

**ESTUDIOS DE ESCULTURA  
EN EUROPA**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: los autores, 2017

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017

C/ San Fernando, 44 - 03001 Alicante

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-761-8

Depósito legal: A 562-2017

Composición: Marten Kwinkelenberg

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Grafilur, S. A.

Alejandro Cañestro Donoso (coord.)

## ESTUDIOS DE ESCULTURA EN EUROPA

Materiales del Congreso Internacional de Escultura  
Religiosa «La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Juan Antonio Bru Galipienso, secretario técnico  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó  
Asociación de Historiadores e Historiadores del Arte de la Vega Baja

El presente libro, *Estudios de escultura en Europa*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

1. Originalidad del manuscrito.
2. Metodología empleada.
3. Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
4. Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas. Licenciado en Historia del Arte y Máster en Patrimonio Cultural.  
Dr. Antonio Bonet Salamanca. Doctor en Historia del Arte.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Técnico Superior en Restauración.  
Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López. Licenciada en Historia del Arte y Máster en Gestión del Patrimonio.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas. Licenciado en Historia del Arte.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Joaquín Sáez Vidal. Doctor en Historia del Arte y comisario de exposiciones.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López. Editor de la revista digital *Modellino*.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis. Escultor y restaurador.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri. Licenciado en Historia.  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

## ÍNDICE

Prólogo.....	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
La escultura religiosa en el siglo XVII: el ejemplo de Castilla.....	19
<i>José Ignacio Hernández Redondo</i>	
Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la Historia.....	43
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Para mayor gracia de Dios o para bolsillos rotos. Las comunicaciones de las cotizaciones del escultor Pedro de Mena en el mercado del arte .....	51
<i>Antonio Rafael Fernández Paradas</i>	
Del mármol clásico a la talla policromada. Resemantización de una imagen del mundo clásico pagano en icono devocional cristiano .....	73
<i>José Francisco López Martínez</i>	
Controversia actual en la iconografía del patrón de Hellín. San Rafael es un arcángel Rafael.....	83
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Aproximación al mapa escultórico andaluz. Las aportaciones de José María Ruiz Montes y Juan Vega Ortega .....	97
<i>José Manuel Torres Ponce</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en la provincia de Alicante

Escultura del siglo XVIII en el Levante español: la obra del maestro ilicitano Ignacio Esteban. . . . .	117
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	
La urna de Antoine Duparc para la iglesia de santas Justa y Rufina de Orihuela y unos diseños considerados de Pierre Puget: nueva propuesta de atribución . . . . .	149
<i>Joaquín Sáez Vidal</i>	
Una obra perdida de Francisco Salzillo: san Blas, patrón de Sax. . . . .	177
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña Tortosa (1861-1939) y su obra en la ciudad de Alicante. . . . .	203
<i>Víctor M. López Arenas</i>	
Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante. . . . .	225
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Estatuaria procesional, devociones y rituales en la Semana Santa de Alicante. Perspectivas histórico-antropológicas en torno a la Procesión Oficial del Santo Entierro durante los siglos XIX y XX . . . . .	243
<i>José Iborra Torregrosa</i>	
Escultores alicantinos del siglo XVIII: Artigues, Mira y Castell a su paso por Monóvar . . . . .	257
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	
Antonio Castillo Lastrucci: escultura sagrada en Alicante y su provincia . .	279
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
Un Niño Jesús, de influencia montañesina, y un san Juan Bautista, de escuela salzillesca, de la iglesia parroquial de los santos Juanes de Catral . .	303
<i>José Antonio Zamora Gómez</i>	

### Bloque III. Escultura religiosa en España y Europa

El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla (región de Murcia). Una revisión a la luz de nuevas aportaciones documentales. . . . .	317
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	
La escultura de bulto redondo en los retablos navarros de los siglos del Barroco. . . . .	333
<i>Ricardo Fernández Gracia</i>	
Committenza e devozione: statue marmoree del Seicento da Genova a Tenerife. . . . .	367
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	
Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la edad moderna. A propósito de las imágenes ‘aparecidas’ en Andalucía oriental. . . . .	375
<i>Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz</i>	
La importancia (creativa) de Juan Martínez Montañés. . . . .	405
<i>Andrés Luque Teruel</i>	
La influencia flamenca y centroeuropea en España. Periodo barroco . . . . .	443
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España. . . . .	471
<i>Wifredo Rincón García</i>	
Recuperación y estudio de una talla de devoción: El <i>Cristo del Calvario</i> de la villa de Pinto (Madrid) . . . . .	505
<i>Jesús Ángel Sánchez Rivera</i>	
La escultura religiosa del siglo XVII en el País Vasco. Del naturalismo de Gregorio Fernández a la teatralidad barroca . . . . .	521
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
Apuntes sobre el estado de las colecciones de esculturas religiosas en Alemania y Austria . . . . .	539
<i>Matthias Weniger</i>	

## ESCULTURA EN MINIATURA. LA ESCULTURA EN LOS SAGRARIOS DE FINALES DEL SIGLO XVI EN ÁLAVA

Aintzane Erkizia Martikorena

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Los sagrarios son unos muebles litúrgicos imprescindibles en todos los templos católicos y están destinados a una función sagrada: custodiar la eucaristía. Por su carácter sagrado han sido objeto de una especial atención por parte de las autoridades religiosas a lo largo de los siglos. Tras la celebración del concilio de Trento (1545-1563) esa atención se tornó particularmente intensa, debido a que la reforma protestante había negado el dogma de la transubstanciación y, por tanto, la presencia real de Cristo en la eucaristía. Como respuesta a ello, la Iglesia católica se reafirmó en sus dogmas en la XIII sesión celebrada en 1551 y, en consecuencia, la eucaristía y los sagrarios se colocaron en el punto central de la nueva liturgia.

