

ARTE

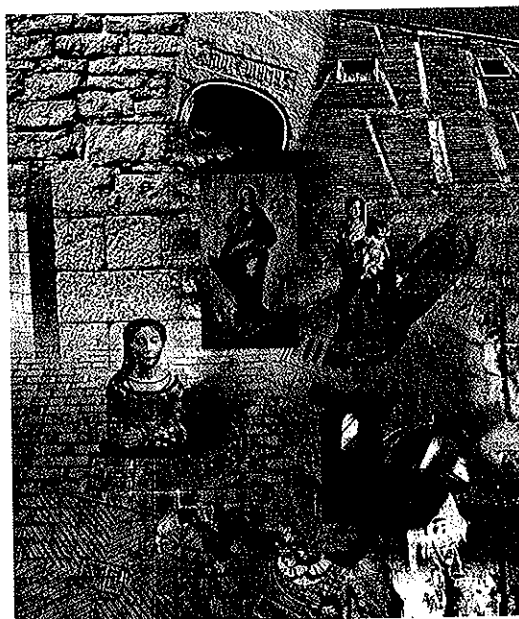
VITORIA CASTELIZ

Arto



EDICIÓN	GOBIERNO VASCO DIPUTACIÓN FORAL DE ALAVA AYUNTAMIENTO DE VITORIA GASTEIZ
DIRECCIÓN TÉCNICA Y ARTÍSTICA	MIGUEL GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN
DISEÑO GRÁFICO	TEÓRICA DE LA PINTURA S. L. VITORIA GASTEIZ
TRATAMIENTO DE IMAGEN	
DIAGRAMACIÓN	
COMPOSICIÓN DE TEXTOS	
FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA	QUINTAS FOTÓGRAFOS VITORIA GASTEIZ
FOTOGRAFÍA AÉREA	PANORÁMICAS AÉREAS. SAN SEBASTIÁN
FOTOGRAFÍA HISTÓRICA	ARCHIVO MUNICIPAL VITORIA GASTEIZ
FOTOMECÁNICA	BASE 5. LOGROÑO
IMPRESIÓN	GRÁFICAS SANTAMARÍA S. A. VITORIA GASTEIZ
ENCUADERNACIÓN	ATANES S. A. MADRID
ISBN OBRA COMPLETA	84-87645-59-3
ISBN VOLUMEN II	84-87645-61-5
D. L. OBRA COMPLETA	VI - 308/97
PRIMERA EDICIÓN EN CASTELLANO	1 997
IMPRESO EN	VITORIA GASTEIZ

Todos los derechos reservados, excepto los propios de otras Instituciones o colaboraciones. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo o en parte, ni registrada en, o transmitida por ningún medio ni forma mecánica, electrónica, magnética, fotoquímica, electroóptica o fotocopia, sin permiso previo, excepto los derivados de la función informativa.



INDICE AUTORES VOLUMEN II

RENACIMIENTO * DR. PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

BARROCO * DR. JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI

NEOCLÁSICO * DR. FERNANDO TABAR

CONTEMPORÁNEO (EUROPA) * DR. JOSÉ M^o ORTÍZ DE ORRUÑO

CONTEMPORÁNEO (ARGENTINA) * JAVIER MOZAS

CONTEMPORÁNEO (PENÍNSULA IBERICA) * DR. SANTIAGO ARCEDIANO

al azul, carmin y verde, refuerzan el carácter naturalista de la talla.

Merece la pena describir el programa iconográfico y aludir en particular a alguna de las esculturas. Presiden el retablo las imágenes de la Inmaculada en el primer cuerpo y San Miguel en el segundo, y culmina con el Calvario. El primer cuerpo y su banco se dedican a María, así sobre los relieves de la Anunciación, Epifanía, Presentación y Visitación se sitúan las grandes escenas de la Adoración de los Pastores y la Circuncisión, mientras que escoltan a la Virgen las imágenes de San Pedro y San Pablo. El banco del segundo cuerpo se destina a los Padres de la Iglesia y los Evangelistas dos a dos. A los lados de San Miguel se colocan San Sebastián y San Felipe y en los extremos dos episodios con la leyenda del Monte Gargano. Las virtudes de la Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza sirven de base a San Juan Bautista y Santiago que flanquean al Calvario en el ático y a los arcángeles Gabriel y Rafael. Este retablo hagiográfico manifiesta también la importancia del culto a la Inmaculada, la intercesión de los santos, la presencia de los ángeles y el carácter de soportes de la fe de Padres y Evangelistas. Por otro lado el Calvario que culmina con el Padre Eterno nos remite a la Redención entre otros de los más evidentes mensajes trentinos de este conjunto.

