

EUSKAL HERRIA
EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA





Capilla de Santa Ana. Catedral de Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

13.

UN BARROCO EBRIO

ORNAMENTACIÓN BARROCA



Columnas salomónicas del retablo mayor de N.ª S.ª de la Asunción. Labastida (A).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 801.



Ménsula del retablo mayor de la iglesia de San Jorge. Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

CONTEXTO

El testamento de Carlos II nombrando heredero de la corona de España a Felipe de Borbón, nieto de Luis XIV, no evitó la Guerra de Sucesión que había de durar hasta el Tratado de Utrecht en 1713. Desde esa fecha, durante cien años, se sucedieron cinco titulares de la misma dinastía borbónica: en 1724 Felipe V renunció a la corona en favor de su hijo Luis; pero fallecido éste a los pocos meses, su padre volvió a reinar en España hasta su muerte en 1746. A su hijo y heredero, Fernando VI, muerto sin hijos, le sucedió su hermanastro, el rey de Nápoles, Carlos III, quien renunció a aquel reino para ocupar el trono español hasta 1788. Carlos IV tuvo que afrontar la situación de una Europa sometida a la hegemonía del Emperador Napoleón Bonaparte, cuyas pretensiones sobre España dieron lugar a la llamada «guerra de la Independencia» (1808), una guerra que salvó el trono para el heredero legítimo, Fernando VII. A partir de entonces, bajo el influjo de los principios de la Revolución Francesa, se abría una nueva época para la vida de los reinos hispánicos.

Los historiadores piensan que, a pesar del marasmo que había afectado al ámbito cortesano de los Habsburgo en las postrimerías del siglo XVII, y los errores políticos del abúlico Felipe V, bajo la dinastía borbónica el pueblo sintió la necesidad de una política de signo reformista. Ello se tradujo en la facilidad con que en los reinados de Felipe V y Fernando VI se aceptó el montaje de un nuevo aparato administrativo.

Hubo que superar las dificultades surgidas por las apetencias imperialistas de Luis XIV, y luego una larga lucha por mantener:

- al exterior, el equilibrio de las potencias marítimas (Inglaterra y Holanda), en las guerras provocadas por el «Pacto de Familia»,
- y en el interior, el conflicto existente entre las fuerzas dinámicas y las de signo estático y defensivo, representadas por los fueros y privilegios de los territorios de la Corona de Aragón, a los que se decidió poner coto con los decretos de **Nueva Planta** (1707 y 1718).

Cuando se piensa en la España del siglo XVIII no hay que olvidar que todavía a mediados de

ese siglo los españoles seguían pensando en términos de reinos, no de un solo reino, y comprendían el empeño de los reyes borbónicos –en la línea que ya pretendió Olivares con Felipe IV– de reducir tales reinos «al estilo y leyes de Castilla». Ese objetivo estaba involucrado en la implantación de las reformas administrativas; y para ello convenía revestir al rey de poderes omnímodos. Iniciando el proceso de unificación tributaria, el Estado se confirió a sí mismo en 1749 la administración directa de todas las rentas nacionales del país (excepto en Navarra y las Vascongadas), mediante la institución de los Intendentes. Estos funcionarios se dedicaban a la tutela económica de las provincias, mientras los Corregidores seguían destinados preferentemente a la administración de la justicia.

LAS VASCONGADAS Y NAVARRA

A pesar de ello, las Vascongadas y Navarra siguieron manteniendo un régimen de autonomía regional. El poder central evitó ingerirse en el régimen foral vasco de una manera frontal y directa. Este régimen, por el que las provincias vascas se denominaban «exentas» del decreto de **Nueva Planta**, implicaba la exención del servicio militar, el verse libres de ciertas cargas fiscales y, sobre todo, el tener aduanas en el interior del país. En las Provincias se reconocía al rey de Castilla como soberano, pero considerándose ellas como feudos que elegían a su propio señor, y en ninguna parte de España se conservaba, tan vivo como en ellas, este espíritu de independencia. El rey era el «Señor de Bizkaia» y el mismo Carlos III declaró que en las provincias vascas «las leyes eran pactos jurados entre los vascos y su señor el rey». Además gozaban del «pase foral», una especie de «exequatur», por el que podían verificar si las disposiciones estatales contenían algo contra los fueros.

A pesar de que, a la muerte de Carlos II, España era, políticamente, «el esqueleto de un gigante» (como decía Cadalso), en el curso de ese siglo que va desde la Guerra de Sucesión a la Guerra de la Independencia, el país realizó sensibles progresos en muchos terrenos, comenzando por la población, que conoció un 50% de crecimiento. Y las fuentes de riqueza, al amparo de la coyuntura económica en alza desde mediados del siglo, experimentaron un desarrollo considerable, mientras

en la estructura social ganaban terreno las clases burguesas y artesanas.

Incluso en los territorios vascos, donde las comunidades rurales eran gobernadas directamente por sus habitantes, y pese al interés y a la vigilancia de Felipe V por la administración foral, ocurrió que el tradicional concejo abierto, de carácter popular, fue sustituido paulatinamente por un concejo de vecinos «económicamente cualificados». Y muchos concejos —sobre todo en Álava— tuvieron que sindicarse para formar «sociedades de socorros mutuos».