Los nuevos decretos tridentinos llegan a Álava de la mano de los obispos de Calahorra-La Calzada, diócesis a la que perteneció durante toda la época moderna. La diócesis de Calahorra contó durante el siglo XVI con obispos reformistas como el erudito Juan Bernal Díaz de Luco (1545-1556), quien tras asistir al concilio de Trento celebró varios sínodos, escribió varios tratados y visitó toda su diócesis<sup>1</sup>, aspecto éste en el que se insistió en el concilio<sup>2</sup>. Tanto Díaz de Luco como sus sucesores en la sede calagurritana emplearon la visita pastoral como un instrumento de control del culto y de la vida de los fieles y el clero<sup>3</sup>, especialmente los obispos Juan Ochoa Salazar (1577-1587), Pedro Portocarrero (1589-1594) y su sucesor Pedro Manso (1594-1602), los más activos en lo que a la renovación del mobiliario litúrgico se refiere. Sus episcopados coinciden con la plena implantación del estilo romanista en Álava y la construcción de sagrarios en este nuevo lenguaje triunfalista.

---

1. MARÍN MARTÍNEZ, T. (1954). SÁINZ RIPA, E. (1996), vol. III, pp. 219-244.

2. Quedo claramente expresado en la Sesión XXIV, cap. III, del 11 de noviembre de 1563.

3. Para la trascendencia de la visita pastoral en la contrarreforma, véase CÁRCEL ORTÍ, M<sup>a</sup> M. (1982), MIGUEL GARCÍA, I. (1999), y GARCÍA HOURCADE, J. J. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. (2006), entre otros.

El Romanismo es un estilo artístico vigente en las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII que se desarrolló con especial relevancia en el cuadrante norte peninsular, tal y como lo precisó Weise<sup>4</sup>. Es una modalidad del Manierismo que se ajusta a la perfección al ideal artístico promulgado por el concilio de Trento<sup>5</sup>, tanto que estará a su servicio, y como tal, será un Manierismo reformado, religioso y contrarreformista. Sus preceptos artísticos emanan de los círculos artísticos de Roma, especialmente del entorno de Miguel Ángel, de donde le viene la denominación. Fue Gaspar Becerra el introductor de este nuevo estilo en España a través del retablo de la catedral de Astorga, y su periodo álgido se corresponde con el reinado de Felipe II. Como es bien conocido, el Romanismo produce esculturas con una corpulencia y exaltación anatómica acordes con el ideal triunfalista de la Iglesia católica, al que se le añadirá la *terribilitá* que caracteriza a Miguel Ángel, entre otras características<sup>6</sup>.

En lo que se refiere a Álava, el Romanismo se introdujo tempranamente a través de los focos artísticos de Logroño y Miranda de Ebro, y germinó con la presencia de Juan de Anchieta en Vitoria-Gasteiz en 1575, quien acudió a la ciudad para contratar el retablo de la parroquia de San Miguel. El maestro guipuzcoano hizo eclosionar el estilo miguelangelesco en dos talleres alaveses, uno en Vitoria-Gasteiz dirigido por Esteban de Velasco, y otro en la villa de Salvatierra-Agurain, capitaneado por Lope de Larrea, que serán los mejores representantes de esta nueva manera de entender la escultura en esta provincia vasca. Los sagrarios que van a producir ambos talleres van a ser ejemplares en cuanto a la interpretación del manierismo miguelangelesco tanto en la arquitectura como en la escultura y los programas iconográficos que ésta desarrolla.

### La escultura en miniatura

La escultura destinada a estos sagrarios romanistas posee un condicionamiento que en ocasiones tiene una importancia determinante, que es el tamaño. En los sagrarios se encuentran pequeñas tallas que oscilan entre 25 y 35 cm de altura, y los relieves que representan escenas no superan los 45 cm de alto. También los pequeños relieves decorativos que se hallan en los basamentos, frisos, capiteles o columnas de estos microedificios cuentan con un espacio muy reducido para su desarrollo. Desde luego, las dimensiones condicionan aspectos estilísticos, de tal manera que los escultores romanistas debían adaptar los preceptos de su estilo a unas medidas muy inferiores a las esculturas exentas o las de los retablos, teniendo que miniaturizar el Romanismo.

---

4. WEISE, G. (1959).

5. CAMÓN AZNAR, J. (1945).

6. Numerosos autores se han dedicado a estudiar el Romanismo norteño y sus representantes más importantes. No podemos citar a todos, por lo que nombramos a las personas que han realizado estudios dedicados al Romanismo en el ámbito vasco-navarro y que están nominados en la bibliografía, que no son otros que M<sup>a</sup> C. García Gainza, M. J. Portilla Vitoria, S. Andrés Ordax, M<sup>a</sup> A. Arrázola Echeverría, P.L. Echeverría Goñi, J.J. Vélez Chaurri, J. Aizpún Bobadilla, F. Tabar Anitua, M<sup>a</sup> J. Tarifa Castilla.

Podemos asegurar que este condicionamiento no está exento de dificultades, sino más bien todo lo contrario; tallar una fiera expresión a un san Pablo romanista cuyo rostro no supera los 5 cm es, ciertamente, una labor complicada, porque no sólo requiere conocer y saber dotar de una expresión tan característica a una talla, sino que además debe hacerlo con más precisión, delicadeza y con golpes de gubia considerablemente más certeros, al menos para que el resultado sea bueno. Es aquí donde se pone a prueba la habilidad técnica de un escultor y, por ello, es en estas tallas de sagrarios donde se percibe con mayor claridad la calidad de un artista, la mano de un escultor u otro y, sobre todo, la participación de los oficiales del taller en la ejecución de una obra, aspecto éste que puede pasar más desapercibido en el caso de las esculturas de gran formato.