En otro lugar de este trabajo aludimos a la importancia de la Inmaculada desde el punto de vista estilístico e iconográfico y su repercusión en la obra de los escultores locales, y lo mismo ocurre con el San Pedro. El San Miguel victorioso sobre el demonio y de rostro calmado, concentra todo su dinamismo en el ligero contraposto y fundamentalmente en las movidas telas de su indumentaria. Los impresionantes relieves de la Adoración de los Pastores y la Circuncisión revelan el empleo de estampas y en el primer caso se asemeja a otras de sus composiciones y a alguna realizada por Martínez Montañés pues quizá dispusieron del mismo modelo. En cualquier caso se trata de unas composiciones bien estructuradas y simétricas que se abren en el centro para que el espectador contemple limpiamente la escena. El naturalismo está presente en detalles como la gaita, el cordero o la actitud del sacerdote que va a iniciar el ritual de la circuncisión. Los otros dos grandes relieves aluden a pasajes de la historia legendaria de San Miguel en el monte Gargano

que deben ser interpretados a la luz de la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine y fueron indicados al escultor por los beneficiados de la parroquia. En el primero se nos cuenta el hallazgo en una cueva del toro escapado de la manada; tras dispararle una flecha esta se vuelve contra el arquero. El segundo nos presenta la aparición de San Miguel al obispo de Siphonto, quien había acudido al lugar del suceso, pidiéndole que le consagre el monte. El paisaje, simplista e ingenuo, cobra aquí inusual protagonismo condicionado por la escena, aún así los rostros de algunos personajes demuestran la calidad de la escultura.

No cabe duda que la obra de Gregorio Fernández debió impactar rotundamente en los escultores locales que seguían incondicionalmente el Romanismo. Juan de Angulo y Pedro de Ayala cubrieron con sus retablos los altares de numerosas localidades de la Llanada alavesa, con un estilo muy del gusto del pueblo. Pero la contemplación de los retablos de San Antonio y, principalmente, San Miguel, les abrió las puertas del estilo y la iconografía barroca. Aunque la influencia ejercida por el maestro vallisoletano se advierte ya en los años veinte, la apreciamos con más claridad tras el asentamiento del retablo de San Miguel en torno a 1632. La longevidad de Pedro de Ayala va a permitirle transformar su producción y adaptarse a las nuevas modas. Pero en el caso de Juan de Angulo el cambio se produce en aquellas obras en las que su hijo José, escultor plenamente barroco, está presente. Es significativa la visión de Juan de Angulo, quien aprovecharía la probable presencia de Gregorio Fernández en Vitoria en 1621 asentando los retablos del convento de la Inmaculada, para relacionarse con el y enviar a su otro hijo, Juan, a Valladolid a aprender el oficio junto al gran maestro.

No podemos pensar en los Ayala y los Angulo como competidores, antes bien la relación entre ambos talleres debió ser estrecha, repartiéndose los trabajos en algunas ocasiones. De la estructura arquitectónica de los retablos de estos escultores se encargó generalmente Francisco de la Plaza arquitecto vecindado en Vitoria, relacionado ocasionalmente con Juan Bazcardo y buen interprete del clasicismo. Este grupo formado por Angulo, Ayala y Francisco de la Plaza no ha dejado huella significativa de su obra en la capital alavesa. Para ver su estilo debemos acu-

