

Nuevos datos de pintura medieval y renacentista a través del fondo fotográfico de G. López de Guereñu (ATHA)

Raquel Sáenz Pascual
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

En el presente artículo pretendemos acercarnos a la pintura gótica y renacentista en Álava y Condado de Treviño a través del fondo fotográfico de don Gerardo López de Guereñu Galarraga. Pretendemos mostrar la importancia y utilidad de dicho fondo en este tema y rescatar del olvido una serie de pinturas que desaparecieron bien por destrucción bien por venta o robo, siendo su paradero actual desconocido. También se recogen las signaturas de las fotografías que muestran obras pictóricas que aún se conservan. Todo ello contribuye a un mejor conocimiento de la extensión y relevancia de la pintura gótica y renacentista en la zona así como a conocer la importancia del trabajo investigador de G. López de Guereñu Galarraga.

ABSTRACT:

The López de Guereñu Galarraga's photographic Archive in ATHA contents 20 000 images, some of them about Gothic and Renaissance paintings and Altarpieces. We try to show his utility and value, because some of these paintings were destroyed, stolen or sold. Some of them are analysed in order to get a more complete panorama of the painting in this area. It is available too the catalogue number for other conserved paintings. We try to focus on some special examples disappeared that have never been studied before, just cited by López de Guereñu or *CMDV*.

PALABRAS CLAVE:

Archivo fotográfico, Pintura, Gótico, Renacimiento, G. López de Guereñu Galarraga.

* * * *

En el Archivo del Territorio Histórico de Álava se conserva el fondo fotográfico de don Gerardo López de Guereñu Galarraga (Vitoria, 23-IV-1904- 2-XII-1992) de gran interés por sí mismo y para el estudio de la Historia del Arte en Álava¹. Es un fondo que cuenta con unas 20.000 imágenes y que incluye tanto aspectos etnográficos como paisajísticos y artísticos. En lo artístico recoge ejemplos arquitectónicos, así vistas del exterior de templos y edificaciones civiles, detalles constructivos de especial interés, escudos heráldicos, o interiores de templos que ofrecen una destacada aportación en el estudio de lo espacial y decorativo, por supuesto, también escultura monumental y tallas, retablos bien sean escultóricos, pictóricos o mixtos, pinturas aisladas, platería y objetos litúrgicos. Sin embargo, en este artículo nos vamos a centrar exclusivamente en los datos que aporta para la pintura medieval y renacentista de Álava y de los pueblos del Condado de Treviño, enclave que en la actualidad es provincia de Burgos y pertenece a la diócesis de Vitoria.

El modo en que ayuda este archivo con fotos tomadas a lo largo de varios años, especialmente de los años 40-50, es muy amplio. Así podemos contemplar, por ejemplo, obras que estuvieron en colecciones particulares, otras de diferentes parroquias y templos de la zona pero que se vendieron o se destruyeron por lo que sólo contamos con

estas fotos como testimonio gráfico de su presencia, obras que se conservan pero que podemos contemplar a través de este fondo su aspecto antes de restauraciones o de que el paso del tiempo las haya deteriorado aún en mayor medida, y otras, que, felizmente, siguen mostrando el mismo buen estado de conservación en la actualidad que en el momento en que se tomaron las fotografías.

Algunas de estas fotografías son bien conocidas gracias a las publicaciones del propio López de Guereñu, en especial la titulada “*Álava, Solar de Arte y de Fe*” (1962) y también de su obra “*Andra Mari en Álava. Iconografía Mariana en la Diócesis de Vitoria*” (1982)². Pero, en cambio, otras aún permanecen inéditas. A continuación vamos a plantear las que nos parecen más interesantes en relación con el tema que nos ocupa, pero precedidas por una muy breve introducción sobre la pintura gótica y renacentista de la zona.

Pintura Gótica

La pintura gótica que tratamos muestra una clara influencia de la Europa más occidental, no de Italia. En general no nos encontramos ante ejemplos de artistas de primera fila, si bien algunas de las obras conocidas son destacadas, notables incluso. Podríamos señalar el interés que muestran los retablos, pues muchos de ellos son cerraderos, trípticos o polípticos con alas decoradas en ambas partes, por supuesto hay excepciones a esto. El estilo Gótico Lineal es uno de los apartados más

¹ Sobre este autor y su fondo fotográfico se pueden consultar, por ejemplo, VÉLEZ DE MENDIZÁBAL J.M., *Gerardo López de Guereñu Galarraga*, Ed. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1996, URDIAIN, M.C. (Dir.), *Gerardo López de Guereñu Galarraga (1904-1992)*, Ed. DFA, Vitoria, 1997, o URDIAIN, C., “Los archivos de imágenes en el Archivo del Territorio Histórico de Alava”, en *Euskoneus & Media*, nº 6, (1998). Urdiain nos informa del material que comenzó a emplear López de Guereñu para realizar sus fotografías, la temática que recogían, desde la familiar a la paisajística, sin olvidar la importancia de las fotografías de Naturaleza, en especial de la flora, así como las gentes, costumbres, trabajos rurales, y, por supuesto, temática artística. López de Guereñu realizó un primer archivo que finalizó en 1935, ese año, en septiembre, se destruye por un incendio y decide reconstruirlo pero mejorándolo, de manera que en lo que nos interesa en este artículo, se plantea recoger también detalles del interior de las iglesias y no sólo fotos más o menos generales, lo que supone que realice fotos a las pinturas tanto aisladas como las que forman parte de un retablo. Se considera que este archivo, el actual, muy amplio, lo finaliza en 1947 y consta de 20.000 imágenes, fechadas entre 1935 y 1950. El archivo fue depositado en 1995 en el ATHA por la familia. Sobre estos datos y la composición el archivo puede consultarse URDIAIN, M. C., *Idem* 1997, pp. 25 a 31.

² La bibliografía propia de G. López de Guereñu Galarraga es muy amplia entre libros y artículos. Éstos se pueden encontrar en revistas como el Boletín Sancho el Sabio, el de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, entre otras. La temática de estas publicaciones es muy variada, tanto como la de sus fotografías, así podemos destacar por su importancia las siguientes monografías aparte de las dos citadas en el texto: *Devoción Popular en España a la Virgen Blanca y a Nuestra Señora de las Nieves*, Vitoria, 1967; *Botánica Popular*, Vitoria 1975 y 1984 (2ª ed); *Refranero Alavés*, Vitoria, 1988; *Apellániz. Pasado y Presente de un Pueblo Alavés*, Vitoria, 1981; *Toponimia Alavesa seguido de Mortuorios o Despoblados y Pueblos Alaveses*, Donostia-Barcelona, 1989; *Voces Alavesas*, Bilbao, 1998; y artículos como “Calendario alavés. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones”, en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 14 (1970); “Estelas discoideas en Álava”, en *Bol. Institución Sancho el Sabio*; “Nuevas Aportaciones a Álava, Solar de Arte y de Fe”, en *Bol. Institución Sancho el Sabio*, 18, (1974), pp. 427-504; entre otras muchas publicaciones.



ATHA. Fondo G. López de Guereñu Galarraga, sign. CD5496.
Tabla de San Pedro, Pangua (Condado de Treviño)

interesantes de esta pintura, por la calidad de algunas de sus obras, y porque se conservan cuatro de ellas más las referencias a otras desaparecidas, en buena medida gracias al Archivo Guereñu. Las pinturas de este grupo son murales y sobre tabla. Son en buena medida obras retardatarias, arcaizantes. De la pintura mural destaca el conjunto de Gaceo, con influencia navarra, pero también se conserva el de San Martín de Avendaño (Vitoria), y sabemos del desaparecido de Urrialdo. De la pintura sobre tabla sin duda la pieza más destacada es el retablo y frontal del Canciller Ayala, Quejana (hoy en el AIC en EEUU), sin olvidar la importancia del retablo de San Andrés de Añastro, procedente del Condado de Treviño.