Al compás de los cambios sociales y económicos, la monarquía impulsó una política de signo reformista. La amplitud de los dominios hispánicos en Europa y América impidió que pudiera mantenerse largo tiempo la clausura ideológica en la que Felipe II, con su célebre Pragmática de 1559, había intentado encerrar a España por miedo al contagio con la herejía luterana. A pesar de la pervivencia de la Inquisición, España no pudo mantenerse durante todo el siglo XVIII al margen del progreso científico que había conocido Europa desde Galileo hasta Newton.

Por otra parte, el cambio de dinastía facilitó la nueva toma de contacto entre España y Europa. Mediado el reinado de Felipe V, aparece la primera generación del 1700 español, cuya figura más representativa en el campo del pensamiento es el famoso benedictino gallego P. Feijóo, que personifica la actitud crítica frente a los mitos y complejos de la España barroca. El es aún fiel a la ortodoxia de la tradición, pero su obra se ha considerado como la operación de «desescorbido en un edificio en ruinas, como condición indispensable para la reconstrucción».

En el siguiente reinado, una generación liderada en política por el Marqués de la Ensenada puede dedicarse a reunir los materiales para preparar el futuro despliegue de las energías creadoras del país. Esta labor corresponde, en el campo de la historia científica, a la generación erudita presidida por el agustino P. E. Flórez, autor de la monumental «España Sagrada».

DESPOITISMO ILUSTRADO

La generación siguiente, en el reinado de Carlos III, es la generación reformista del **despotismo ilustrado**, para la cual el absolutismo del monarca está justificado por las leyes estatales que favorecen el bienestar y progreso de la nación. Bajo el liderazgo de los ministros Rodríguez Campomanes, Aranda y Floridablanca, se promueve la vulgarización de la cultura. Se admiran y se exaltan los principios de los Enciclopedistas franceses y se imita a Francia y otros estados de Europa mediante lo que se ha llamado la revolución «desde arriba»¹ una revolución pacífica que no era del gusto de todos, a pesar de su carácter moderado. Los sectores sociales de signo conservador y defensivo vieron fortalecidas sus posiciones al contemplarse desde España los excesos de la «Revolución desde abajo» que se estaba produciendo en el país vecino. La lucha entre los timoratos y los impacientes anuló los esfuerzos del más clarividente de la generación neoclásica, Gaspar Melchor de Jovellanos,² un ilustrado que conoció bien las gentes y tierras de Vasconia por haberlas visitado, y a quien tendremos que citar por habernos dejado en su Diario pruebas de su aguda visión del arte y la cultura de Euskal Herria.

LAS MACHINADAS

Pero los más graves conflictos que afectarían a la paz y la concordia en Euskal Herria, no eran tanto de orden cultural sino de orden socio-económico.

Basta recordar y analizar los motines que se produjeron en este siglo.

- La machinada de 1718, que terminaría con una represión brutal sobre todo en Bizkaia (unos 30 ajusticiados), y que era una rebelión ante las consecuencias que tendría el intento de trasladar la aduana de la frontera de Castilla al Bidasoa, medida antiforal en la que la clase trabajadora preveía el alza de precios de los productos que consumía.³ En 1755 se produjeron otras algaradas en Azpeitia y Bergara que se extendieron a otras villas guipuzcoanas, con motivo de un decreto que prohibía a los campesinos vender el ganado al exterior.

- Más grave fue la machinada de 1766 en la que la nueva economía librecambista sustituyó al antiguo sistema proteccionista, cambio que beneficiaba a las clases adineradas. Fue una crisis que afectó a 15 localidades guipuzcoanas y a otras pocas de Bizkaia, y cuya verdadera causa fue «la intolerable tensión social y el enfrentamiento de ánimos que la especulación de granos y tierras creó entre la masa de consumidores y campesinos pobres, y el grupo más restringido de propietarios y acaparadores».⁴ El motín se contagió a toda la provincia, y sus reivindicaciones afectaron directamente a los notables, no menos que al clero secular, cuyos intereses estaban entonces acordes con los de las oligarquías, ligadas éstas frecuentemente con el clero con vínculos de parentesco.⁵

EL REFORMISMO

Entre esos notables que se resistían a las justas demandas de los labradores y campesinos y pedían una justicia severa contra los amotinados, no faltaban nombres de miembros de la RSBAP, hombres a quienes una ideología clasista no les impedía sentirse «buenos caballeros cristianos». Para Fernández Albaladejo la crisis de 1766 constituyó un relevante acontecimiento histórico, porque fue como el punto de partida de una serie de transformaciones, con la suficiente entidad como para inaugurar, en la Historia de Gipuzkoa del Antiguo Régimen, una nueva etapa de acontecimientos que concluirían violentamente en 1833.⁶

Es posible que la molesta conciencia de la injusta situación socio-económica y la férrea oposición, por parte de los «notables», a todo lo que fuera «igualdad de oportunidades», inspirara en algunos de ellos el noble deseo de promover en las clases menos favorecidas una elevación del nivel cultural. El hecho es que el reformismo del Conde de Peñaflores y del ministro Campomanes estaba haciéndose realidad en Gipuzkoa precisamente mientras estallaba el motín de 1766. Y llegaba al País Vasco con prioridad y mayor eficacia que en otras regiones hispánicas.