CRISTO CRUCIFICADO

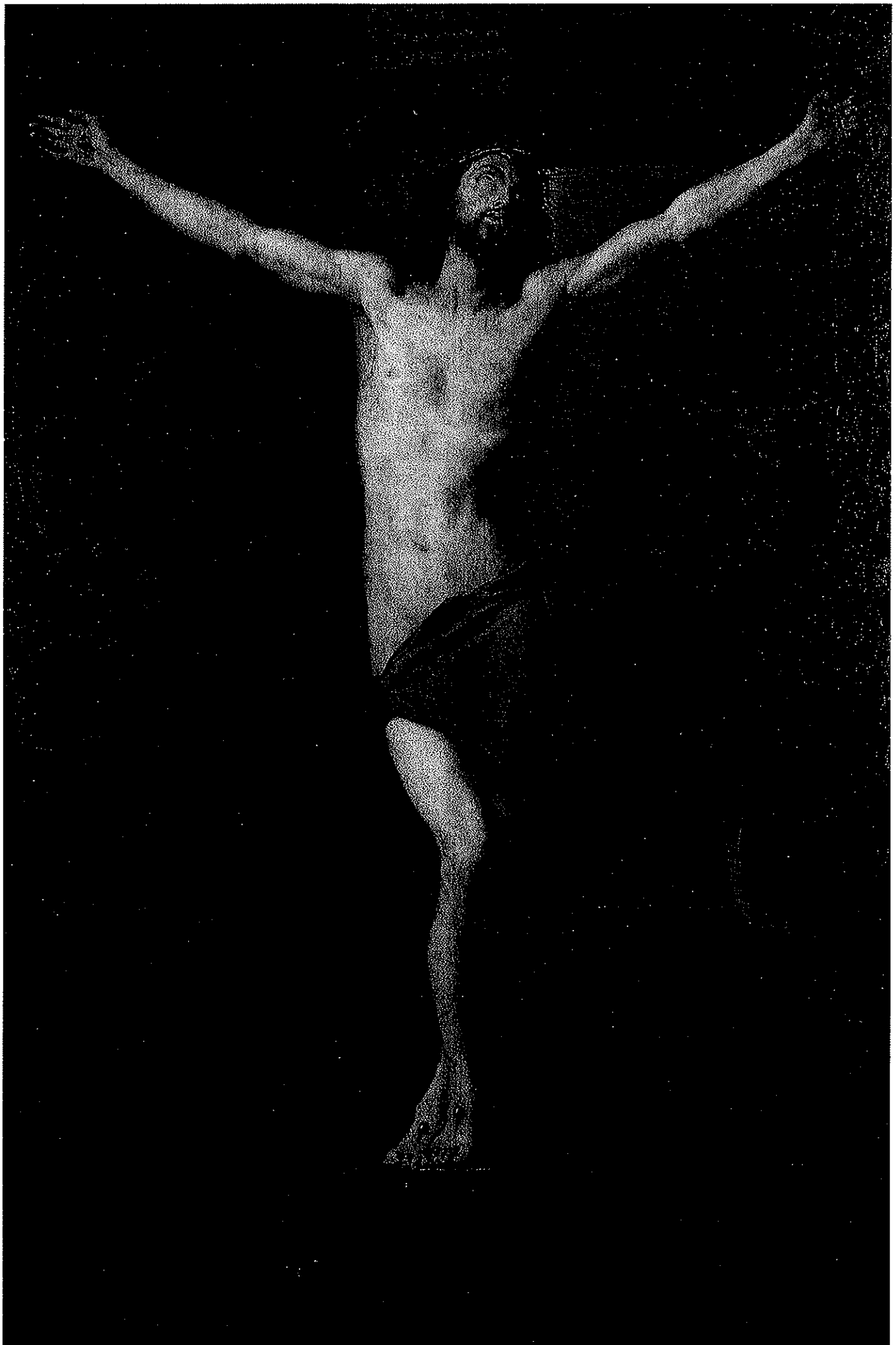
JOSÉ DE RIBERA

1643

OLIO SOBRE LIENZO
MEDIDAS. 292 x 192 CM.
MUSEO DE BELLAS ARTES DE ALAVA

EL ALAYÉS DON PEDRO DE OREITIA Y VERGARA, TESORERO GENERAL DEL REINO DE CASTILA Y MINISTRO DE CARLOS II, POSEÍA LIENZOS DE PINTORES COMO CARREÑO, RIBERA O VAN DYCK. POR SU TESTAMENTO SABEMOS QUE LEGÓ ALGUNOS AL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE VITORIA, ENTRE ELLOS TRES OBRAS DE RIBERA, SAN PEDRO, SAN PABLO (FECHADOS EN 1637) Y CRISTO CRUCIFICADO (1643), ADQUIRIDOS EN 1694. A PARTIR DE 1835 PASARON A SER PROPIEDAD DE LA DIPUTACIÓN FORAL DE ALAVA Y HOY SE ENCUENTRAN EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VITORIA. ESTE CRUCIFICADO DE JOSÉ DE RIBERA (1591-1652) PERTENECE A LA ÉPOCA DE MADUREZ DEL PINTOR EN LA QUE LAS INFLUENCIAS DEL NATURALISMO DE CARAVAGGIO, EL COLOR FLAMENCO Y VENECIANO, Y EL CLASICISMO BOLOÑÉS, CONOCIDOS Y ASIMILADOS EN ROMA Y PRINCIPALMENTE EN NÁPOLES, DONDE RESIDIÓ CASI TODA SU VIDA, SE FUNDEN EN UNA PINTURA NATURALISTA Y EQUILIBRADA EN COMPOSICIÓN, LUZ Y COLOR. LA FIGURA DE CRISTO EN LA CRUZ ES MONUMENTAL Y LA VISIÓN DE ABAJO ARRIBA QUE RIBERA DISPONE, LO ACENTÚA. ES UN CRUCIFICADO DE DEVOCIÓN PROPIO DEL BARROCO CONTRARREFORMISTA, ESTÁ VIVO, LADEA LA CABEZA A LA IZQUIERDA Y MIRA AL CIELO SUPLICANTE. EL SPAGNOLETTO HA SEGUIDO EL MODELO CODIFICADO POR PACHECO, SIGUIENDO LA VISIÓN DE SANTA BRÍGIDA, Y LO REPRESENTA CON CUATRO CLAVOS, SI BIEN, PARA EVITAR LA RÍGIDA FRONTALIDAD DE OTRAS COMPOSICIONES, LAS PIERNAS ESTÁN CRUZADAS. COMO CONSECUENCIA EL ESBELTO TRONCO MANTIENE SU ARQUEA EN LIGERO CONTRAPOSTO Y MUESTRA UNA ANATOMÍA SUAVIZADA POR LA LUZ Y EL COLOR. PÉSE A ELLO SE PERCIEN BIEN LAS CALIDADES DE LA PIEL, EN LO QUE EL PINTOR ERA UN MAESTRO, PUES SU PINCELADA TODAVÍA MODELA. LA HUELLA DE LOS CRUCIFICADOS CLASICISTAS DE GUIDO RENI SE PUEDE PALPAR EN ESTE DE RIBERA.