En este sentido no son pocas las tallas con desproporciones anatómicas, como el Cristo atado a la columna y el Ecce Homo de Castillo, únicas piezas supervivientes de un sagrario realizado en 1577 por el vitoriano Esteban de Velasco<sup>7</sup>, autor de los más bellos sagrarios romanistas alaveses, y que se encuentran depositados en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz. Estas dos tallas tienen una altura de 31 cm y en ellas es patente la desproporción de las piernas y los brazos, especialmente los pies y las pantorrillas, que rompen con la armonía y las proporciones que requieren una representación naturalista del cuerpo humano. La exaltación anatómica es una de las características más destacables del Romanismo, pero aquí esa peculiaridad se ha llevado al extremo y es demasiado acusada. Las desproporciones también se dejan ver en la corona de espinas, extremadamente grande en relación al rostro de Cristo. La falta de finura y de detalle en estas imágenes de pequeño formato también influye en esa fiera que debe tener toda obra romanista, resultando una talla un tanto burda y falta de detalle. Aunque la obra de Velasco sea de calidad desigual y en su producción encontremos imágenes de calidad mediocre, podemos asegurar que las esculturas para retablos están mejor resueltas y que suelen conseguir la fiera expresión de manera correcta a través de los labios apretados y el ceño fruncido.

Sin embargo, otras piezas de sagrario que, por características estructurales podríamos atribuir al mismo Esteban de Velasco, presentan una calidad notablemente superior, como son las tres esculturas del sagrario de Pedruzo (Treviño), que representan a san Pedro, san Pablo y al Padre Eterno y que también están depositadas en el vitoriano Museo Diocesano por motivos de seguridad (fig. 1). En esta ocasión los rostros tienen una talla muy esmerada, expresando esa fiera romanista de manera impecable. Sus escasos 28 cm de altura no mermar su pureza romanista, ya que se ajustan perfectamente a los preceptos miguelangelescos. Con esta acusada diferencia de calidad entre dos obras contratadas por el mismo artista, queda patente la intervención de los oficiales del taller, algo que era habitual en los talleres de escultura de época moderna, pero que quizás es más acusado en las tallas de los sagrarios, razón por la cual estas esculturas en miniatura se tornan

---

7. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ÁLAVA-ARABAKO ARTXIBO HISTORIKO PROBINTZIALA [en adelante AHPA-AAHP]. Prot. 6204, escr. Jorge de Aramburu, año 1577, ff. 218v-220r. ENCISO VIANA, E. (coor.) (1975), pp. 315-316.



Fig. 1. San Pedro, san Pablo y Padre Eterno, procedentes de Pedruzo (Treviño). Esteban de Velasco, hacia 1580-1590. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. Depósito de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. de Pedruzo.

herramientas interesantes para analizar el sistema de trabajo de los talleres escultóricos de la época moderna.

La escultura de san Pedro es una talla de empaque que nos muestra al príncipe de los apóstoles con un gesto altivo, y con sus atributos habituales, como lo exigía el decoro y la corrección del arte tridentino. Ciertamente, es un tipo adusto muy común dentro del Romanismo cuyos paralelos no son difíciles de encontrar, ya que como bien se sabe, el Romanismo es un estilo prototípico que se basa en modelos que se repiten, alejado del naturalismo que florecerá posteriormente. Lo mismo ocurre con el san Pablo, que hace pendant con el apóstol situándose siempre a ambos lados de la puerta del sagrario; el príncipe de los apóstoles en el del evangelio, y el apóstol de los gentiles en el de la epístola, mostrando su jerarquía. Si bien le falta la espada, porta el libro, luce la cabeza calva con su característico mechón de pelo rizado en la frente y tiene unas enmarañadas barbas rizadas bífidas con bigote, a la manera del eterno modelo de Miguel Ángel, el Moisés de la tumba de Julio II.

Estas dos pequeñas tallas de san Pedro y san Pablo muestran una composición que se repite casi con exactitud en muchísimas ocasiones en otras piezas del taller de Esteban de Velasco, pero en un tamaño considerablemente mayor, ya que son esculturas de retablos. Es el caso del retablo de Subijana de Álava, realizado por el mismo artista en 1584-1586<sup>8</sup> (fig. 2), el san Pablo del retablo inacabado de la

8. AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, 1586, ff. 325r-330v. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE VITORIA-GASTEIZKO ELIZBARRUTIAREN ARTXIBO HISTORIKOA [en



Fig. 2. San Pedro, del retablo de la parroquia de San Esteban de Subijana de Álava. Esteban de Velasco, 1584-1586.



Fig. 3. San Pablo, del retablo inacabado de la parroquia de San Miguel. Taller de Esteban de Velasco, hacia 1601. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. Depósito de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz.

parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz (fig. 3), en un principio atribuido a Juan de Anchieta<sup>9</sup> pero tras su restauración y exposición en el Museo Diocesano de la capital alavesa reatribuido al taller de Velasco<sup>10</sup>, o los dos santos del retablo de Okina, contratado en 1621 por el discípulo predilecto de Velasco y heredero de su taller, Pedro de Ayala<sup>11</sup>. En estas comparaciones podemos ver que tanto las pequeñas tallas de los sagrarios como las de gran formato de los retablos responden a un mismo modelo, repitiéndose en todas ellas las mismas características formales, compositivas e iconográficas.

