de 1541. Armona había pincelado todo el templo de Bachicabo de 1554 a 1555, pero únicamente se ha conservado el retablo fingido y el comienzo de la pinceladura, preservada por el retablo barroco. Los profesores citados

estudian el repertorio gráfico del pintor, los procedimientos técnicos que empleó y las fuentes gráficas a las que recurrió. Aparte de utilizar en la figuración modelos tomados de diferentes estampas de Schongauer y Durero –que componían el repertorio básico de los talleres de pintura y escultura española de entonces–, la más notable observación de los autores es la utilización de un grabado de *San Juan Evangelista* abierto por Agostino Veneziano a partir de una composición de Giulio Romano. Además, se precisa el panorama de la pintura mural en Álava que Echeverría Goñi había iniciado en 1998 al presentar la “pinceladura norteña” en un número extraordinario de la revista *Ondare* dedicado al Arte del Renacimiento en el País Vasco. Estudian a los pintores del taller de Orduña –Juan de Armona y Juan Beltrán de Otazu, mejor dotado para la figuración–, las obras documentadas y otras que con buen criterio se les adjudican: la capilla de los Durana en Aguiñaga, una ermita en Amurrio, la iglesia de Oyardo y las fachadas de dos casas en Izoria y Llodio. Se comparan estas obras con lo producido por otros pintores que ejercitaron su arte en Álava, norte de Burgos y La Rioja. Atienden la bibliografía publicada sobre pintura mural en el Norte cantábrico y Navarra, pues la costumbre de pincelar los templos fue un fenómeno extendido por las parroquias rurales de este vasto territorio, aunque también ocurrió en catedrales y grandes iglesias y colegiadas, como han demostrado Jesús Criado Mainar y Javier Ibáñez Fernández en *Sobre campo de azul y carmín* –Zaragoza, 2006–, y alcanzó muchos lugares de Francia, Países Bajos y Alemania, por ejemplo la abadía de Santiago en Lieja o la catedral de Albi.

José Javier Vélez Chaurri y Pedro Echeverría Goñi construyen un retrato novedoso de la figura de Sebastián Hurtado de Corcuera (1587-1660) que fue capitán en Flandes, al servicio de Ambrogio Spinola, y que desempeñó altos cargos administrativos y militares en Lima, Panamá, Manila, Asturias y Canarias. A partir de nueva documentación trazan su biografía y se centran en sus gustos, sus preferencias y en el patrocinio artístico que llevó a cabo

en Manila, Bergüenda –su lugar natal– y Bachicabo. Para Bergüenda dejó un Cristo de marfil, cuadros y telas ricas bordadas, “obras de la China”. El retablo barroco de Bachicabo se construyó para mostrar seis cuadros y tres imágenes de bulto –una perdida– que suponen que el donante encargó en Oviedo a Luis Fernández de la Vega, seguidor de Gregorio Fernández. La pintura de mayor tamaño y mérito es un cuadro de *San Martín partiendo la capa*, vestido de militar, obra de un buen pintor flamenco que sigue un retrato ecuestre de *Carlos I de Inglaterra y su maestro de equitación* de van Dyck. Este pintor compuso un afortunado y dinámico retrato a partir de la novedosa representación ecuestre inventada por Rubens, que supo mostrar en la belleza y elegancia del caballo un signo inequívoco de la aristocracia del jinete, como también sucede en el cuadro de Bachicabo. Además, relacionan esta obra con un dibujo anónimo de San Martín y el mendigo en el Museo Nacional del Prado.

En Pedro Pablo Rubens y Guido Reni se inspiran los cuadros del *Descendimiento de la Cruz y de San Miguel arcángel*, aunque siguen grabados de Vorsterman y Rossi respectivamente. Como los autores señalan, el retablo integra tres pinturas coloniales, posiblemente del virreinato del Perú. Dos son de acabado relativamente ingenuo y vivo colorido –*La Sagrada familia* y *Meditación de San Francisco de Asís*– y una *Virgen de la leche* de mayor calidad que conserva ecos de la belleza de las Vírgenes con el Niño pintadas en Lima por Bernardo Bitti, y que también guarda alguna relación con un cuadro sobre cobre del mismo tema que es obra pintada por Mateo Pérez de Alesio hacia 1604.

**AURELIO A. BARRÓN GARCÍA**  
Universidad de Cantabria