EL TENEBRISMO RIGUROSO YA HABÍA SIDO ABANDONADO POR EL PINTOR VALENCIANO CUANDO REALIZÓ ESTE LIENZO, POR ELLO EL FONDO SE CUBRE CON «TONOS ARGENTADOS» QUE PRODUCEN CLARIDAD Y PERMITEN LA VISIÓN DE PAISAJES INDEFINIDOS Y CELAJES. NO OBSTANTE, EL CONTRASTE, AUNQUE MATIZADO, SE SIGUE PRODUCIENDO POR LA LUMINOSIDAD QUE DESPRENDE EL CUERPO DE CRISTO. EN ESE FONDO SIN DETALLES ANECDÓTICOS SURGE LA LUNA A PUNTO DE OCULTAR EL SOL, EN ALUSIÓN AL ECLIPSE, A LA GRAN OSCURIDAD QUE VISITÓ LOS CIELOS DE LUTO AL EXPIRAR EL SALVADOR. EL CUADRO DE RIBERA ES UN ALARDE DE EQUILIBRIO EN COMPOSICIÓN, COLOR Y LUZ, Y CUMPLE PERFECTAMENTE LA FUNCIÓN DE ESTOS LIENZOS DE DEVOCIÓN QUE ATRAEN LA ATENCIÓN DEL FIEL HACIA UNA IMAGEN TAN CONVINCENTE QUE PARECE SALIR DEL CUADRO.



relevancia en la corte. Cuenta la catedral con numerosos lienzos de devoción que representan a Santa Ana, San Pedro, martirio de San Bartolomé o un Santo Entierro, copia de Caravaggio, destacando entre ellos una Virgen con el Niño apareciéndose a San Benito. Parroquias como las de San Pedro o San Miguel también cuentan con obras de interés, en esta última se encuentran la Circuncisión o la Virgen niña con sus padres y San Antonio realizada por Fray Juan Téllez. Mejores y formando en ocasiones ciclos son los cuadros que poseen los conventos de la Santa Cruz y San Antonio, como el San Francisco de F. Camilo, y que en su momento albergaron los conventos desamortizados de San Francisco o Santo Domingo. Algunos han pasado a formar parte de las colecciones públicas como el ciclo de la vida de San Antonio de Nicolás Antonio de la Cuadra, propiedad de la Diputación, y otros han quedado en manos de la Iglesia como la Inmaculada de Carreño, hoy en la catedral que procedía del convento de San Francisco.