Junto a las imágenes de san Pedro y san Pablo se encuentra el Padre Eterno (fig. 1), la talla que corona el conjunto y estaba ubicada en el segundo cuerpo del

adelante, AHDV-GEAH], Subijana de Álava, Libro de fábrica (1600-1737), Sign. 2575-2, f. 5v. ENCISO VIANA, E. (1975), p. 581.

9. TABAR ANITUA, F. (1992), pp. 15-16.

10. ERKIZIA MARTIKORENA, A. y AGUINAGALDE LÓPEZ, I. (2016), p. 41.

11. AHPA-AAHP. Prot. 2426, escr. Juan de Ugarte, 1621, ff. 375-377. ENCISO VIANA, E. (1975), p. 555.

sagrario –el expositor–, a excepción de las horas en las que se exponía la custodia de plata con el Santísimo. Esta pieza es ligeramente mayor (32 cm de altura) y a pesar de tener una expresión más sosegada, es una talla de gran presencia, ya que muestra al anciano de los días con una barba blanca larga y poblada, entronizado y bendiciendo sobre una nube de ángeles desnudos que lo sustentan. La posición de sus rodillas, una más alta que la otra, nos remite una vez más a modelos de Miguel Ángel. Por una parte, la imagen de Cristo Juez del Juicio Final de la Sixtina que presenta la misma disposición en las rodillas, y por otro el Moisés de la tumba de Julio II, inagotable modelo para la historia del arte en general, y para el Romanismo en particular. También los *ignudis* que pueblan la capilla Sixtina y las esculturas de los esclavos de la citada tumba papal brindan modelos formales para los niños que pululan en el basamento de nubes de Padre Eterno de Pedruzo.

Aunque el tema del Padre Eterno deja de coronar los retablos de manera sistemática a partir de las últimas décadas del siglo XVI para ser sustituido por una Crucifixión, en algunos retablos romanistas aún podemos encontrar esta imagen, como en el retablo lateral del Rosario de Sotés (La Rioja), obra de Juan Fernández de Vallejo<sup>12</sup>. Las imágenes de Dios Padre que tallan los romanistas van a ser parte de Trinidades, que son bastante habituales en los retablos. Entre todos ellos destaca la soberbia Trinidad que Juan de Anchieta talló en la capilla de esa advocación de la catedral de Jaca<sup>13</sup>, que sirvió de modelo para todas las representaciones de Dios Padre que se tallaron en el Romanismo hasta bien entrado el siglo XVII. En los sagrarios alaveses apenas hay representación del Padre Eterno, salvo el ejemplo de Pedruzo del que hablamos, el de Axpuru<sup>14</sup>, obra de Lope de Larrea, y el de Aletxa<sup>15</sup>, atribuido al taller de Salvatierra. A pesar de que son escasas las representaciones del Padre Eterno, esta disposición de los ángeles sosteniendo a la divinidad y la composición de la talla son visibles en las Asunciones que invariablemente se encuentran en la calle central de todos los retablos romanistas, en gran formato. Es decir, que, aunque este tema apenas se encuentra en los sagrarios y retablos, formalmente su composición se repite en la escultura de gran formato en las Asunciones romanistas.

Llegados a este punto, tal vez debamos plantearnos la pregunta de si existe relación alguna entre estas pequeñas tallas de sagrarios y los modelos de barro que empleaban los escultores para enseñar a los patronos de un retablo, para que éstos vieran el aspecto que iban a tener las esculturas y dieran su visto bueno, como se ha documentado<sup>16</sup>. Porque es evidente que, en cuanto al formato, las tallas de sagrarios presentan una clara analogía con los modelos en yeso, barro o cera que existían en los talleres de escultura desde al menos el siglo XV<sup>17</sup>. Por una parte, se observa que existen tallas de sagrarios idénticos a imágenes de retablos, demostrando que lo

---

12. BARRIO LOZA, J.Á. (1981), pp. 159-163.

13. También en los retablos de Tafalla y Cáseda en Navarra. GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C. (2008), pp. 148-152, 169-175 y 197-207.

14. ANDRÉS ORDAX, S. (1976), pp. 211-213.

15. PORTILLA VITORIA, M. (1982), pp. 277-278.

16. MORTE GARCÍA, C. (1987), p. 96.

17. WITTKOWER, R. (1983), pp. 104-105.

realizado en pequeño formato tiene su correspondencia con el ejecutado en formato grande o, dicho de otra forma, las tallas de sagrarios son esculturas miniaturizadas. Por otra parte, sabemos que en muchas ocasiones el sagrario era lo primero que se realizaba en el proyecto general de un retablo, incluso muchas veces era lo único que se encargaba, y si la pieza gustaba y la parroquia disponía de recursos se contrataba el retablo, por lo que los sagrarios eran una posible prueba de calidad del artista. El hecho de que el sagrario sea la primera pieza que se realiza, con anterioridad a las esculturas del retablo, nos lleva a formularnos la pregunta.

En los inventarios de los romanistas alaveses y en la documentación histórica, de momento no hemos encontrado ni una sola referencia a estos modelos de esculturas, pero la profesora Tarifa sacó a la luz interesantes referencias documentales sobre los modelos que poseía Juan de Anchieta y que sus discípulos y seguidores ansiaban tener ya que, junto con los dibujos del maestro, eran el bien más preciado de la profesión<sup>18</sup>. En un inventario de estos modelos se reseñan unos “que llebó de Vitoria de casa de Belasco que heran los que abia menester el retablo de Santa Clara de Bitoria”<sup>19</sup>, lo que indica que Anchieta creó varios modelos que Velasco empleó en ese retablo realizado entre 1574 y 1578<sup>20</sup>, años en los que estuvo en Vitoria-Gasteiz trabajando para el retablo de la iglesia de San Miguel, lo que explicaría la clara dependencia de Velasco al estilo del maestro de Azpeitia, que en muchas ocasiones copia servilmente.