LA RSBAP

La fundación de la **Real Sociedad Bascongada de Amigos del País** y las otras Sociedades que, a su ejemplo, fueron surgiendo en otros lugares de la península fue un hecho fundamental para que Euskal Herria participara en ese movimiento cultural y en la renovación de ideas y comportamientos que conoció toda Europa y que se ha llamado el «Siglo de la Ilustración». A ese Siglo presidido por un régimen político que se ha denominado «Despotismo Ilustrado» debía corresponder un arte que rompiera con los desvaríos del Barroco calificados como residuos de la Edad Media: **El Neoclasicismo**.

Con todo, y a pesar del evidente progreso económico y cultural alcanzado en el «siglo de las Luces», no faltan historiadores que dan por indiscutible la decadencia de la creatividad específicamente artística.

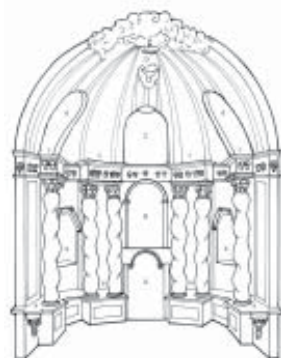
ORNAMENTACIÓN BARROCA



Ref. gráf.: C.M.N.

1. La «revolución desde arriba» inició «en las creencias religiosas y en las relaciones entre la Iglesia y el estado, en el impulso industrial y mercantil, en el reformismo agrario, en la educación popular, en la estructura social».
2. De Jovellanos es la frase referente a los revolucionarios franceses: «¿Es que porque ellos sean frenéticos, nosotros vamos a ser estúpidos?»
3. «En resumen, la machinada de 1718 puso de relieve las tensiones existentes entre notables y labriegos, como las vinculaciones y compromisos de aquellos con el poder central, la desconfianza de éstos ante el gobierno de la provincia». R. OLAECHEA, «El centralismo borbónico y las crisis sociales (siglo XVIII)». En *Historia de Pueblo Vasco*. SS 1978, v. II, p. 207.
4. *Ibidem*, 214.
5. V. un caso de esta problemática situación por razón de la vinculación familiar entre el P. Francisco Javier Idiáquez, Provincial de los Jesuitas, y don José Joaquín Emparán, su pariente, representando a la Diputación Provincial. O.c., pp. 221-223.
6. *La crisis del Antiguo Régimen en Guipúzcoa (1766-1833): Cambios económicos e historia*. Madrid, Akal, 1973, pp. 10, 11, 171. Xosé Estévez ha escrito igualmente: «Todos estos acontecimientos iniciarían la saga de los primeros eslabones de una larga cadena antiforal que remataría en 1876. De las águilas austríacas a los buitres borbónicos. RSBAP, t. 56, 2000-2001, p. 252. Para I. Gurruchaga fue «la peor crisis que atravesó Guipúzcoa desde la Edad Media». V. Las citas de Fz. Pinedo y Gurruchaga en el citado artículo de R. Olaechea.

BARROCO
CHURRIGUERESCO



Retablo de Santiago Apóstol.
Ermua (B).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 849.

BARROCO
ROCOCÓ



Retablo de la iglesia del Salvador.
Iruñeta (N).
Ref. gráf.: El Arte en Navarra II, pág. 467.



Conjunto de los Santos Juanes.
Retablo del Sagrado Corazón. Bilbao.
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 795.

1.

■ UN BINOMIO DIFÍCIL EN EL
SIGLO XVIII: ARTE Y FE

Si hubiera que resumir el arte occidental en fórmulas sintéticas, una de ellas sería que el siglo XVIII fue el siglo de la Estética, tomando esta calificación en un doble aspecto:

- en cuanto en ese siglo nació la Estética como ciencia filosófica,
- y en cuanto que el arte camina desde la religión al esteticismo, en consonancia con una secularización del pensamiento y de la vida.

En el siglo XVII (tomando con cautela esa convencional falacia de medir el tiempo por centurias), se había pretendido, por obra y gracia de los teóricos franceses, definir el arte por su finalidad: El arte debía «enseñar deleitando». Tal era uno de los objetivos que se pretendía y se conseguía con el arte barroco inspirado en Trento y en los ideales de la Contrarreforma. Fue un arte, es verdad, bastante teatral, pero con una teatralidad no despreciable, sino útil y fecunda para el espíritu de los creyentes. Sin negar el énfasis de las esculturas de Bernini, uno de sus mejores comentaristas (Hibbard) llega a decir que «el objetivo final de Bernini no era fundamentalmente escultórico, sino *espiritual*».

Pues bien; he aquí que, según va avanzando el siglo XVIII, se va diluyendo uno de los términos del binomio. Va a ser mucho más importante deleitar que instruir. En las opciones artísticas, subconscientemente tomadas por el vulgo y sus dirigentes, van a pesar más las exigencias de la sensibilidad que las propuestas intelectuales.

Es verdad que, al principio, el recurso insistente a las luces de la Razón sirvió para ir liberando al pueblo de los terrores medievales, de los fantasmas de la superstición, de los argumentos de mera autoridad, del crédito de la Inquisición, etc. Y que, en materia religiosa, un incipiente escepticismo llevaría pronto a la sociedad secular. El historiador se pregunta si la adición progresiva a la satisfacción de los sentidos y el desinterés por las grandes preguntas y los sublimes temas de antaño no está en la raíz de cierta decadencia del arte mismo: porque de decadencia hablan hoy muchos historiadores del arte del siglo XVIII.