El Gótico Internacional también cuenta con ejemplos en la pintura de esta zona, que durante la Edad Media y el Renacimiento perteneció en su mayor parte a la Diócesis de Calahorra. No obstante, en lo que se refiere al estilo, encontramos que no se trata de obras con rasgos depurados dentro de esta corriente, sino con fuerte sentido popular, muy expresi-

vas, con gran encanto, propias más bien de una zona periférica. Pese a este hecho, en ellas se aprecian rasgos característicos de esta corriente, tales como detallismo, presencia de anécdotas, cierta estilización y elegancia en las figuras y el vestido, entre otros. Se conocen hasta cuatro ejemplos en esta corriente: el retablo de San Pedro de Zuazo de Cuartango, las tablas procedentes de Arana (Condado de Treviño), los fragmentos procedentes de Olano y los de la parroquia de la Asunción de Arceniega (hoy en Museo de Bellas Artes de Bilbao). Además se tiene constancia de la existencia del Tríptico de la Pasión, que procedía de Quejana pero era una obra importada que se considera fue regalada al Canciller Ayala.

El número de pinturas conservadas y conocidas del período que denominamos Tardogótico es ya más elevado, algunas particularmente destacadas. Varias de ellas sobrepasan el año 1500, como el retablo mayor de Olano. En este sentido no es extraño encontrar varias obras en las que se refleja la transición hacia el Renacimiento. En los retablos volvemos a encontrar los que son de tamaño más bien reducido y cerraderos (se intuye en los fragmentos de San Bartolomé de Heredia), pero también ahora hallamos grandes estructuras fijas que cubren el muro de la capilla mayor (Olano, Tortura). Dentro de este grupo, la pintura mural es más escasa (Conjunto de Ribera de Valderejo, que no pudo fotografiar ya López de Guereñu o el Juicio Final del Santuario de Nuestra Señora de la Encina). Además de las obras que hemos citado, podemos señalar también los fragmentos de San Román de Campezo, la predela de Elburgo, la tabla de la Asunción de Labastida, el fragmento de Jócana, tablas de Arana (Condado de Treviño) de esta cronología, el fragmento de predela de Añastro, el retablo de transición de Labraza o el desaparecido retablo de Santa Ana de Luzuriaga que conocemos a través de la documentación, entre otros ejemplos. Varias de ellas, como a continuación comentaremos, fueron recogidas por López de Guereñu. Es un grupo heterogéneo en el que vemos una influencia básica de los Países Bajos, y más cercanas encontramos castellanas y navarras principalmente. Son unas obras que corresponden a talleres provinciales o locales, secundarios, que tratan de adaptarse a las nuevas tendencias y no siempre lo consiguen con soltura. Pero, a la vez, algunas de ellas son de una elevada calidad técnica, realizadas por buenos artesanos. De este período también se

conserva el Tríptico de la Pasión procedente de Salinas de Añana, obra de un taller de Brujas del último cuarto del s. XV.

Una vez vista a grandes rasgos la Pintura Gótica de la zona nos centramos en su presencia en el Fondo que estudiamos. Aunque ya muy conocidas, las fotografías que López de Guereñu realizó de las pinturas murales de la iglesia del despoblado de Urrialdio son destacadas, porque constituyen un testimonio gráfico de unas pinturas que desaparecieron hace varias décadas. Suponían un conjunto notable de la pintura del Gótico Lineal, del s. XIV, que mostraba imágenes de santos con sus atributos. Además de este testimonio contamos con los dibujos del conjunto realizados por Andrés Aldecoa³.

También es destacable, aunque poco conocida, una pintura sobre tabla reaprovechada tras la escultura medieval de San Miguel en la población de Pangua, en el Condado de Treviño⁴. Tanto la pintura como la talla en la que se encontraba no se conservan en el templo, es posible que fuesen vendidas hace ya unas décadas. La pintura a la que nos referi-

mos es un hermoso ejemplo del gótico lineal, presentando una elegante estilización y unos rasgos caligráficos y delicados. Muestra a San Pedro de pie, con su rodilla derecha un tanto flexionada, postura que contribuye a la elegancia de la figura. Con su mano izquierda sostiene una llave muy larga, mientras que con la derecha parece señalar algo, ya que sólo su índice lo tiene elevado. Además, ese dedo, se dirige al mismo lugar que su mirada⁵.

Una de las obras más cercanas en lo estilístico a esta tabla sería el retablo de San Andrés de Añastro, población del Condado de Treviño. Encontramos similitud entre ambas obras ya que son muy caligráficas, con líneas depuradas y firmes. No obstante, los rasgos de los rostros no tienen relación, resultando mucho más elegantes y delicados los de la tabla de San Pedro. En cuanto a la vestimenta, sólo las túnicas más sencillas que aparecen en el retablo de San Andrés –particularmente en las escenas del Génesis– y en otras obras atribuibles al Maestro de Añastro, podrían recordar en algo a la de San Pedro. Pero el tratamiento voluminoso de la parte inferior de la túnica de éste, alejan de esa posibilidad.

Hay otra pintura con la que encontramos también semejanzas, el retablo de San Cristóbal (Museo del Prado). Es una pintura muy caligráfica, dentro del Gótico Lineal. No son obras de un mismo taller pero sí que podemos considerar cierto parentesco entre ambas. En primer lugar por la estilización de las figuras, de hecho, esa postura de San Pedro que parece inclinarse hacia atrás, retrasando su cabeza respecto al resto del cuerpo la hallamos en las figuras de San Pedro y San Blas bendiciendo así como en la de Cristo en la Vocación de San Pedro del retablo de San Cristóbal.

³ Estos dibujos se reprodujeron en un artículo del propio Aldecoa: ALDECOA, A., "Importante descubrimiento arqueológico. Las valiosas pinturas murales en la ermita de Urrialdio. El Románico en Álava", en *Vida Vasca*, XVI, 1939, pp. 17-19. El propio López de Guereñu, como hemos dicho, recogía la referencia a estas pinturas acompañada de ilustración en LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo, *Álava, Solar de Arte y de Fe*, Vitoria, 1962, p. 122. El templo, como señala este autor, sufrió un incendio en septiembre de 1935, y al año siguiente se descubrieron las pinturas murales, que las sitúa cronológicamente en el s. XIV y de las que nos dice que se perdieron poco después a causa de la humedad; hay que tener en cuenta que la cubierta del templo se derrumbó quedando los muros interiores a la intemperie. Las fotografías conservadas recogen el exterior de la ermita, su interior y detalles de las pinturas, ATHA, Fondo López de Guereñu, sign. CD 3842-3844, CD 3846-3849, CD 3851 y CD 8163.

⁴ Encontramos estas imágenes en ATHA, Fondo López de Guereñu, signaturas CD5495 (vista frontal de la imagen tallada) y CD 5496 y 5497 (pintura reaprovechada). López de Guereñu, al recoger esta información en su obra más conocida, plantea en la identificación de la talla medieval la duda entre San Miguel y Santa Marina de Galicia. Fecha la pintura en el s. XIII y hace referencia a la buena calidad de la misma, LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Idem*, p. 200. Sabemos por testimonio oral que a finales de los años 50 y principios de los 60 del s. XX, dada la necesidad de obras en la parroquia se llegó al acuerdo de vender dos o tres imágenes en muy mal estado, sin que nadie recuerde la pintura a la que nos referimos. Agradezco a don Zoilo Calleja la información facilitada a este respecto.

⁵ El rostro de San Pedro tiene una apariencia juvenil y luce una pequeña barba en el mentón. Los labios aparecen cerrados. La nariz es diminuta pero alargada, uniéndose en su extremo superior con la ceja derecha, que es recta e inclinada, sin curva, al contrario que la izquierda. Sus ojos presentan cierta forma triangular y las pupilas están en la parte superior. El cuello es fuerte, ancho en la parte inferior. Va vestido con una larga y amplia túnica. Los pliegues son largos y rectos, si bien en la parte de debajo de la túnica, a la altura de la rodilla, cambian la dirección, haciéndose un tanto oblicuos. Las mangas de la túnica son muy amplias en su boca. El escote es redondeado. Es una vestimenta sumamente sencilla. No podemos describir más esta tabla, el color y pequeños detalles no se han recogido. Sin embargo, estilísticamente, la pintura muestra un gran parecido con otras de la época.