En relación a este posible nexo entre los modelos y las tallas de los sagrarios, nos gustaría añadir un aspecto más. A pesar de contar con todas esas dificultades técnicas arriba descritas, derivadas de su tamaño, el sagrario es el mueble más sagrado de la iglesia y las esculturas que alberga tienen una admiración especial debido a su privilegiada ubicación. El tabernáculo era el mueble que más preocupaba a la autoridad episcopal, sobre todo en una época de auge eucarístico impulsada por el concilio de Trento y que significó una unificación formal y espacial para la reserva eucarística en todo el mundo católico. Como receptáculo del cuerpo del Señor, el sagrario debía ser el centro de atención de toda la feligresía, y con ese objetivo se mandaba colocarlo sobre el altar mayor y adornarlo con un retablo que le sirviera de marco. Siendo el punto al que se dirigen todas las miradas, el centro en el que convergen las líneas arquitectónicas, el foco de la vida parroquial, el “oriente” de la celebración litúrgica<sup>21</sup>, es también la pieza más especial del mobiliario litúrgico, y como tal, el artista debía tratarlo de una manera singular. Es por ello que en los sagrarios encontramos imágenes que no se repiten en los retablos, bien por iconografía o bien por características formales, de tal manera que era una ocasión que el artista podía aprovechar para experimentar soluciones artísticas nuevas.

---

18. TARIFA CASTILLA, M<sup>a</sup> J. (2011), p. 784.

19. Idem.

20. MARTÍN MIGUEL, M<sup>a</sup> Á. (1998), p. 381.

21. AIZPÚN BOBADILLA, J. (2011), p. 45.

## La microarquitectura eucarística

La escultura no es la única disciplina artística miniaturizada, ya que los sagrarios son verdaderas maquetas arquitectónicas, a la manera de los *modelli* italianos que reproducían a una escala reducida y en madera el edificio que el arquitecto había diseñado para mostrárselo a los comitentes<sup>22</sup>, y que también existen en España en esta misma época<sup>23</sup>. Los diseños arquitectónicos de los sagrarios tienen la gran ventaja de no necesitar de una estructura tectónicamente eficaz, además de que su función no es la de ser un modelo sino una obra terminada, razón por la que prima la estética y su forma está totalmente supeditada a su simbología. De hecho, no son los canteros o constructores los que diseñan estos microedificios, sino que serán los propios escultores, en su faceta de tracistas y arquitectos, los que plantearán las fachadas y los edificios de planta central en miniatura, poniendo en práctica la idea renacentista del arquitecto como creador de una idea<sup>24</sup>.

Los tracistas de retablos y sagrarios en el País Vasco tenían conocimientos más profundos del carácter artístico de la arquitectura que los propios canteros, aunque evidentemente carecían de sus competencias tectónicas, ya que el edificio que diseñaban no iba más allá de un ensamblaje de madera. Sin embargo, la liberación de tener que materializarse en un edificio pétreo dota al sagrario de una libertad creativa que, unido al conocimiento de la teoría artística italiana, hace que los sagrarios sean obras más vanguardistas que la propia arquitectura, algo que, por otra parte, ocurre a lo largo de la historia del sagrario<sup>25</sup>. Los tratados arquitectónicos de Sebastiano Serlio, Jacopo Vignola y Andrea Palladio, con numerosas ediciones ilustradas a lo largo del siglo XVI, y tan empleados en todas las artes de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, son aplicados en los sagrarios, no así en la arquitectura construida, que sigue repitiendo modelos y estructuras codificadas en la Baja Edad Media. Por poner un ejemplo, la planta central se emplea únicamente en algunas capillas privadas de la Llanada alavesa como las de Galarreta, Munain o Bikuña<sup>26</sup>, todas de finales del siglo XVI y primeros años del XVII, pero su uso es sistemático en todos los sagrarios de Álava. Dotada de un alto valor simbólico, la planta central es la adecuada para construir un mueble litúrgico de función eucarística, evocando con ello el Santo Sepulcro de Jerusalén y heredando su relación con el mundo funerario. Otras características como las plantas elípticas, el empleo de órdenes clásicos superpuestos, la existencia de frontones de todo tipo o la presencia constante de cúpulas, no hacen más que confirmar que la microarquitectura eucarística va por delante de la arquitectura construida. Por todas estas razones

---

22. MILLON, H. A. (1994).

23. GALERA ANDREU, P. A. (2015).

24. Hay que tener en cuenta que durante el siglo XVI el término arquitecto no estaba tan definido como posteriormente lo estará y era sinónimo de entallador, ensamblador y escultor. MARÍAS, E. (1979), pp. 177-178.

25. Por ejemplo, en los sagrarios góticos, en los que la relación microarquitectura y macroarquitectura se torna especialmente estrecha, dando a la primera un fuerte carácter experimental, como lo demuestra TIMMERMANN, A. (2009), pp. 39-57.

26. PORTILLA VITORIA, M. J. (1982), pp. 451, 584-585 y 726-727.

podemos considerar los sagrarios como fuentes importantes para el estudio de la arquitectura de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, ya que las estructuras eucarísticas conforman un género arquitectónico.