Se ha hablado de un vacío artístico en la España del siglo de las Luces, y esta opinión peyorativa sin duda ha llevado a un cierto abandono de su estudio. Se ha pretendido que el cambio de gusto, inducido en todos los niveles, al advenimiento de la nueva dinastía francesa, tuvo que producir una especie de adormecimiento de la creatividad artística de España hasta el despertar de ese genio independiente y rabiosamente hispánico que fue Goya.

Resumiendo podríamos decir que, en el fondo de esta sociedad que va cuajando desde las primeras décadas del siglo XVII, los ejes de mentalidades y de conductas podrían definirse así:

- Se produce una crisis de las creencias tradicionales; la regla de la razón se va imponiendo frente al sentido del misterio.

- Pero, paradójicamente, va pasando a primer plano el principio del placer.

2.

■ LA ARQUITECTURA
CHURRIGUERESCA Y ROCOCÓ

● EL ESTILO CHURRIGUERESCO

Como es sabido, la denominación de **churrigueresco** deriva de una familia de varios hermanos, los Churriguera,⁷ de los cuales al menos tres, José Benito, Joaquín y Alberto, estuvieron activos en Castilla, en el ámbito de la arquitectura preferentemente religiosa, desde finales del siglo XVII hasta el segundo tercio del siglo siguiente.

Fue **José Benito de Churriguera (1665-1725)** el más representativo y el que debe ser considerado como epónimo de este estilo. Desde 1693 dirigió la continuación de la catedral de Salamanca (torre y cúpula) y de la Clerecía (iglesia de los Jesuitas) de la misma ciudad. Con sus hermanos colaboró en el diseño final de la plaza mayor salmantina. Aunque mesurado en la arquitectura de sus edificios, es uno de los tracistas más barrocos de **retablos** en Castilla, en los que emplea:

- columnas salomónicas,⁸ recubiertas de pámpanos y racimos,
- entablamentos movidos,
- guirnalda de flores y frutos,
- ángeles en actitudes de movimiento (como se ve en los retablos de San Esteban de Salamanca, de la capilla del Sagrario de Segovia, y de la catedral de Plasencia).

Con todo, el que llevó el estilo a su máxima expresión barroca fue **Pedro de Ribera (1742)**, añadiéndole algunos elementos nuevos y personales, como son el **estípite** y el grueso **baquetón** de sección asimétrica, con los que daba a las portadas (Hospicio de Madrid) un movimiento y una riqueza ornamental hasta entonces desconocida en la arquitectura europea.

El **estípite** –soporte fingido en forma de aguda pirámide– que aparece tímidamente en alguna traza de Churriguera fue difundido por Ribera añadiéndole basa y capitel. El apetito de dar movimiento a los paramentos arquitectónicos inspiró a Ribera una curiosa composición del estípite soporte cuyo fuste consta:

- de un primer cuerpo en forma de pirámide invertida,
- de otro cuerpo de proporciones cúbicas,
- y de un tercer cuerpo apiramidado en posición vertical.

● EL ESTILO ROCOCÓ

Cronológicamente se puede situar al **rococó** después del churrigueresco, como una fase final del barroco. Pero no es fácil establecer fronteras entre ambos estilos, entre otras razones porque el barroco tuvo caracteres diversos en las diferentes regiones de la península. Hay un barroco andaluz, que aunque coetáneo de

Churriguera, juega a lo musulmán con revestimientos de ladrillo y piedra blanca; hay un barroco catalán, de clara impronta europea; hay un barroco «granítico» propio de Galicia, etc.

CHURRIGUERESCO Y ROCOCÓ. El arte churriguero está ligado a la arquitectura y a la plasticidad de los volúmenes, a «la talla de mucho relieve», y parece requerir la luz natural de los espacios exteriores; en los retablos tenderá al adelantamiento de los soportes y sus ménsulas.

El arte rococó, en cambio, es un espíritu que tiende a expresarse en la planitud de los soportes, en el juego de las líneas y los perfiles, y en la intimidad de los interiores.

En el churriguero impera la simetría; en el rococó se impone la asimetría:

- el churriguero, nacido en la robusta Castilla, sugiere fuerza viril y exuberancia vital
- el rococó, nacido en la corte francesa, hace emanar efluvios de gracia, afeminamiento, sensualidad.

Se comprende que, en la península hispánica, haya regiones en las que no prende apenas el rococó.

Parece que los elementos que constituyen el rococó como estilo tienen variada procedencia. En cierta medida, el rococó tiene su origen, aunque quizá no inmediato, en el gusto por los diseños de plantas curvilíneas y las fachadas convexas de algunos arquitectos italianos (Bernini, Borromini, Andrea Pozzo).