La mayor parte de los encargos más representativos procedieron de la nobleza local y en particular de aquellos personajes con cargos en la administración del estado o en el ejército. Las obligaciones de algunos cargos les llevaron a otras tierras de la corona hispana de donde trajeron lienzos de afamados pintores. Estos lienzos colgaron de las paredes de sus ricos palacios, pero también sirvieron para ornar sus capillas de patronato en parroquias, conventos y catedral, e incluso conocemos el caso de cesiones testamentarias de lienzos a conventos. Cuadros como el San Jerónimo de Pereda, el retrato de don Andrés Hurtado de Salcedo de Murillo o el de la reina Mariana de Austria de Carreño, decoraban, y aún lo hacen los dos primeros, el interior de palacios locales. La Piedad de Gaspar de Crayer de la catedral formaba parte del exorno de la capilla privativa de los Galarreta, y aún en su lugar original parece estar el retablo de pinturas de Francisco de Solís en la capilla catedralicia de San Marcos, fundación de la familia Salinas. Don Pedro de Oreitía donó al convento de Santo Domingo los conocidos cuadros de Ribera y otros de pintores italianos y flamencos como Van Dyck. Si lo que aún guardan los herederos de aquellos vitorianos de los siglos XVII y XVIII es cuantioso, cuanto más habrá sido lo existente en el interior de algunas casonas solariegas.

Merece la pena incidir en dos de los personajes citados, don Francisco de Galarreta Ocariz y don Pedro Oreitía y Vergara. El primero Secretario de Estado, Hacienda y Guerra en los Países Bajos durante el mandato del Cardenal Infante don Fernando trajo de Flandes un cuadro del Descendimiento obra de Gaspar de Crayer; hecho lógico si tenemos en cuenta que Crayer fue pintor de cámara de don Fernando. El caso de don Pedro de Oreitía es distinto, residió mucho tiempo en Madrid y fue tesorero general del reino de Castilla con Carlos II, entre otros importantes cargos. Poseía tres lienzos de Ribera hoy en el Museo de Bellas Artes, otro de Guido Reni, copias de Rubens y Van Dyck, y un original de este último que a su muerte donó al convento de Santo Domingo de Vitoria.

Se nos antoja imposible cualquier tipo de comparación entre los grandes pintores y los maestros pintores y doradores de la capital alavesa. No obstante debemos dejar constancia de la existencia en Vitoria durante la primera mitad del siglo XVII de un importante taller de pintores dirigido por Diego Pérez de Cisneros, con quien colaboran Pedro Ruiz de Barrón y su hijo Cristóbal. Además de su labor como policromadores de retablos e imágenes tenemos constancia de su actividad como pintores de tablas y lienzos de temática religiosa y de cierta calidad, pues recurren con frecuencia a estampas que les proporcionan buenos modelos. Aunque en Vitoria hay solo podemos contemplar sus labores en el retablo mayor de la parroquia de San Miguel, que ya vimos antes, en la Llanada y la zona de Salinas de Añana hay abundantes muestras de su actividad. Hacia finales del siglo XVII vivía en Vitoria Juan del Valle, «pintor de pinceles» que trabajaba en el parroquia de San Miguel.