También hay parecidos en el tratamiento de los rostros, en particular en el caso de la figura de San Pedro del retablo castellano. La vestimenta asimismo muestra energícos plegados, en ocasiones con zonas de sombreado y en otras simplemente líneas más o menos anchas⁶.

En el destacado conjunto mural de Gaceo, del que no se conservan en el ATHA fotografías de sus pinturas, se evidencia una influencia clara de corrientes populares navarras, concretamente podemos citar el caso de Eristáin (Navarra). En la pintura sobre tabla, veíamos que el arriba mencionado retablo de San Andrés de Añastro era obra del mismo autor que realizó la tabla del santo obispo de Medrano (La Rioja). La tabla de San Pedro no muestra unos lazos tan fuertes y evidentes con el retablo de San Cristóbal como las obras que acabamos de citar con sus correspondientes referencias. Sin embargo, los parecidos, claros, nos permiten situarla como obra fechable en el s. XIV, del Gótico Lineal de escuela castellana. Lamentablemente desconocemos el origen concreto del retablo de San Cristóbal, pero es evidente que tuvieron influencias comunes.

Otros destacados ejemplos del Gótico Lineal procedentes de la zona de los que hay fotografías en el Fondo López de Guereñu son el retablo de Quejana (Alava) y el retablo de San Andrés de Añastro (Condado de Treviño), ambos de fines del s. XIV. Del retablo de San Andrés sólo recoge aspectos parciales de la tabla central del mismo, pues las laterales salieron en fechas tempranas y en la actualidad se encuentran una en Nueva York y la otra en el Museo Zuloaga de Zumaya (Guipúzcoa). Las fotografías de López de Guereñu muestran la cabeza de San Andrés así como el detalle de sus manos y un ángel músico tañendo un laúd. Los marcados ángulos desde los que se han tomado las fotografías de San Andrés pueden deberse a la difícil localización de la tabla tras el sagrario del retablo mayor⁷. Del retablo del



ATHA. Fondo G. López de Guereñu Galarraga, sign. POS 10619.
Tablas de Salcedo

Canciller Ayala también conserva imágenes parciales que se consideran tomadas entre los años 1930 y 1950, fechas en las que el retablo, al parecer, ya se encontraba fuera de Álava en posesión de la familia Deering, que durante unos años conservó el retablo en su casa de Cataluña, antes de llevarlo a América⁸.

Un poco más avanzado en el tiempo era un retablo que se conservaba en la parroquia de Arana (Condado de Treviño), perteneciente al Gótico Internacional. Incluía escenas de la Vida de Cristo y se conservan de él una serie de tablas reaprovechadas, de gran interés y de las que López de Guereñu también tomó imágenes⁹. Aunque no vamos a señalar nada más

⁶ En los rasgos del rostro encontramos un planteamiento de la barba similar, la nariz reducida y los labios diminutos. En la vestimenta son parecidos su amplio escote, manga ancha y una decoración con una línea de tono claro en el borde, quizás en la tabla treviñesa acompañada de punteado, de forma parecida a la del retablo de San Cristóbal.

⁷ Las signaturas de las fotografías a las que nos referimos del retablo de Añastro son CD 5421 y CD 5423 a 5425. Es interesante también señalar que Guereñu recogió otra obra pictórica en esta población de Añastro, de cronología

más avanzada, h. 1500, es un fragmento de predela que muestra a San Blas, Santa María Magdalena y parte de San Juan Bautista, (sign. CD 5422).

⁸ Así lo vemos en la fotografía CD 3096 con una vista general del retablo y frontal, CD 3098 que muestra a Doña Leonor de Guzmán y Dña. María de Sarmiento ante Santo Tomás de Aquino y en n° identificación 23501 que recoge la escena de la Huida a Egipto (POS 16170, LÓPEZ DE GUEREÑU, G., Idem, 1982, p. 190).

⁹ Aparecen con las signaturas CD 6033 (Nacimiento), CD 6034 (Matanza de los Inocentes), CD 6035 (Epifanía), CD 324, n° identificación 23326 (POS 15879,

sobre ellas es interesante advertir que se ha descubierto, al ser desmontadas, que también disponían de pintura en su reverso, pero es necesaria una limpieza para poder conocer mejor su decoración.

Siguiendo con ejemplos de pintura gótica cabe destacar otra obra, poco conocida, que por su estilo nos pone en relación con un ejemplo del Gótico Final o Tardogótico, el retablo alavés de Tortura. Son dos tablas, proceden de Salcedo (Álava) y son conocidas gracias al fondo López de Guereñu¹⁰. Muestran una pareja de santos, de pie, acompañados por sus atributos distintivos y una inscripción en la parte superior donde aparecerían sus nombres. Son San Andrés y otro santo que no es posible identificar. A esta segunda pintura le falta la zona del busto del santo así como la inscripción (sólo restan de ella dos letras "an"). Por la antigüedad de la fotografía y el mal estado de conservación de la pintura, ya en aquellos momentos, no se puede apreciar con claridad el instrumento que porta el santo, quizás pueda tratarse de San Pedro sosteniendo las llaves.

Cuando López de Guereñu se refiere a ellas en su obra escrita señala que en esos momentos se encontraban en la capilla del cementerio de la citada población de Salcedo y las clasifica como "hispano flamencas". También destacaba la presencia en el mismo templo de una Virgen románica¹¹.

Si nos centramos en el estilo de estas dos tablas, siempre con el condicionante de que partimos de unas fotografías en blanco y negro y con unas tablas ya bastante deterioradas en el momento de ser captadas, como hemos avanzado debemos ponerlas en relación con otras pinturas del entorno del 1500, las del

retablo mayor de Tortura, con una fuerte influencia flamenquizante, propia del Gótico Final de la zona. Sin embargo, aparentemente, la calidad del dibujo de las tablas de Salcedo parece menor.

Los parecidos que presentan ambas obras se refieren a aspectos formales, tales como, por ejemplo, la inscripción de la parte superior de las tablas, por la grafía de las letras y el modo de separar las palabras con aspás rojas. Los santos de Salcedo parecen estar dispuestos ante un fondo de brocado, lo mismo que se aprecia en Tortura, aunque en este ejemplo se sitúan en un paisaje al exterior. La aureola amplia y con doble línea también coincide en ambas obras, pero en especial es ese estilo lineal, de pliegues marcados, angulosos y rígidos, con trazos anchos, fuertes. Sin duda son más rígidos los plegados en las pinturas de Salcedo que los de las de Tortura. Incluso en detalles tales como el modo de fruncir los labios presentan bastantes parecidos. Sin embargo, las manos de las figuras son muy diferentes entre ambas obras, las del San Andrés de Salcedo sujetando la cruz en aspa son grandes, a diferencia de las de Tortura, más delicadas y de pequeño tamaño, en especial de algunas de las figuras, como las de los reyes en la Epifanía o los pastores del Nacimiento. No obstante, ambas obras deben estar muy cercanas incluso en lo estilístico, pudiendo incluso tratarse del mismo taller, pero sin olvidar nunca la mayor calidad del retablo de Tortura, con figuras más estilizadas, de indumentaria más compleja, entre otros rasgos.

No podemos dejar de señalar que del propio retablo de Tortura se conservan también fotografías en este fondo. Así encontramos una vista general en la que se aprecian las tablas, ya sin mazonería, pero dispuestas en un conjunto. Están cubriendo la capilla mayor en la propia parroquia antes del robo que les hizo abandonar su lugar originario. Igualmente se conservan detalles de este conjunto en los que vemos por separado las tablas de parejas de santos y escenas de la Infancia de Cristo¹².