En **arquitectura**, la tendencia al movimiento va a dar forma al *retablo-cascarón* que se considera uno de los rasgos más propios del rococó. De Francia fue importada la *rocalla*, que con su perfil asimétrico caracteriza el nuevo estilo. Otra de las novedades importadas del extranjero es el uso de *placas adheridas a las columnas*, y que se difundieron mediante grabados de los motivos ornamentales inventados por los arquitectos franceses Oppenord y Lepautre. Por otra parte, «va cobrando importancia la componente alemana de esta ornamentación, llamada, en general *ornamentación china*».⁹

En **arquitectura interior**, uno de los rasgos más frecuentes y novedosos del rococó es, como acabamos de señalar, el **retablo cascarón** que se adapta a la cubierta del ábside diseñado en cuarto de esfera. En su concavidad se ajusta la máquina del retablo a modo de profundo escenario donde se colocan los grupos escultóricos e imágenes logrando un nuevo e impactante efecto visual y plástico propio de la teatralidad barroca. Tras varias experiencias en varios lugares, el modelo más cumplido de este tipo de retablo se vio en el **ábside del convento de las Calatravas de Madrid** ejecutado por **José Benito de Churriguera** entre 1720 y 1724. En él las estatuas, sin hornacina ni encuadre ninguno, se alzan adheridas a la mazonería cóncava del ábside.

Téngase presente asimismo el tipo de *retablo-baldaquino*, inventado por Bernini. Como arte rococó pueden calificarse esos conjuntos que ostentan un templete monumental aislado del retablo. Este tipo de retablo se difundió mucho en la Corte y de allí fue pasando, íntegra o parcialmente, a otras regiones.¹⁰

Dada la diferencia de tiempo en que el barroco se reviste de churriguero o de rococó en las diferentes comarcas de Euskal Herria, aquí no nos resulta fácil ser fieles a nuestro habitual criterio cronológico. Por otra parte, hay que tener presente la escasez documental que afecta al trabajo de escultores locales, por la importancia sustancial que en ese siglo se daba a las trazas de arquitectos y al trabajo de los ensambladores a quienes se confiaba la responsabilidad de subcontratar entalladores y escultores. No intentaremos, pues, discernir con seguridad, salvo casos evidentes, la autoría de la labor escultórica en los edificios y retablos que vamos a reseñar.

● NAVARRA

Es normal que el historiador que pretende observar el churriguero y el rococó penetre en el interior de las iglesias para contemplar sus retablos pues es en ellos donde más visiblemente fueron acogidas las novedades ornamentales. Sobre todo, en las iglesias conventuales construidas en pleno siglo XVIII, se observa que los tracistas de las estructuras arquitectónicas (generalmente miembros de las Órdenes Religiosas) no muestran ningún apetito de romper los esquemas tradicionales recibidos del siglo anterior.

CHURRIGUERESCO

Sin duda tendremos que anotar algunos **caracteres de barroquismo** muy acentuado en estructuras y soportes que se revisten ahora de una profusa ornamentación. Pero, es en el interior de los templos donde el churriguero se despliega con más profusión y mayor desenfado.

En Navarra, ya a finales del siglo XVII el barroquismo apunta en **bóvedas, cúpulas** y otros miembros arquitectónicos mediante una red de yeserías que forman como roleos muy planos pero de dinámica composición. Esto se hace patente, por ejemplo, en las *Dominicas de Tudela*, en el *Portal de Villafranca* y en el nuevo *templo del Romero de Cascante*.

La tendencia a recargar la **ornamentación** se manifiesta igualmente en las dos **torres** importantes de Navarra: la de la *catedral de Tudela* y la de *Santa Eufemia de Villafranca*; pero especialmente, como acabamos de advertir, en los retablos.

La talla de **retablos** en este siglo XVIII, era, en Navarra, una profesión que seguía organizándose en gremios y cofradías. Por su gusto por lo novedoso, se destacaron los de Tudela. En esa capital de la Ribera, que en 1783 se convertiría en sede episcopal, actuaban los *talleres de los Gurrea, San Juan, Viñés, Sola y Serrano*, empresas que contrataban retablos y subcontrataban imágenes con escultores y lienzos con pintores, para completar la iconografía, no faltando patronos y mecenas que financiaban tales proyectos.

Rococó

Como en otras partes, en la Ribera de Navarra, pasada la fase clasicista de un barroco

PALACIO ARZOBISPAL.
PAMPLONA



Ref. gráf.: C.M.N. V, pág. 551.



Detalle de la fachada.

Ref. gráf.: Archivo Sahats.



Portada.

Ref. gráf.: Archivo Sahats.

7. Eran cinco hermanos –José Benito, Manuel, Joaquín, Alberto y Miguel–, hijos de un escultor que respondía al nombre de José Simón Xurriguera, muerto en 1679. G. KUBLER, *La arquitectura de los siglos XVI y XVII*. A. H. t. XIV, p. 138.

8. La columna solomónica había sido empleada y difundida en Euskal Herria, a lo que parece, por maestros cántabros, alrededor de 1680, y precedentemente en otros lugares de España. V. Sobre la evolución de los soportes barrocos el instructivo capítulo que dedica al tema Julien Zorrozuá, O.c., pp. 118-133.

9. J. ZORROZUA, *El retablo barroco en Bizkaia*. (Bilbao 1998), p. 108.

10. Pasa incluso a países hispanoamericanos como México, donde tal estructura recibe el nombre de **Ciprés**.

1



2



1. y 2.- Cúpula, retablo y baldaquino de la capilla de Santa Ana, Catedral de Tudela.
3.- Cúpula de la capilla del Espíritu Santo, en la Catedral de Tudela. 5.- Retablo mayor de la Iglesia San Jorge de Tudela.
4.- Portada de la capilla del Espíritu Santo, en la Catedral de Tudela.