### El mensaje de los sagrarios romanistas

Finalmente, es de destacar que las esculturas que se ubican en estos vanguardistas microedificios son el soporte de un programa iconográfico independiente de los retablos que los adorna, y que tienen la clara función de transmitir un mensaje relacionado con su función sacramental. Por ello, es evidente que los temas que se desarrollan en los relieves y las tallas de los sagrarios sean de temática eucarística o doctrinal, y el mensaje que difunden no es, como en los retablos, de carácter narrativo, sino más bien tiene un carácter representativo. También a través de los sagrarios “se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe y recapacitándole continuamente en ello”<sup>27</sup>, tal y como lo definió la sesión XXV de Trento celebrada en diciembre de 1563 y dedicada al arte religioso, aunque lo hace de una manera muy diferente a los retablos, de fuerte carácter didáctico.

Debemos tener en cuenta que los sagrarios romanistas no están cerca de la vista de los fieles, no al menos en sus detalles. Los sagrarios son piezas reducidas en tamaño, ubicados sobre el altar y al fondo del presbiterio que está elevado, separados de la feligresía, y además son muebles cubiertos parcialmente por conopeos o palios de diversos colores según el tiempo litúrgico<sup>28</sup>. Esta distancia con respecto a la feligresía acrecienta su inaccesibilidad y, con ello, reafirma su sacralidad, convirtiéndolo en un mueble de alto contenido simbólico. Es por ello que su programa iconográfico no está destinado a la didáctica de la fe, sino que está orientado a la transmisión de un mensaje sacramental, un mensaje construido a través de sus esculturas, su forma evocando la planta central, su segundo cuerpo con expositor en el que se muestra a Cristo Sacramentado, su ubicación en el punto de fuga del espacio y su inaccesibilidad. Todos estos elementos contribuyen a que estos muebles representen un sacramento y carezcan de la dimensión didáctica de los retablos.

Los temas que se destinan a los sagrarios romanistas están dictados por los comitentes, y por ello quedan bien especificados en los contratos que suscriben con los artistas. De esta manera encontramos escrituras en las que se conciertan que en el sagrario se pongan temas “que señalare el dicho cura”<sup>29</sup>, o largos condicionados en los que se detallan todos y cada uno de los temas que deben aparecer en cada una de las partes del sagrario, como en el sagrario de Ali en 1580<sup>30</sup>. No hay duda de que

---

27. Actas del Concilio de Trento, sesión XXV, diciembre de 1563.

28. Así lo ordenan numerosos mandatos de visitadores, sobre todo a partir del siglo XVII, como el de Arrieta en 1629, que ordena “en el relicario donde está el Sanctissimo pongan una cortina de tafetán colorado con su barra de yerro para que esté con mayor reverencia provocando a mayor devozion”. AHDV-GEAH. Sign. 626-1. Arrieta. Libro de Fábrica (1560-1685), f. 79v.

29. Como en el contrato para el sagrario de Subijana de Álava con Esteban de Velasco en 1586. AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, año 1586, f. 325v.

30. AHPA-AAHP. Prot. 4786, escr. Diego de Paternina, año 1580, s/f.



Fig. 4. Sagrario de Pedruzo (Treviño). Parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. Esteban de Velasco, hacia 1580-1590.

la iconografía es uno de los aspectos importantes de estos muebles, de tal manera que suelen ocupar varias cláusulas de los contratos firmados para la construcción de un sagrario, y en el caso del ajuste de un retablo, también el sagrario y su iconografía ocupan varias líneas<sup>31</sup>.

En los tabernáculos romanistas contruidos en Álava, no encontramos escenas en secuencia que compongan una narración como en un retablo, sino que todos los temas presentes en estos muebles son de carácter representativo y se refieren a su función. Por un lado, los temas que encontramos en las puertas no varían mucho y siempre nos muestran a un Cristo que triunfa sobre la muerte, como es la escena

31. Sirva como ejemplo el famoso contrato del retablo de la catedral de Astorga firmado con Gaspar Becerra, en el que se le dedican varios epígrafes al sagrario por ser “cosa apartada y miembro de por sí”. ARIAS, M. (coord.) (2001), p. 280.

de la Resurrección que vemos en Ozana (1579)<sup>32</sup> o en Yécora (1601)<sup>33</sup>. Pero la época triunfalista en la que se hicieron estos muebles demandaba un tema que mostrara de manera más sencilla e icónica la victoria de la eucaristía y la Iglesia católica frente a las herejías protestantes, por lo que el tema predilecto en Álava será el Cristo Resucitado Triunfante que, portando una gran cruz, muestra la herida del costado y simula arrojar la sangre a un cáliz a los pies. La conocida imagen toma como modelo el Cristo de Sopra Minerva de Miguel Ángel que traería Becerra a Astorga<sup>34</sup>, y fue empleado por Juan de Anchieta en el tabernáculo de Tafalla. Siguiendo el modelo del maestro guipuzcoano lo podemos encontrar en numerosos sagrarios alaveses como los de Pedruzo (hacia 1580-1590, fig. 4) o Letona (1617)<sup>35</sup>, por citar dos ejemplos.

Por otro lado, en las puertas también podemos hallar temas eucarísticos como la Última Cena (en Durana, de hacia 1595) y, sobre todo, el Cristo eucarístico, que muestra a un Cristo en soledad consagrando el pan y el vino, en ocasiones acompañado de dos ángeles que sostienen un cáliz. En esta ocasión volvemos a acudir a Juan de Anchieta para el modelo, ya que el relieve que talló para Cáseda (Navarra) se empleó casi sistemáticamente en los sagrarios que construyó Lope de Larrea, como los de Narbaiza (1596-1606, fig. 5)<sup>36</sup> o Axpuru (hacia 1580-1590)<sup>37</sup>.