Visitación) y nº identificación 23327 (POS 15880, Huida a Egipto), las dos últimas aparecen en LÓPEZ DE GUEREÑU, G., Idem, 1982, p. 32. Las tablas reaprovechadas en el cuerpo de los retablos laterales, que corresponden al entorno de 1500 y muestran figuras de santos de pie, también fueron fotografiadas y corresponden a las siguientes signaturas: CD 313 y 315 (generales de los dos retablos laterales), CD 319 (Santa Marina), CD 320 (San Andrés), CD 321 (Santa María Magdalena), CD 322 (San Sebastián).

¹⁰ Las fotografías figuran en el fondo con las signaturas POS 10619, 20798 y 20799. Cabe señalar lo complicado de la localización de estas pinturas, pues en ocasiones se pensó que procedían de Legarda, incluso en el propio álbum de fotos parecía no saberse con claridad si lo hacían de Salcedo o de Villabazana. El libro de López de Guereñu sobre Arte en Álava es el que ayuda en esta cuestión.

¹¹ LÓPEZ DE GUEREÑU, G., Idem, p. 433.

¹² ATHA, Fondo López de Guereñu, sign. CD 3610 la general. Es interesante por su disposición en el conjunto y porque muestra como se completó con unas pinturas murales de manera que tablas y mural parecían formar parte de un retablo mayor. El conjunto se deshizo definitivamente al ser robadas las tablas en fecha posterior a 1969. La policía lo recuperó en dos fases, parte de las tablas las custodió el obispado y la otra parte el Museo de Bellas Artes. Las pinturas fueron restauradas y en la actualidad se conservan juntas en el Museo Diocesano de



ATHA. Fondo G. López de Guereñu Galarraga, sign. CD6039.
Vocación de San Andrés, Legarda

Un retablo del entorno de 1500 que también cuenta con imagen en este fondo es el mayor de la parroquia de San Bartolomé de Olano. Su interés radica en que se está restaurando por lo que se le ha eliminado el repinte posterior que mostraba, en cambio en el Fondo López de Guereñu se puede apreciar tal como estaba en el s. XX. También contamos con un detallado reportaje de la predela de las santas de Elburgo, de cercana cronología¹³.

En este archivo fotográfico también se encuentran dos interesantes imágenes del Tríptico de la Pasión de Salinas de Añana, del último cuarto del s. XV, procedente del taller del Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva. Se muestra esta obra abierta y colocada sobre



ATHA. Fondo G. López de Guereñu Galarraga, sign. CD6039.
Adoración de los Reyes Magos, Legarda

una predela que aparece sobre la cajonería de la sacristía en Santa María de Villacones, la única parroquia que sobrevive en el s. XX en Salinas de Añana. La predela es muy posterior y representa escenas de la Infancia de Cristo, conservada en la población en la actualidad se encuentra retirada del culto. A ambos lados de la misma se aprecian en la fotografía bustos relicario de santas. También realizó otra fotografía de este tríptico flamenco pero cerrado, de manera que se muestran las figuras de San Pedro y San Pablo. No obstante, hay que señalar que en el ATHA se conservan fotografías de esta obra, con mayor detalle, dentro del Fondo Baraibar, otro de los fondos fotográficos de interés dentro del Archivo¹⁴.

Pintura Renacentista

La pintura Renacentista sobre tabla o lienzo es cuantitativamente más destacada que la Gótica. En conjunto es irregular, la mayor parte de las obras, de carácter local, muestran rasgos populares y limitaciones estilísticas. No

Arte Sacro, en una de las salas expositivas. Otras signaturas de imágenes de este retablo, son CD 5505 (Santos Juanes), CD 5506 (San Pedro y San Pablo), CD 3612 (San Sebastián y Santiago), CD 5961 (Visitación), CD 5962 (Anunciación), CD 6047 (Nacimiento) o CD 6048 (Epifanía) además de la CD 6049 que muestra un Niño Jesús vestido, un añadido posterior al conjunto que nos interesa.

¹³ ATHA, Fondo López de Guereñu, Olano sign CD 2750 (vista general, en la que se aprecia perfectamente el deterioro de las chambranas y el repinte que sufrió posiblemente h. 1756) y detalle (CD 2752). Elburgo (CD 5441 a 5445 y POS 12209 y 12210).

¹⁴ ATHA, Fondo Baraibar, sign. 9014-9016, 9024 y 9060. En el fondo López de Guereñu encontramos imágenes en sign. CD 3198 (general), CD 3191 (cerrado), CD 6075 y CD 9015 (tabla central), CD 9014 (Descendimiento) y CD 9016 (Camino al Calvario).

obstante, hay algunos ejemplos de gran calidad, importados en general (retablo de Santiago en Alcedo, tablas de Santiago en Armentia, retablo de Villanueva de Valdegovía, entre otros). En un primer momento se aprecia perfectamente el peso de la tradición medieval tanto en lo iconográfico como en lo estilístico y la influencia de los Países Bajos y Alemania, posiblemente a través de los grabados, los artistas instalados en la zona y la importación de obra. A mediados del s. XVI encontramos como la influencia italiana se va fortaleciendo, llega a través de los grabados, pero también de obras y artistas peninsulares que conocen de manera más directa el renacimiento italiano. En este sentido destacamos en varias de las pinturas una marcada influencia castellana. Esa influencia italiana se irá fortaleciendo a medida que avanza el siglo. Es particularmente destacado el conjunto de pinturas correspondientes al Manierismo y fechadas a fines del s. XVI e incluso principios de la centuria siguiente. La mayor parte de la obra conservada la forman tablas sueltas, fragmentos, retablos que han perdido su mazonería, sin olvidar que hay ejemplos que perviven completos (Morillas, Subijana de Morillas, Ribera de Valderejo, entre otros). La mayoría de los retablos en que aparece pintura son mixtos, dada la importancia de la escultura en la zona. La presencia de trípticos flamencos del s. XVI, en especial de la ciudad de Amberes, es muy notable en esta zona y está recogida con detalle en el Fondo López de Guereñu.

Por supuesto, también recoge destacados ejemplos de la pintura renacentista local, como el retablo mayor de Santa Coloma (Álava)¹⁵, que se destruyó en los años 60. Junto a los inventarios de la parroquia en que se nos habla de él, estas fotografías son el testimonio que tenemos para su reconstrucción, y sin duda un testimonio gráfico de primera magnitud, ya que la calidad de las imágenes es excelente y nos ayuda en gran medida en el estudio de la obra.

Se trata de un retablo de una predela de notable tamaño, un cuerpo y cinco calles, rematado por un ático que en la fotografía mostraba en el centro la talla de Santa Coloma flanqueada por sendos aletones. En el cuerpo aparece un santo en cada calle, de pie y lle-

vando su atributo identificatorio. En la calle central, como se ve en la fotografía, aparece la talla de San José, obra que en la actualidad se encuentra muy deteriorada, mutilada y retirada. Las tablas pintadas corresponden a San Juan Bautista, con la tradicional piel de camello y el libro cerrado con el *Agnus Dei* sobre el mismo; San Pedro, sosteniendo en alto las dos llaves; al otro lado de la calle central encontramos a San Pablo, con un libro abierto y una enorme espada y finalmente Santiago Apóstol o San Roque, con el sombrero de peregrino con venera y bastón. Todos miran hacia la calle central, por lo que no sería extraño suponer que en su día este lugar lo ocupase una imagen de la Virgen con el Niño.