3

5



4



BARROCO CHURRIGUERESCO EN NAVARRA



1



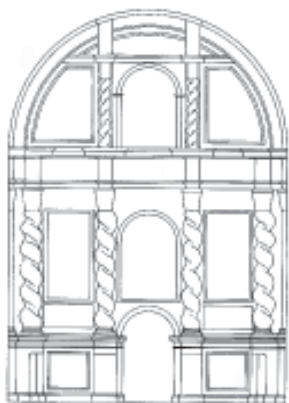
3



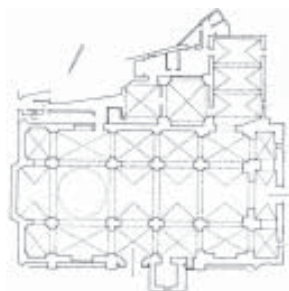
1 y 2.- Interior de la iglesia de San Miguel y detalle de su cúpula. Corella (N).
3.- Retablo de la iglesia de Santa Eufemia. Villafranca (N).



IGLESIA DE
N.^a S.^a DEL ROSARIO.
CORELLA (N).



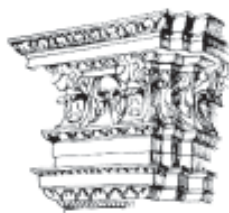
Yeserías del entablamento
del retablo.



Planta con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 102-103.



Retablo mayor de la capilla del
Espíritu Santo. Catedral de Tudela (N).
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 262.



Traza del retablo mayor del convento
de las Dominicas de Tudela (N).
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 336

11. C.M.N.I. 336.

12. Se ha pretendido que los motivos de esa red vegetal estaban inspirados «en los productos de la huerta tudelana: cardos, alcachofas, etc.». R. FERNÁNDEZ GRACIA, «El retablo barroco en la Ribera». En *El Arte en Navarra*, Pamplona núm. 29, p. 1.

13. C.M.N.I. 246.

14. Idéntica sensación de dinamismo transmite el entablamento que circunda el perímetro interior del templo. José Javier AZANZA LÓPEZ, «El barroco conventual». En *El arte en Navarra*, n. 25, p. 390.

sobrio, a principios del siglo XVIII se produce un cambio hacia lo que podemos llamar la «embriaguez» del Barroco, que se despliega en dos fases:

- la primera continúa la tendencia ornamental iniciada en las últimas décadas del s. XVII inspirándose en la obra de los Churriguera;
- la segunda, la del rococó, al que en Navarra se dará escaso tributo. Lo que responda a ese espíritu será para abrir cauces inmediatos al neoclasicismo.

TUDELA

• **Retablo del Carmen de Tudela.** El inicio del cambio hacia el neoclasicismo podría observarse ya en el retablo del Carmen de Tudela, obra de **Francisco de Gurrea y Casado**, al que nos referimos en el capítulo anterior. Era la época en que se levantaban algunas torres completando la fábrica de iglesias construidas anteriormente. El barroco llegaba a su clímax, al comprobarse las facilidades que, para el ornato de las superficies, incluso las curvilíneas, ofrecían las yeserías.

• **Retablo del convento de las Dominicas.** Es en Tudela, concretamente en el retablo mayor del convento de las Dominicas, donde más tempranamente aparece esta sorprendente floración de formas vegetales, características del churrigueresco.¹¹ Ya dijimos que su fábrica, de corte manierista, se inició en 1623, pero el retablo es de 1685. Diseñado también por **Francisco de Gurrea y García**, parece que fue modificado desde Madrid, conforme al gusto más vanguardista del momento.

Se trata de un retablo de cuerpo único destinado a encuadrar siete *pinturas de Berdusán*, en el marco de un orden gigante de columnas salomónicas montadas sobre cuatro mensulones de fino follaje. Esta decoración vegetal se adhiere a paneles y soportes: y en las columnas salomónicas forma una espesa red que incluso llega a disolver las propias espiras de éstas.¹²

• **Capilla de Santa Ana.** Pero donde el nuevo estilo se mostró particularmente espectacular fue en la capilla de Santa Ana de la **catedral** para la que se aprovechó otra capilla anterior. Las obras se iniciaron en 1716, según la traza de los arquitectos **Juan de Lazcano** y **Juan de Estanga** y se concluyeron en 1724.

Presenta una *planta octogonal*, y en alzado se suceden hornacinas cubiertas con veneras en los paños, y tondos en las pechinas que montan directamente sobre ellos; se cubre con cúpula de tambor jalonado por ocho ventanas, a imitación de la capilla Chigi que construyó Rafael en Santa María del Popolo de Roma.

Su *copiosa decoración* se basa en la combinación de mármoles en el zócalo y encima yeserías policromadas que tienden a cubrirlo todo; en ellas se ve un entramado de motivos geométricos, desempeñando un papel importante los placados, encima de los cuales aparecen una multitud de ángeles y querubines, ficciones cortinajes, follajes y ensartos florales.

En la Capilla se desarrolla además un complejo *programa iconográfico* dedicado a la Sagrada Familia, a los Padres de la Iglesia occidental y a los Evangelistas.