Las prefiguraciones eucarísticas suelen ser un tema habitual en los sagrarios, pero en Álava tienen muy poca presencia. Solamente en dos sagrarios encontramos el Sacrificio de Isaac (Narbaiza y Opakua<sup>38</sup>), y en otros dos muebles excepcionales por su traza, su decoración y su programa iconográfico, que son los tabernáculos de Tuesta (fig. 6) y Bóveda, realizados por Bartolomé de Angulo cerca de 1580<sup>39</sup>, vemos escenas veterotestamentarias como el traslado del Arca de la Alianza y hasta escenas de la vida de Sansón. Otras figuras representando a la vieja Alianza que se renueva con la eucaristía son Moisés y David, quienes en calidad de profetas tienen cierta presencia en los sagrarios romanistas alaveses.

Por otra parte, acompañando las citadas escenas podemos hallar figuras de autoridad como san Pedro y san Pablo, los Padres de la Iglesia, los evangelistas y los profetas. San Pedro y san Pablo, que suelen estar siempre flanqueando la puerta del sagrario y en el primer cuerpo, representan la jerarquía de la institución eclesiástica, puesta en duda por la reforma protestante y reafirmada en Trento. Siempre formando pendant como en el citado ejemplo de Pedruzo (fig. 1), actúan de guardianes de la Verdad eucarística. Los evangelistas les acompañan en esta misión, actuando

32. ANDRÉS ORDAX, S. (1984), pp. 46-51. DÍEZ JAVIZ, C. (1998), pp. 40-41. AHDV-GEAH. Sign. 2122-1. Ozana. Libro de Fábrica 1561-1673, s/f.

33. AHPA-AAHP. Prot. 7102, escr. Pedro Ruiz de Pazuengos, año 1612, s/f.

34. ARIAS MARTÍNEZ, M. (2005), p. 83.

35. AHPA-AAHP. Prot. 3892, escr. Lucas López de Sosoaga, año 1616, s/f. PORTILLA VITORIA, M. J. (1995), p. 611.

36. ANDRÉS ORDAX, S. (1976), pp. 170-180. AHPA-AAHP. Prot. 6757, escr. Diego Ruiz de Luzuriaga, año 1596, ff. 57r-58v. AHDV-GEAH. Sign. 2025-1. Narbaiza. Libro de Fábrica (1604-1678), ff. 14 y ss.

37. ANDRÉS ORDAX, S. (1976), pp. 211-212.

38. PORTILLA VITORIA, M. J. (1982), pp. 166-168 y 642-644. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2003), pp. 97-98.

39. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2003), p. 149.



Fig. 5. Sagrario de Narbaiza (Álava). Parroquia de San Esteban. Lope de Larrea, 1596-1605.



Fig. 6. Sagrario de Tuesta (Álava). Parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. Bartolomé de Angulo, hacia 1580. Foto Quintas.

como testigos del sacrificio que se conmemora con la eucaristía y de la Verdad revelada. Por otra parte, también encontramos a los Padres de la Iglesia, muchas veces en paralelo a los evangelistas, aportando la base teológica y la razón sobre la que se asientan las verdades de la fe, como los vemos en Pedruzo o Durana.

Para completar ese mensaje sacramental hacen su aparición las alegorías de las virtudes, recordando a los feligreses las cualidades que Dios infunde en los humanos y que éstos deben practicar para alcanzar la vida eterna mientras se alimentan de la eucaristía. Podemos encontrar virtudes en Añastro (1584)<sup>40</sup>, Durana y Opakua (hacia 1615).

La presencia de la Virgen María es excepcional en estos sagrarios de los inicios de la Contrarreforma, a pesar de que la Madre de Dios tiene una larga trayectoria en los programas iconográficos de los tabernáculos, por ser el primer receptáculo

40. ANDRÉS ORDAX, S. (1984), pp. 51-55. DÍEZ JAVIZ, C. (1998), pp. 40-41.

del Verbo Divino y enlazar varios dogmas como la Encarnación, la Maternidad Divina y la eucaristía<sup>41</sup>. La imagen de la Virgen con el Niño aparecerá paulatinamente conforme avanza el siglo XVII y lo hará acompañada de santos de devoción popular como san Roque o san Sebastián, cuya presencia es, generalmente, una característica de su tardía cronología.

## Conclusiones

Con todo lo expuesto, nos gustaría realizar unas últimas reflexiones sobre la importancia de los sagrarios para la historia del arte, ya que son unos muebles de destacada relevancia artística, relevancia que sin embargo no se corresponde con su sitio en la historiografía. Son muebles litúrgicos imprescindibles y sagrados porque albergan la reliquia más preciada, que es Jesús sacramentado. Por ello ha sido objeto de una gran atención por parte de la Iglesia desde los tiempos apostólicos.

Una época de una fuerte vigilancia eucarística fue la Contrarreforma, cuando la Iglesia se reafirma en el dogma de la transubstanciación frente al ataque protestante y coloca la eucaristía en el centro de su liturgia. Con ello provoca unos cambios en el mobiliario litúrgico en el que el sagrario vuelve a ser el centro de atención, pasando a colocarse encima del altar, a la vista de la feligresía.

En Álava la Contrarreforma se implantó a través de los obispos calagurritanos que aplicaron los nuevos ideales romanos acompañados por un lenguaje artístico de larga vigencia en estas tierras, que es el Romanismo. Un estilo miguelangelesco que trajo de Italia Gaspar Becerra, y que se difundió por todo el cuadrante norte de la península gracias a su mejor intérprete, Juan de Anchieta. La presencia de este maestro escultor en Álava fue el acicate que se necesitó para que la provincia vasca adoptara este Manierismo reformado, que daría sus mejores obras en las últimas dos décadas del siglo XVI y primeras del XVII.