LA VISION DE JERONIMO

ANTONIO DE PEREDA
1668

OIEO SOBRE LIENZO
MEDIDAS. 126 x 87 CM.
VITORIA. COLECCIÓN PARTICULAR

UNO DE LOS MÁS IMPORTANTES PINTORES MADRILEÑOS CONTEMPORÁNEOS DE VELÁZQUEZ FUE SIN DUDA ANTONIO DE PEREDA (1611-1678). POSEEMOS EN VITORIA DOS OBRAS SUYAS EN COLECCIONES PARTICULARES, UNA INMACULADA Y ESTA VISION DE SAN JERÓNIMO QUE POR SU INTERÉS HA SIDO YA REPRODUCIDA Y ESTUDIADA (PÉREZ SANCHEZ, SILVA VERÁSTEGUI). ES OBRA FIRMADA Y FECHADA EN 1668 Y CORRESPONDE POR TANTO AL FINAL DE LA PRODUCCIÓN DEL PINTOR CUYO ESTILO, SIEMPRE DECANTADO POR EL NATURALISMO BARROCO, LA CONTENCIÓN EN EL MOVIMIENTO, Y EL GUSTO POR EL DETALLE Y LAS CALIDADES DE TRADICIÓN FLAMENCA, EMPEZABA A RESULTAR UN TANTO RETARDATARIO ANTE EL IMPETU DE LA NUEVA GENERACIÓN DE PINTORES DOMINADOS POR EL MOVIMIENTO Y EL COLOR RUBENIANO. EL LIENZO REPRESENTA AL SANTO PENITENTE EN EL DESIERTO ANTE LA VISIÓN DEL JUICIO FINAL, ASUNTO YA TRATADO POR PEREDA PERO DE FORMA MENOS DESARROLLADA. MIENTRAS EN OTRAS OBRAS SUGIERE EL JUICIO MEDIANTE ÁNGELES QUE TOCAN LAS TROMPETAS EN ESTA SE NARRA CON PROFUSIÓN LA SEGUNDA VENIDA DE CRISTO.

EL CUADRO SE DIVIDE EN DOS ZONAS POR UNA DIAGONAL QUE SEPARA EL MUNDO TERRESTRE DEL CELESTIAL, LO NATURAL DE LA VISIÓN, AUNQUE ESTA SE HACE REAL ANTE LOS OJOS DEL PENITENTE. PEREDA SIGUE EL ESQUEMA DE OTROS CUADROS CON VISIONES DEL BARROCO APROPIADOS PARA EL IDEAL RELIGIOSO CONTRARREFORMISTA. UN POCO DE LUZ DIRIGIDO ILUMINA EL CUERPO DEL SANTO DESTACÁNDOLO SOBRE EL FONDO OSCURO DE LA CUEVA, EN HABITUAL RECURSO TÉCNICO DEL TENEBRISMO. SAN JERÓNIMO REPITE EL CONOCIDO TIPO ICONOGRÁFICO DE HOMBRE ANCIANO, SEMIDESNUDO, SENTADO SOBRE LAS ROCAS Y ESCRIBIENDO LO QUE PARECE UNIR EN UNO AL PENITENTE Y AL SABIO DOCTOR DE LA IGLESIA. LA COMPOSICIÓN RECUERDA EL CONOCIDO GRABADO DE RIBERA Y ECOS DEL PINTOR VALLERIANO SE PERCIEN EN LAS CALIDADES DE LA PIEL. AL LEÓN DILUIDO EN LA PENUMBRA ACOMPAÑAN EL TINTERO, LIBRO Y CALAVERA PROPIA DE UNA VANITAS. EL JUICIO FINAL ES DESCRITO CON DETALLISMO, JUNTO A CRISTO JUEZ APARECEN LA VIRGEN COMO MEDIADORA, LOS ÁNGELES TROMPETEROS QUE DESPIERTAN A LOS MUERTOS, LOS JUSTOS ILUMINADOS POR LA LUZ QUE BROTA DEL SALVADOR Y LOS CONDENADOS QUE SUFREN EL TORMENTO. COMPLEJA COMPOSICIÓN QUE PUEDE TENER SU ORIGEN EN GRABADOS NÓRDICOS DEL SIGLO XVI. COMO EN OTRAS OBRAS ANTERIORES SOBRE EL MISMO TEMA EL SAN JERÓNIMO DE VITORIA MANTIENE EL NATURALISMO, LAS CALIDADES DE LAS MATERIAS Y EL RICO SENTIDO DEL COLOR DE TRADICIÓN VENECIANA, ADMIRABLE EN EL MANTO DEL SANTO. PERO TÉCNICAMENTE QUIZÁ PUEDA VERSE UNA MAYOR BLANDURA EN EL MODELADO Y UN LIGERO DINAMISMO EN UN ESFUERZO POR PONERSE A LA ALTURA DE LA NUEVA GENERACIÓN DE PINTORES ÉMULOS DE LA PINTURA DE RUBENS.