En la predela aparecen los Evangelistas sentados, a nuestra izquierda San Juan Evangelista, escribiendo en su libro, mostrando parte de su espalda, el único que está en un paisaje al aire libre; San Lucas, sentado en una silla y escribiendo sobre un papiro desenrollado que apoya sobre su rodilla; San Mateo, escribiendo sobre el papiro mientras un ángel junto a él le sostiene el tintero; y San Marcos escribiendo sobre un atril en cuyo frente aparece la inscripción "AÑO DON 1565", fecha del retablo posiblemente. Sobre los Evangelistas encontramos la inscripción "TANTVM HERGO SACRAMENTVM MVS(R)CERNVI ET ANTICVM DO...". Bajo los Evangelistas se pueden leer sus nombres "SANCTE IOANNES/SANCTE LVCAS/SANCTE MATEVS/ SANCTE....". En el centro de la predela se encontraba el sagrario, que en la imagen aparece cubierto por unas cortinillas, pero que en el Inventario de la parroquia de 1905¹⁶ se nos dice que en "la portezuela del sagrario o centro del altar" estaba pintado "Jesucristo atado a la columna".

El retablo es de planteamiento sencillo en lo compositivo, con un estilo lineal, obra de taller local sin grandes pretensiones y con evidente influencia castellana. Los santos se disponen de manera estática, salvo algunos detalles de la indumentaria, como en la de San Pedro, con el pliegue tubular en el escote y el manto en el costado que pretende manifestar cierto dinamismo, justamente lo contrario de lo que ocurre en las figuras de San Pablo y San Juan Bautista. Nos recuerda, aunque de un modo lejano, a las tablas laterales del retablo

¹⁵ Sobre este retablo podemos consultar LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Idem*, 1962, p. 198; y CMDV (*Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*), t. VI, Vitoria, 1988, p. 863.

¹⁶ ADV, Santa Coloma, nº 12, *Idem*, Inventario de 1905, fol. 388 r y v.



ATHA. Fondo G. López de Guereñu Galarra, sign. CD1398. Retablo Mayor de Gojain

de Ullívarri-Viña, realizadas por Juan de Oñate. La figura de San Lucas recuerda a los Evangelistas de la predela de Luzuriaga, obra de Martín de Oñate. Los tipos físicos de San Mateo y San Pedro tienen ciertos parecidos a los que vemos en los retablos de Morillas y Subijana, también del taller de los Oñate. Es difícil saber si estos parecidos son firmes o mera coincidencia ya que, por otra parte, debemos tomarlos con cautelas por no disponer de las pinturas sino de imágenes fotográficas en blanco y negro. Mientras no se halle la documentación de la época, no sabremos si es debido a que es una obra del mismo taller o bien a la tendencia y moda general de la zona en la época, ya que es difícil aventurar hipótesis en estas circunstancias.

El retablo fue quemado en los años 60, según señalan los vecinos¹⁷. Esto se debe a los

¹⁷ Información amablemente facilitada por don Teodoro Aguirre. En la actualidad se conserva la imagen de Santa Coloma, posterior cronológicamente al retablo al que nos referimos, lo que se aprecia en las fotografías, y la imagen de San José.

cambios producidos tras el Concilio Vaticano II y por el propio estado de las tablas, que en la fotografía ya mostraban lagunas pictóricas. El valor de estas fotografías de conjunto y detalles realizadas por López de Guereñu¹⁸, es, por tanto, inmenso.

Lo mismo podemos decir de otras pinturas renacentistas sobre tabla que proceden de la parroquia de San Andrés de Legarda, donde sabíamos que se estuvieron durante muchos años colgadas en los muros de la nave¹⁹. Por otro archivo fotográfico local, el Fondo Guinea en el Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz,

¹⁸ ATHA, Fondo G. López de Guereñu, sign. CD3354, 3352 y 3353.

¹⁹ En 1774 el Visitador encuentra necesidad de hacer un retablo nuevo, el que se conserva en la actualidad, que se comienza de inmediato y lo realiza entre 1774-76 Roque Rubio maestro arquitecto vecino de Vitoria; en el inventario de 1799 se nos dice ya que el retablo mayor está dorado y con porcelana blanca encontrándose en él las efigies de Cristo en la cruz, San Andrés, San Pedro, San Pablo y un buen sagrario (ADV, Legarda, nº 11, *Libro de Fábrica, 1748-1914*, fols. 81 v.-94r. y fol. 152 v. y ss.)

conocíamos la vista del interior del templo en el año 1939, en el que, en efecto, se veían esas pinturas, pero no se apreciaban ni los temas, ni el estilo de las mismas. Gracias al Fondo Guereñu podemos, en la actualidad, comprobar estas cuestiones ya que fotografió cada una de las tablas. Además, contamos con el propio testimonio escrito de López de Guereñu, que señalaba su presencia y decía de ellas “varios lienzos del s. XV, muy deteriorados”²⁰. Ya entonces su calidad era muy deficiente por lo que es de suponer que si no fueron vendidas es fácil que se retirasen por su penoso estado de conservación, con importantes lagunas pictóricas.

En un principio pensamos, por esta afirmación de López de Guereñu, que se trataba de pinturas del Gótico Final, pero al poder acceder a su extraordinario fondo fotográfico nos planteamos que tienen que pertenecer a la primera mitad del s. XVI o mediados de siglo.

Concretamente nos encontramos con un grupo de pinturas sobre tabla que muestran dos ciclos, uno de la Infancia de Cristo y otro de la Vida de San Andrés, santo patrono de la parroquia de Legarda. Esto nos lleva a pensar que, evidentemente, tiene que tratarse de las pinturas del antiguo retablo mayor de la parroquia, que fue retirado. La calidad de las pinturas es desigual. Dentro del ciclo de Infancia encontramos las escenas de la Visitación y la Adoración de los Reyes Magos, siendo la primera de mejor conservación. Del segundo ciclo conocemos la Vocación de San Pedro y San Andrés –buen estado- y el Santo apresado ante el gobernador –muy deteriorado-²¹.

En la pintura de la Visitación observamos una composición sencilla en la que las protagonistas absolutas son la Virgen y Santa Isabel. La santa aparece con la cabeza de perfil y ligeramente vuelta su espalda hacia el espectador, su aspecto es de edad avanzada. Las dos mujeres, encinta ambas, se funden en un abrazo mientras Zacarías, a nuestra izquierda lo observa desde una edificación. A nuestra derecha dos figuras, una femenina y otra imberbe de rasgos marcados parecen dialogar. Es de destacar la forzada perspectiva que marca el edificio, así como la vegetación de alrededor que testimonia un escenario exterior. La composición se inspira claramen-

te en un grabado de Alberto Durero, el del mismo tema de la serie de la Vida de la Virgen, fechado h. 1504, no obstante en la pintura de Legarda se evidencia la limitación en el dibujo del pintor²².

La escena de la Adoración de los Reyes Magos muestra una composición bastante habitual, si bien en el caso de Legarda podríamos señalar que las figuras parecen muy juntas unas de otras, una composición de marcas diagonales. La Sagrada Familia se encuentra desplazada hacia el lateral derecho, y frente a ellos aparecen los tres reyes. El más anciano, vestido con rico brocado se ha arrodillado y ofrece su presente al Niño que introduce en él su mano; el segundo de los reyes, a nuestra izquierda, mira a la Familia y eleva vistosamente su mano sosteniendo la corona en señal de homenaje, y el tercero, Baltasar, con una mano sostiene su presente y con la otra elevada señala hacia el cielo, posiblemente en dirección a la estrella que ya no se aprecia. San José, a nuestra derecha, en un segundo plano, evidencia en su tratamiento el papel secundario que juega. Tras él aparecen las líneas del establo, muy rústico y sencillo, en el que ocurre el episodio. Algunos de los gestos de los reyes, del propio Niño, nos recuerdan las pinturas flamencas del s. XVI, en especial las del entorno de 1520-1530, si bien con menor lujo en los detalles y menor calidad estilística. Es curiosa la actitud de la Virgen, con esa cabeza de tan marcada inclinación y el gesto de abrir la tapa del recipiente que mira el Niño, Este, por otra parte, bastante desproporcionado.