La misma profusión decorativa se observa en la puerta de acceso a la capilla. El exterior la fábrica es de ladrillo, añadiéndose algunos elementos de piedra.¹³

• **Capilla del Espíritu Santo** en la catedral de Tudela, adosada a la nave de la Epístola, se constituyó, entre 1737 y 1739, uniendo los espacios de dos capillas precedentes, quedando un tramo del espacio cubierto por bóveda de armas y otro por cúpula ovalada con linterna. Pero lo verdaderamente barroco y llamativo es su profusa decoración de yeserías con un programa iconográfico no muy diferente del de la capilla de Santa Ana, distinguiéndose de ella en el carácter menos geométrico de la ornamentación.

En el curso del siglo XVIII Tudela, respondiendo al deseo de devotos patronos y mecenas, siguió ofreciendo ejemplos espléndidos de proliferación barroca en varias iglesias:

• **Iglesia de San Jorge.** Los hermanos **José y Antonio del Río**, que habían remodelado la capilla del Espíritu Santo en la colegiata tudelana, se encargaron (hacia 1749) de «actualizar» con prolífica ornamentación la **iglesia de los Jesuitas** (luego **parroquia de San Jorge**), anunciando ya el rococó.

• **Iglesia de la Compañía de María** fue quizá más llamativamente remodelada; donde los cuartos de esfera, los perfiles de los encuadres alojando imágenes y pinturas, y la gracia sensual de toda la ornamentación, menos agobiante que la anterior, afirma la presencia rococó.

• **Iglesia de las Capuchinas.** También es buena muestra del último barroco, en la Ribera navarra, al menos en cuanto se refiere a la arquitectura, la tudelana iglesia de las Capuchinas. Erigida a mediados del siglo XVIII, ostenta una fachada de ladrillo que es la versión rococó de las típicas fachadas conventuales de la etapa anterior, con un mayor movimiento gracias a los entablamentos curvos de portada y hornacina y a los moldurajes mixtilíneos que recorren toda la superficie.¹⁴

CORELLA

• **Iglesia del Rosario.** Si de Tudela pasamos a Corella advertimos que en la iglesia del Rosario, comenzada a construir en 1657, aparecen las primeras *yeserías barrocas*, todavía muy carnosas y poco detalladas en su tratamiento, aplicadas a la cornisa y otros puntos estratégicos del templo.

Al mismo tiempo, a esta iglesia se le añade la **sacristía** que, con su contemporánea de la **iglesia de Arguedas**, es representativa del barroco. Ambas se adornan con yeserías que imitan labores de cestería, similares a las que se despliegan en el crucero de la **iglesia de la Virgen del Yugo**.

• **Iglesia de San Miguel.** También por esos años, en el primer tercio del siglo XVIII, las tres naves con crucero de la parroquia de San Miguel se cubrían con una decoración de *yeserías* vegetales con ángeles, de cuyo tallado se encargaron **Juan Antonio Gutiérrez** y **Pedro Onofre**. Esos mismos maestros fueron los res-

ponsables del retablo mayor y de su imaginaria.¹⁵

En una primera campaña, 1696, contribuyeron a esta explosión churrigüeresca varios artistas: **Juan Martínez**, **Santiago Raón** y **Juan Antonio Jiménez Romano**, adelantándose al gusto común en su medio y en su época, en la línea de lo que empezaba a difundir en sus retablos madrileños José Benito Churriguera. Como en casi todos los retablos de la época, en éste predomina lo arquitectónico sobre lo iconográfico.¹⁶

• **La iglesia Santa Eufemia de Villafranca** es en su totalidad una fábrica del siglo XVIII, aunque se eligió la planta de cruz latina, aprovechando la de un templo anterior.

Las obras se hicieron públicas en 1716 y en este mismo año aparece al frente de ellas **Antonio Olea**, maestro de Alfaro.

Mayor importancia tuvo el ya citado **Juan Antonio Jiménez**, uno de los maestros de la parroquia de San Miguel de Corella que, incluso, según la documentación hizo «la traza de la fábrica». En 1725 toma bajo su dirección las obras del crucero que logró terminar en cuatro años.

A partir de 1728 se levanta la nave con plano del capuchino **Fray Luis de Tafalla** y la intervención del maestro de obras **José de Arizmendi**, quien también se ocupó de la *sacristía* y de la reconstrucción de la *cúpula* que se estaba cayendo entre 1734 y 1736.

La nave de la iglesia, en la que predomina la altura sobre la anchura, tiene tres tramos cubiertos con bóvedas de medio cañón con lunetos, y dispone también de dos capillas laterales, una en el lado del Evangelio y otra en contrario. Sobre toda esta estructura se desarrolla una barroca *decoración de yeserías* parecidas a las de la *capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela*.¹⁷

• **La iglesia de los Carmelitas Descalzos**, en cambio, en la misma villa y no obstante lo avanzado de su datación (1754-63), y salvo el frontón curvo que remata el paramento central, se mantiene en esquemas conventuales del siglo anterior.