Hay que destacar que los sagrarios son microedificios de carácter autónomo, acompañados o no de un retablo que en todos los casos actúa de marco. El diseño de estas obras durante el Romanismo refleja la llegada de modelos italianos, y sus ventajas estructurales –como pieza de madera ensamblada– hacen que las trazas sean más atrevidas y vanguardistas que los diseños que encontramos en la arquitectura construida, de tal manera que los sagrarios se convierten en campos de experimentación artística. La recepción de la arquitectura italiana en Álava la debemos buscar en los sagrarios, no tanto en la arquitectura.

Este microedificio es el escenario donde se colocan tallas y relieves que tienen unas peculiaridades técnicas que merecen destacarse. La escultura romanista con esa gravedad romana que le caracteriza y la conocida fiereza de sus expresiones se ve miniaturizada en estos relieves y tallas que apenas alcanzan los 35 cm, por lo que realizar una talla de sagrario se torna una labor más complicada. Por esta razón esa escultura en miniatura puede aportarnos valiosa información sobre la calidad de los artistas y la organización del trabajo en los talleres.

---

41. HIRN, Y. (1909), pp. 320-322.

Por último, las esculturas forman un programa iconográfico propio destinado a la exaltación eucarística y a representar el sacramento, diferenciándose de los programas de carácter didáctico de los retablos que les rodean. Por ello presentan temas propios y organizados en una jerarquía particular que, en el caso de los sagrarios romanistas de Álava, es un mensaje sencillo y de fuerte carácter doctrinal.

Por todas estas razones creemos interesante y necesario prestar atención a estos muebles desde la historiografía artística. En este caso hemos querido llamar la atención sobre unos sagrarios realizados en Álava durante las primeras décadas de la contrarreforma, en las que el estilo artístico imperante fue el Romanismo miguelangelesco.

## Bibliografía

- AIZPÚN BOBADILLA, J. (2011). "El retablo mayor romanista y el sagrario. El «Oriente» del espacio de culto cristiano". En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 43-50
- ANDRÉS ORDAX, S. (1973). *La escultura romanista en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1976). *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1984). *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. [Valladolid]: [s.n.]
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (coord.) (2001). *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y Restauración*. Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2005). "El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía". En M. CALVO DOMÍNGUEZ (coord.). *Camino de paz: Mane Nobiscum Domine*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 71-87.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M<sup>a</sup> A. (1994). *Renacimiento en Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- BARRIO LOZA, J.Á. (1981). *Escultura romanista en La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- CAMÓN AZNAR, J. (1945). "El estilo trentino". *Revista de Ideas Estéticas* (12), pp. 429-442.
- CÁRCEL ORTÍ, M<sup>a</sup> M. (1982). "Las visitas pastorales". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (58), pp. 713-726.
- DÍEZ JAVIZ, C. (1998). "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". *López de Gámiz* (XXXII), pp. 15-60
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2003). "Las artes figurativas de la época moderna en la llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI". En E. PASTOR DÍAZ DE GARAYO (ed.). *La llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, pp. 93-110
- ENCISO VIANA, E. (coord.) (1975). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975.
- ERKIZIA MARTIKORENA, A. y AGUINAGALDE LÓPEZ, I. (2016). "Piezas de una traça. El retablo inacabado de San Miguel de Vitoria-Gasteiz". *La Hornacina* (7), pp. 38-41.

- GALERA ANDREU, P. A. (2015). "Modelli di architetture in Spagna durante e dopo il Rinascimento". En S. FROMMEL (dir.). *Les maquettes d'architecture: fonctions et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. París, Roma: Picard, Campisano, 2015, pp. 159-170.
- GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C. (1969). *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana (2<sup>a</sup> edición 1986).
- GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C. (2008). *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Fundación Arte Hispánico.
- GARCÍA HOURCADE, J. J. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. (2006). "Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna". *Anuario de Historia de la Iglesia* (15), pp. 293-301.
- HIRN, Yrjö (1909). *The sacred shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. Boston: Beacon Press (2<sup>a</sup> edición 1957).
- MARÍAS, F. (1979). "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (48), pp. 173-216.
- MARÍN MARTÍNEZ, T. (1954). "El obispo Juan Bernal Díaz de Luco y su actuación en Trento". *Hispania Sacra* (7), pp. 259-325.
- MIGUEL GARCÍA, I. (1999). "El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista". *Memoria Ecclesiae* (14), pp. 347-404.
- MILLON, H. A. (1994). "I modelli architettonici nel Rinascimento". En H. MILLON y V. MAGNANO (ed.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, pp. 19-74.
- MORTE GARCÍA, C. (1987). "Dos ejemplos de relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento". *Príncipe de Viana* (180), pp. 61-114.
- PORTILLA VITORIA, M. J. (1982). *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria Tomo V: La llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal.
- PORTILLA VITORIA, M. J. (1995). *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urbabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. (2009). *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño.
- SÁINZ RIPA, E. (1996). *Sedes episcopales de La Rioja (siglos XVI-XVII)*. Logroño: Obispado de Calahorra-La Calzada, vol. III.
- TABAR ANITUA, F. (1992). "Ante un nuevo hallazgo, estado de la cuestión sobre el retablo de San Miguel de Vitoria contratado por Anchieta, Velasco y Larrea". *Kultura* (4), pp. 9-17.
- TARIFA CASTILLA, M<sup>a</sup> J. (2011). "Los modelos y figuras de arte de escultor romanista Juan de Anchieta". En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, pp. 782-790.
- TIMMERMANN, A. (2009). *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout: Brepols.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (2003) "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En J. J. VÉLEZ CHAURRI (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura
- WEISE, G. (1959). *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band II: Die Romanisten*. Tübingen: Hopfer.
- WITTKOWER, R. (1983). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.