²² STRAUSS, W. L. (Ed), *The Illustrated Bartsch*, nº 10, *Albrecht Dürer*, Abaris Book, New York, 1981, p. 356-357, 84 (132). Como en el grabado, en la pintura observamos que Zacarías sostiene en sus manos un sombrero, si bien en Legarda el arco es más sencillo que en el grabado donde aparece con recerco. Incluso los plegados están claramente tomados del modelo germano, aunque denotan que el pintor de Legarda no tenía una especial habilidad como dibujante, así lo vemos en la indumentaria de Zacarías o, especialmente, en la toca y manto al aire de la Virgen: en la pintura se convierte el gesto de la indumentaria en elementos geometrizarantes frente a la naturalidad del grabado de Durero. Otra muestra de esa limitación del artista de Legarda es que ante la perspectiva del paisaje del grabado alemán, él dispone un muro tras las figuras simplificando la composición. De las acompañantes de la Virgen parece haber prescindido de una de ellas, aunque desconocemos, por otra parte, si la pintura estaba cortada. Además en Legarda las figuras toman mayor protagonismo en el conjunto que en el grabado, se centra más en ellas.

²⁰ LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Idem*, p. 155.

²¹ ATHA, Fondo G. López de Guereñu, nº de identificación 23449 (POS 16073) y CD 6040, 6039 y 6041 respectivamente.

La escena que hemos llamado la Vocación de San Andrés es poco clara en su composición, puede deberse al deterioro de la pintura. A nuestra izquierda aparece la figura de Cristo de pie, es de gran tamaño, majestuosa, aparece con nimbo crucífero y sosteniendo en una mano el orbe con la cruz, mientras con la otra parece señalar hacia la barca. Es de destacar el plegado de su manto, muy curvilíneo. En primer plano y en el centro, aparecen dos santos arrodillados y orantes ante Cristo, que creemos pueden tratarse de los hermanos San Pedro y San Andrés. Más allá, en el mar, aparece una barca con dos hombres nimbados en su interior que se afanan en recoger las redes con pescado. Aunque, como hemos dicho, pensamos en la escena de la Vocación, del momento en que los dos hermanos son llamados por Cristo, y dejan todo y le siguen, tampoco sería descartable otros momentos de la vida de estos santos relacionados con su actividad de pescadores y los milagros de Cristo.

Por último, la tabla del santo ante el gobernador también puede llevar a duda su identificación. Sin embargo, el nimbo de la figura protagonista no es crucífero, por lo que descartamos una escena de la Pasión de Cristo. Por otra parte las escenas de santo apresado son bastante habituales en la iconografía religiosa y suelen compartir composiciones muy similares. Pensamos que puede tratarse del momento en que San Andrés es conducido ante el gobernador, que puede ser el procónsul Egeas. En todo caso, esta figura simboliza el poder, al aparecer sedente en un trono sobre gradas marmóreas, ricamente vestido de brocado y sosteniendo en una mano la vara del poder. La actitud de la propia figura también indica su elevada posición sociopolítica. Una figura juvenil sentada en la parte inferior de nuestra izquierda introduce al espectador en la escena al señalar con su mano el santo. San Andrés aparece maniatado y flanqueado de modo estrecho por dos sayones o guerreros, no se aprecia bien, en posturas forzadas que contrastan frente a la serenidad del santo. Es quizás curiosa la manera de representar los labios del santo, en posición frontal en lugar de disponerse como corresponden a su cabeza en tres cuartos. La acción se representa en un interior, del que se puede apreciar una esbelta columna. Puede haber también en esta composición inspiración en grabados germánicos, incluso del propio Durero, si

bien no tan evidente como en la escena de la Visitación²³.

El estilo corresponde a una pintura popular, podríamos decir que es irregular, mostrando rasgos de cierta calidad, como es el caso de la bellissima figura de la Virgen en la escena de la Visitación, frente a rasgos más torpes, como una de las figuras de la barca, la excesiva curvatura de la espalda de Melchor, la desproporción del Niño en la Epifanía, la marcada perspectiva arquitectónica de la Visitación, por citar algunos de ellos. El carácter expresivo de las pinturas es evidente en figuras como la del joven señalando en la escena del Santo apresado, o en la de Baltasar de la Epifanía, con un brazo descomunal en relación con su cara, o más general, las manos de gran tamaño que aparecen en los personajes. El carácter narrativo se refleja también en el número de figuras secundarias que aparecen en las escenas. Se aprecia un claro intento de reflejar movimiento a través de los gestos y posiciones, a veces un tanto forzadas.

Los rasgos de las figuras son duros, muy marcados, en especial las líneas de los ojos. A la vez, tanto la nariz, recta, como los labios son más bien pequeños. En los plegados de la indumentaria pone bastante cuidado en su ejecución, mostrando gusto por los bordes sinuosos de los mantos, frente a túnicas y vestidos de pliegues rectos. Enriquece las pinturas con el uso de brocados en los vestidos de personajes destacados y materiales y elementos suntuosos en la arquitectura de interior. Es muy

²³ En primer lugar el deterioro de esta pintura limita bastante su análisis. A pesar de ello creemos ver ciertos parecidos con un grabado de Durero del ciclo de la Pequeña Pasión, concretamente con la escena de Cristo ante Caifás, h. 1508-1509, *The Illustrated Bartsch*, nº 10, p. 124, 29 (120). Al igual que en el grabado, al gobernador se le dispone en sitial elevado, aparece claramente individualizada una columna clásica, marcando un interior, la figura del personaje apresado aparece maniatada con las manos hacia delante, y, especialmente, nos interesa la posición de los dos sayones que la flanquean, uno encorvado y de perfil, más cercano al espectador, y otro erguido y vociferante, más alejado. Al grupo le acompañan otras figuras por detrás. En el lugar que aparece el perro en el grabado, en la pintura se ha dispuesto el joven señalando al santo. No queremos decir con esto que se haya seguido fielmente este grabado en concreto (a diferencia de lo que sostenemos en la escena de la Visitación), pero sí que ha podido servir de cierta inspiración o bien se ha podido basar en otro parecido. No obstante, la composición es, como hemos avanzado, bastante común en la pintura de la época.

bello el efecto del celaje de la Visitación o la escena de la Vocación por la gradación de luz y color, en el caso de esta primera escena, por los árboles secos y los de follaje abundante, que se recortan sobre el cielo.

El estilo en general es popular, como hemos avanzado, propio de una zona periférica. Es evidente que se trata de una pintura que recibe variadas influencias, algunas a través de grabados y otras posiblemente de conocimiento de obra importada en la zona, pues ya hemos señalado que la Visitación deriva de un grabado de Dürero y la Epifanía tiene parecidos con composiciones flamencas. El estilo de estas pinturas nos lleva a ejemplos más próximos geográficamente, por el tratamiento del paisaje, de los interiores, de las figuras, del movimiento de los mantos, etc., nos referimos a las pinturas castellanas del Renacimiento de estas fechas en las que ya se comienzan a apreciar los primeros rasgos manieristas.

Para tratar de acercarnos a la cronología de estas pinturas, de las que en principio no se conservan referencia documentales en la parroquia, nos ayudaremos de la indumentaria de dos de los personajes vestidos a la moda del momento que aparecen en las mismas y aún son apreciables. Es una indumentaria que corresponde al reinado de Carlos I y que tiene influencia germánica.

El primero de ellos aparece en la escena del santo ante el gobernador, en el lateral de nuestra izquierda y en la parte inferior de la composición. A pesar de que no se aprecia bien esta pintura por las lagunas pictóricas, sí se puede apreciar que aparece tocado con una gorra²⁴. Su copa se eleva sobre la vuelta que es acuchillada, lo que nos lleva a pensar en una cronología entre 1525 y 1535. El peinado de esta figura masculina también nos sirve de ayuda, lleva una melena larga que le cubre el cuello por la parte posterior, pero es ligeramente más corta por los lados, algo que se apreciaba en la moda de la primera década del s. XVI en adelante. Es anterior a la moda de la melena corta y recta que importó Carlos I y que llevaba ya en su niñez. Bernis señala que esa melena que roza los

hombros pasó de moda por completo a lo largo de la cuarta década²⁵.