SORLADA (M. DE ESTELLA)

• **Santuario de San Gregorio Ostiense**. No lejos de la Ribera del Ebro, en la merindad de Estella, y en el término del caserío de **Sorlada**, colgado en la cima de un monte, se halla el santuario de San Gregorio Ostiense, que sustituyó a una antigua ermita prerrománica que se fue convirtiendo en centro de peregrinación al descubrirse en el siglo XIII el sepulcro del santo cardenal de Ostia, muerto en Logroño el año 1044. El actual edificio es el resultado de una labor de ochenta años, que iniciada en 1694 terminó en 1771 dándole el aspecto rococó que ahora tiene. Sus partes más interesantes son: la portada, la torre, y la cabecera con su camarín.¹⁸

La portada fue realizada por **Vicente López de Frías**, un arquitecto estellés que ya se había prestigiado por sus ornamentaciones con yeserías en varias iglesias navarras. Aquí prefi-

rió inspirarse en la gran portada de la cercana Santa María de Viana. Como su modelo, se trata de una portada en exedra y rematada en cuarto de esfera. Concibió la concavidad del muro como un retablo de dos pisos unidos por aletones, y desplegado en forma de artesa, en el que los soportes clásicos de Viana han sido sustituidos por ocho columnas salomónicas con guirnalda enroscada en sus espiras: tres por cada lado del piso inferior, apoyadas en un friso de fuertes ménsulas, y otras dos en el piso superior enmarcando la hornacina de la imagen del santo titular. Cartelas, escudos e imágenes, con gran despliegue de motivos vegetales, llenan el resto de los espacios.

La torre debió de construirse después de la portada, bajo la dirección de Juan de Larrea. Es una robusta fábrica de cantería, de un barroco mesurado, constituida por tres cuerpos de planta decreciente, y con pilastras adosadas en los ángulos diseñadas conforme a los tres órdenes clásicos.

Si entramos en el interior de la iglesia, desde el punto de vista del diseño plástico, sorprende la capilla mayor que se ha mantenido exenta de la depuración neoclásica que se impuso más tarde a la nave.

La cabecera se construyó siguiendo la traza del **Fray José de San Juan de la Cruz**, que le dio una estructura trilobulada con cuartos de esfera, centrando y coronando el conjunto en una bella cúpula octogonal sobre airoso tambor.

El recuerdo de los grandes edificios renacentistas no está lejos; pero la espectacularidad barroca está presente en todas sus partes:

- en la rutilante *iluminación* que inunda el espacio desde los ventanales del tambor;
- en el *aspecto escenográfico* que se ha logrado con el trebolado crucero;
- en el variado repertorio de *yeserías* que conforman la copiosa rocalla ornamental;
- en la complejísima *imaginaria* que se aloja en nichos situados en los gallones de las bóvedas, en las pechinas y en los lienzos de los muros;
- en el *camarín* del relicario abierto detrás del altar mayor.

Se logra así una armoniosa composición de formas, de luces y de oros que hacen de este espacio el conjunto más seductor y fascinante del rococó navarro.

MERINDAD DE PAMPLONA

En la merindad de Pamplona, hay también abundancia de iglesias barrocas. Por no citar sino varios ejemplos, recordemos que son frecuentes las remodelaciones de iglesias anteriores.

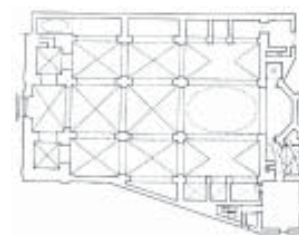
Otras deben considerarse casi de nueva planta como la *iglesia de San Andrés de Azpilcueta* (1751-52), construida con dinero del obispado de Michoacán (México).

En otros casos, el rococó se exhibe en retablos laterales como son los *retablos de Santa Catalina* y *San Marcial* de **Enériz** (1762-63), trazados por el arquitecto de Carcar, **Tomás Martínez**.

IGLESIA DE SAN MIGUEL. CORELLA (N).

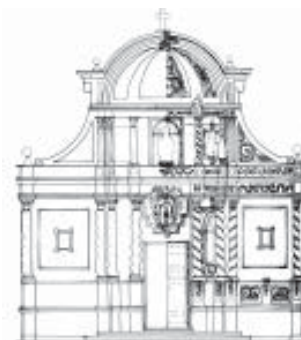


Detalle del retablo mayor.

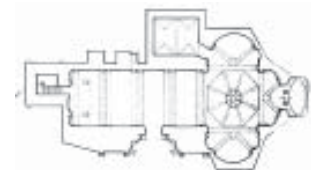


Planta con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 92-97.

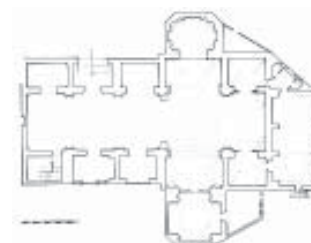
IGLESIA DE SAN GREGORIO OSTIENSE. SORLADA (N).



Portada.



Planta con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: C.M.N. II, pág. 508.



Planta con proyección de bóvedas.
Iglesia de Santa Eufemia.
Villafranca (N)
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 420.

15. J. L. ARRESE, *Arte religioso en un pueblo de España*. (Madrid), p. 163.

16. C.M.N.I, XXXVII.

17. C.M.N.I, XXXIII.

18. Jesús RIVAS CARMONA, «San Gregorio Ostiense». En *El arte en Navarra*, n. 26.