La otra figura que nos ayuda en la cronología por su indumentaria es la del rey Baltasar de la escena de la Adoración de los Reyes Magos, además de portar un rico tocado como un turbante, aparece vestido a la moda del momento, de forma que destacaríamos las mangas de su jubón, un jubón de tela clara, aparentemente plisada, una manga follada poco marcada finalizando en el puño con una delicadísima puntilla. Sobre esta prenda luce otra sin mangas que pudiera ser un colete, pues parece corta de cintura, en todo caso sería bastante cerrado en el cuello. En definitiva, podríamos pensar en una cronología entre 1520 y 1540²⁶. Creemos que las tablas de Legarda, por su estilo y por estos rasgos de la indumentaria podrían fecharse en el segundo cuarto del s. XVI, o incluso años centrales de este siglo, no obstante hasta que no se halle documentación al respecto, queda como una hipótesis de trabajo.

Es evidente que las conclusiones que podemos extraer sobre estas pinturas son provisionales, y no sólo por el tema de la documentación, sino porque al trabajar con fotografías de pinturas deterioradas, a pesar de la calidad del material, nos vemos muy limitados en nuestras hipótesis y planteamientos. En todo caso es

²⁵ BERNÍS, C., *Idem*, pp. 33-34.

²⁶ BERNÍS, C., *Idem*, pp. 38-39 también 46-47. Buscando algunos ejemplos concretos, aunque salvando distancias, encontramos que en el retrato de Carlos V realizado por Jakob Seisenegger (1532) (Kunsthistorisches Museum, Viena) las mangas del jubón con esos estrechamientos tan delicados nos traen a la mente los más toscos de Legarda, en el caso del retrato imperial las mangas van con ligeras cuchilladas. Más marcadas aún son las cuchilladas de las mangas de un lansquenet que pintó Juan Rodríguez de Solís h. 1520 en la escena de El Noble Gotardo encuentra a San Roque del retablo de Corbillos (Museo de la Catedral de León), o las mangas de uno de los pajes de la Epifanía del retablo mayor de la catedral de Teruel, obra de Gabriel Joly, fechada entre 1536-1538. Por ello debemos movernos en esas fechas entre 1520 y 1540 aprox. para la cronología de las pinturas de Legarda, en definitiva, más bien segundo cuarto del s. XVI. Estos ejemplos que acabamos de señalar se pueden encontrar en ANDERSON, Ruth Matilda, *Hispanic Costume, 1480-1530*, The Hispanic Society of America, New York, 1979, pág. 58, figs. 119 a 122. La indumentaria femenina es difícil de apreciar, pero en la Visitación, con las reservas que implica la inspiración en un grabado de Dürero de h. 1504, todo parece indicar que las mangas de la Virgen lucen musequies, lo que es propio de la indumentaria femenina entre 1520 y 1530, si bien venían ya de antes

²⁴ A propósito de esta prenda Bernis señala que apareció en el tránsito del s. XV al XVI como una variedad de bonete, en forma de tocado redondo y aplastado, con vueltas o alas dobladas, tal como se aprecia en el ejemplo concreto que contemplamos. BERNÍS, Carmen, *Indumentaria Española en Tiempos de Carlos V*, CSIC, Madrid, 1962, p. 17.

importante, no obstante estos condicionantes, estudiar las pinturas como un testimonio más no sólo de la importancia del Fondo en sí mismo sino también el contexto de estudios del Renacimiento en Álava, como prueba de la extensión de los retablos pictóricos.

Otro ejemplo de retablo desmontado cuyas tablas renacentistas, de gran interés iconográfico algunas de ellas, han desaparecido es el antiguo retablo mayor de San Formerio (Condado de Treviño)²⁷. Tras ser separadas las tablas de su mazonería original, fueron repartidas entre el antiguo retablo del camarín y los muros del santuario. Posteriormente fueron parte vendidas y parte robadas, sin que podamos saber el destino que sufrió cada una ni su paradero actual.

Son dos los ciclos que representaban estas pinturas, dos de ellas mostraban sendos episodios de la vida de San Formerio, a quien está dedicado el santuario que conserva sus reliquias. Son las escenas del Martirio del santo, en la que aparece dispuesto sobre una hoguera, y la Decapitación del santo. Presentan gran interés iconográfico porque la figura de este santo es poco habitual y por seguir textos locales que recogen la historia de San Formerio. El segundo ciclo representa episodios de la Vida de Cristo, se han conservado fotografías del Nacimiento y Epifanía, dentro de la Infancia, además del Santo Entierro y la Resurrección de Cristo.

Para acercarnos a una cronología en las pinturas de San Formerio, podemos recurrir, por

ejemplo, a la indumentaria. En este sentido, son particularmente valiosas las escenas de la vida del santo, en las que detectamos una mayor influencia castellana. Los peinados de las figuras son en su mayor parte melenas cortas, muy recortadas y homogéneas, casi en línea recta, similar a la que Carlos I puso de moda a partir de 1520. Los rostros masculinos de la mayoría de los personajes secundarios están rasurados. Cuando aparece la barba, ésta es, en general, recortada, no muy larga. La barba se puso de moda a partir de 1527-28. Al hablar de Legarda ya hemos hecho mención a las gorras de moda en la primera mitad del s. XVI, las que vemos en San Formerio son gorras enteras y con vuelta y orejeras (fechables en opinión de Bernís hacia 1520-30). Encontramos que la mayoría de los escotes son cuadrados, dejando asomar la camisa, propio de 1520-30. En las mangas apreciamos musequíes. El calzado de San Formerio muestra puntas achatadas y es muy escotado, diferente a los zapatos picados que se ponen de moda desde 1530²⁸. Por todo ello encontramos que en San Formerio se recurre a una indumentaria que parece empieza a quedarse un tanto en desuso. Estaríamos ante otras pinturas datables a principios del segundo cuarto del s. XVI.

El estilo de estas pinturas es seco, estático, las figuras muestran una gran rigidez, pero también un protagonismo enorme dentro del paisaje o interiores en que aparecen. Son unas pinturas en las que la línea y el dibujo son fundamentales así como el uso de una fuerte luz que busca marcar pliegues y espacios. Emplea una perspectiva rudimentaria mediante superposición en filas de figuras en las escenas de exterior y ayudándose también de las líneas de la arquitectura cuando ésta aparece. Es clara su ascendencia castellana, que compositivamente en algunas de las escenas se muestran fieles a la tradición del gótico final (Epifanía, por ejemplo), pero que introducen numerosos elementos totalmente renacentistas, y ya no sólo detalles como el paño de brocado de oro tras la Virgen, en la Epifanía, que va adornado con motivos de grutescos, o los arcos rebajados de los vanos en las escenas de Infancia. Hay en esta obra un evidente gusto por lo anecdótico lo que se aprecia en detalles tales como el uso del fuelle en el martirio o el perro en la decapitación.

Encontramos en este fondo imágenes de pinturas de la segunda mitad del s. XVI algu-

²⁷ Sobre estas pinturas se puede consultar LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Idem*, pp. 264-266; *CMDV*, tomo II, Vitoria, 1968, p. 181; LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Andra Mari en Álava. Iconografía Mariana en la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 1982, pp. 198 y 206. Las firmas en el Fondo son CD 6044 a 6046 (Epifanía, Nacimiento y Resurrección respectivamente), CD 3310 (Decapitación del santo), CD 3312 (Martirio del santo) y nº identificación 23517 (Santo Entierro, POS 16199, LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Idem*, 1982, p. 197). Las diferentes medidas de las tablas, facilitadas en el *CMDV*, llevaron a plantear a los investigadores una hipotética reconstrucción del retablo, o por lo menos, la localización de las piezas en el mismo. Así, las dos tablas de la Vida del santo (0,97 x 0,57 m) irían en el cuerpo; las del Nacimiento, Epifanía y Resurrección (0,58 x 0,57 m.) en el banco y el Entierro de Cristo (0,55 x 0,45 m.) en el remate. Lo que se sabe con certeza es que tras desmontar este retablo del s. XVI, las dos tablas de la Vida del santo y el Entierro de Cristo se incorporaron en el retablo del Camarín, ensamblado en 1698, mientras que las otras tres tablas se dispusieron en las paredes de la ermita (*CMDV*, t. II, p. 181).

²⁸ BERNÍS, C., *Idem*, 1962, pp. 17-39.

nas conservadas y otras desaparecidas. De entre las desaparecidas podríamos destacar el caso de las dos pinturas que flanquean el sagrario del retablo mayor de Gojain. El retablo, en su conjunto, fue desmontado, sabemos que las pinturas que señalamos y el sagrario fueron vendidos a finales de los años 50. La mazonería se conserva amontonada aún en el interior del templo, sin culto. Las pinturas que nos interesan representan una el Llanto sobre Cristo Muerto y otra la Resurrección, lo que unido a su posición a ambos lados del sagrario muestra una clara vinculación con la Eucaristía. Son manieristas, con figuras estilizadas, con movimiento, pinturas bellas dentro del panorama de la zona, que ya no están al alcance del público²⁹.

El Fondo López de Guereñu fue también muy útil para el estudio de las pinturas del s. XVI de la población alavesa de Zuaza³⁰, tanto para la pintura de la Anunciación reaprovechada en un retablo lateral barroco como para conocer que este retablo tenía en el remate un centro de tríptico flamenco del segundo cuarto del s. XVI posiblemente, que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido.

Entre otros ejemplos de pinturas del s. XVI que hoy en día se conservan pero de las que López de Guereñu recogió imágenes están el retablo de Labraza, el lateral de San Blas de Huetto Abajo, la predela de Luzuriaga, los retablos mayores de Morillas y Subijana de

Morillas -éste nos interesa pues aparece con su segundo sagrario, que posiblemente fuese el que pintó José de Torre en 1804-, también el de Domaiquia, el de Mesanza, el retablo lateral de Santiago Apóstol de Alcedo -procedente de San Miguel del Monte-, retablo de los Vicuña en Munain, y de los Urbina en Margarita, el tríptico de San Sebastián de Añua, las tablas de Añes, entre otras³¹. También fotografió los trípticos y tablas flamencas del s. XVI conservadas en Álava, así, por ejemplo, los trípticos que actualmente se conservan en el Museo de Arte Sacro³², o la Anunciación de Salinas de Añana (sign 6027).

* * * * *

En definitiva nos encontramos ante un fondo rico y variado en las manifestaciones artísticas que recoge, aunque nos hayamos ceñido a la pintura gótica y renacentista. En el estudio de este tema resulta esencial. Para

²⁹ Por testimonio oral sabemos que la venta se hizo poco antes de 1958, año en que se reconstruye la iglesia. El sagrario procede del cercano lugar de Luco, donde se compró h. 1650. Agradecemos la información facilitada tanto por las vecinas del pueblo como por don Zoilo Calleja. Las fotografías se conservan en el ATHA, Fondo López de Guereñu, signaturas CD 1398 (vista general) y CD 2033 (detalle del sagrario), es difícil precisar el estilo, pero aparte de ser unas pinturas con movimiento y con gran importancia de la línea, la disposición del cabello, de los rasgos faciales, de la anatomía cuidada pero poco desarrollada, la indumentaria al viento, y otros detalles, como paisajes bastante sumarios, parecen poner en relación estas pinturas con la tabla de la Resurrección procedente de Gamarra de mediados del s. XVI. Por supuesto, esta afirmación debemos tomarla con todas las precauciones debidas a la fuente gráfica que disponemos y a la ausencia de las pinturas de Gojain.

³⁰ Estas informaciones se recogen en *CMDV*, t. VI, Vitoria, 1988, pp. 917-918 y SÁENZ PASCUAL, R., "Nuevos datos sobre el retablo lateral de la Virgen del Rosario de la parroquia de Zuaza (Álava)", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXI, (2000), pp. 167-179. ATHA, Fondo López de Guereñu, sign. CD 4667.

³¹ Las signaturas de estas obras en el Fondo son: retablo de Labraza (Aparición de San Miguel en el Monte Gargano CD 1776, Lucha de San Miguel CD 5461, Gargano con la ballesta CD 5462, y las tablas de las parejas de Apóstoles CD 5532 a 5537); San Blas de Huetto Abajo cuenta con imagen general (CD 1542, CD 1558, CD 1521, 1524, y POS 3607) y detalles (escenas de la Vida de San Blas CD 1525 y 1526, Santos Juanes CD 1535, San Lorenzo y Santa Catalina CD 1537 y 1536, Llanto sobre Cristo CD 1539, *Vir Dolorum* CD 1538 y Apostolado de la predela CD 1527 a 1534); Luzuriaga (sign. CD 2186 y nº identificación 12622); San Pedro de Morillas (CD 2556 general) y Subijana de Morillas CD 3578 también general); Domaiquia (general CD 1014). Del retablo de Mesanza contamos con general (CD 2485 y 2487) y detalles (Descendimiento CD 2486, Apóstoles CD 2490 y 2491, Visitación CD 2491 y POS 13797, Epifanía CD 2493, Anunciación CD 6026 y Nacimiento CD 6043). Del retablo lateral de Santiago Apóstol de Alcedo encontramos una visa general (CD 71) y detalles (tabla de San Vicente y San Francisco CD 77 y tabla de San Felipe y San Jerónimo CD 78); Munain (general CD 2576); Margarita (general CD 2278 y detalle nº identificación 12646); Añua (general CD 267); Añes (Nacimiento CD 6053 y 263 y Epifanía CD 262) de interés por mostrar en la tabla del Nacimiento dos momentos de conservación de la pintura muy diferentes.

³² Son el tríptico de la Epifanía atribuido a Coeck (sign. CD 4030 y 4057), del Descendimiento, Caída y Resurrección (sign. CD 4052), de la Epifanía, Nacimiento y Presentación en el Templo (sign. CD 4054), del Descendimiento, Santo Entierro y Resurrección (CD 4055), de la Epifanía Salazar (CD 4061), la Crucifixión procedente de Ajurias (sign. CD 4050).

López de Guereñu tenían un papel fundamental los retablos, como tales, de los que a veces toma detalles, buena prueba son los citados en este artículo. Se centra en los retablos mayores, pero no es menos cierto que recoge un buen número de retablos menores, algunos de un interés particularmente importante para nosotros ya que nos han permitido reconstruir aunque sea parcialmente el panorama de la pintura gótica y renacentista de la zona. La pintura le interesa, es cierto que en muchas ocasiones sólo disponemos de imágenes de los retablos concretos, que, en otras, centra su objetivo en el sagrario en lugar de en las pinturas que le acompañan (es el caso de Gojain sin ir más lejos), pero otras veces toma un testimonio relevante de pinturas que se ve claramente que pueden desaparecer, bien sean murales (el caso por antonomasia es Urrialdo, al poco tiempo desapareció el conjunto pictórico y además las fotos fueron tomadas antes de descubrirse el gran conjunto de Gaceo) o

sobre tabla, como es el caso de las pinturas de San Formerio y muy especialmente las de Legarda, ya por entonces muy deterioradas. Le interesa tanto la pintura más popular como la más exquisita, recogiendo, por ejemplo, esos trípticos flamencos o las pinturas de Alcedo. Conoce perfectamente la relevancia de las pinturas que fotografía, son todas ellas destacadas, el ejemplo de Añastro es claro, un retablo entonces poco conocido y que, sin embargo, es de gran valor y tratarán de robarlo posteriormente. Igualmente es de destacar que acuda a colecciones particulares, aspecto que no recogemos en este artículo. López de Guereñu es un investigador que además publica sus estudios, ésto es fundamental para comprender el fondo conservado, trata de abarcar todo el territorio y tiene un objetivo claro, fotografiar unas obras de claro y evidente interés artístico, muchas de ellas cayendo en el olvido ya en esos momentos y dándolas a conocer para el futuro gracias a su cámara.