



*Fernando R. Bartolomé García :: Laura Calvo García*

# Laudio / Llodio

**ERMUKO ANDRA MARIEN SANTUTEGIA  
EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL YERMO**





*Ermuko Andra Maríren santutegia (Llodio)*  
*bertako ondare historiko-artístikoaren bitartez*

*El santuario de Nuestra Señora del Yermo (Llodio)*  
*a través de su patrimonio histórico-artístico*



*Ermuko Andra Mariren santutegia (Laudio)  
bertako ondare historiko-artístikoaren bitartez*

*El santuario de Nuestra Señora del Yermo (Llodio)  
a través de su patrimonio histórico-artístico*

Fernando R. Bartolomé García  
Laura Calvo García

Artearen Historia eta Musika Saila / Departamento de Historia del Arte y Música  
Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco

Laudio Udala / Ayuntamiento de Llodio

Babesleak / Patrocinado por:  
Eusko Jaurlaritzaren Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila /  
Departamento de Educación, Política lingüística y Cultura del Gobierno Vasco  
GPAC, Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco  
UNITWIN. Unesco Chair on Cultural Landscape and Heritage

## Fitxa katalogafikoa/Ficha catalográfica

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.

Ermuko Andra Mariren santutegia (Laudio) bertako ondare historiko-artistikoaren bitartez = El santuario de Nuestra Señora del Yermo (Llodio) a través de su patrimonio histórico-artístico / Fernando R. Bartolomé García, Laura Calvo García ; [itzulpena = traducción, Gontzal Fernández Valeiras]. – Audio-Llodio : Audio Udala = Ayuntamiento de Llodio, 2016. -- 155 p. : il., col., plan. ; 23,5 x 17 cm

ISBN 978-84-608-9082-9

1. Santuario de Nuestra Señora del Yermo (Llodio) I. Calvo García, Laura R. II. Fernández Valeiras, Gontzal (trad.). III. Audio-Llodio. Ayuntamiento.

726.76(460.156 Audio-Llodio)

“Ermuko Andra Mariren santutegiari eta Ermualderi dagokien garrantzia aitortzea eta gizarteari horren berri ematea” proiektua. Ondare Eraikiari buruzko Ikerketa Taldea (OEIT), Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

Proyecto “Puesta en valor y difusión social del santuario de santa María del Yermo y su entorno”, Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (GPAC), Universidad del País Vasco (UPV/EHU)



**Edizioa/Edición:** Audio Udala / Ayuntamiento de Llodio

Fernando R. Bartolomé García, Laura Calvo García

**Itzulpena/Traducción:** Gontzal Fernández Valeiras

**Argazkiak/Fotografias:**

1, 4-20, 23-33: Laura Calvo García, Fernando R. Bartolomé García

2, 3: Ana Álvarez Llamas

21, 22: Arabako Foru Aldundiaren Zaharberrikuntza Zerbitzua/

Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava

**ISBN:** 978-84-608-9082-9

**Lege-gordailua/Depósito legal:** VI 457-2016

**Inprimatzea/Imprime:** Gráficas San Martín, Vitoria-Gasteiz





# Aurkibidea

<b>Hitzaurrea</b> .....	10
<b>Aurkezpena</b> .....	16
<b>Sarrera</b> .....	20
<b>1. Arkitektura</b> .....	28
1.1. Eraikuntza faseak.....	28
1.2. Barrualdea: nabea.....	30
1.3. Kanpandorre exentua.....	42
1.4. Sakristia.....	44
1.5. Aretoko Andra Mariren kapera.....	44
1.6. Beste eraikin batzuk.....	46
<b>2. Erretaulak</b> .....	52
2.1. Erretaula nagusia.....	54
2.2. Albo erretaulak.....	76
2.2.1. San Josef, San Sebastian eta San Joanes Bataiatzailearen erretaulak....	82
2.2.2. Ermuko Andra Mariren erretaula.....	100
<b>3. Beste eskultura batzuk</b> .....	108
3.1. Kristo gurutziltzatua.....	108
3.2. San Antonio Paduakoa.....	110
3.3. San Isidro Nekazaria.....	110
3.4. Jesus Haurra.....	110
<b>4. Dekorazio-arteak eta beste obra batzuk</b> .....	118
4.1. Urregintza eta zilargintza.....	118
4.2. Beste obra batzuk.....	136
<b>5. Bibliografia</b> .....	142
<b>Irudien aurkibidea</b> .....	152

# Índice

<b>Prólogo</b> .....	11
<b>Presentación</b> .....	17
<b>Introducción</b> .....	21
<b>1. Arquitectura</b> .....	29
1.1. Fases constructivas.....	29
1.2. El interior: la nave.....	31
1.3. Una torre campanario exenta.....	39
1.4. La sacristía.....	41
1.5. Capilla de Nuestra Señora de la Isla.....	43
1.6. Otras construcciones.....	43
<b>2. Retablos</b> .....	51
2.1. Retablo mayor.....	53
2.2. Retablos laterales.....	79
2.2.1. Retablos de san José, san Sebastián y san Juan Bautista.....	83
2.2.2. Retablo de santa María del Yermo.....	97
<b>3. Tallas exentas</b> .....	109
3.1. Cristo crucificado.....	109
3.2. San Antonio de Padua.....	111
3.3. San Isidro Labrador.....	111
3.4. Niño Jesús.....	113
<b>4. Artes decorativas y otras obras</b> .....	119
4.1. Orfebrería.....	119
4.2. Otras obras.....	131
<b>5. Bibliografía</b> .....	143
<b>Índice de ilustraciones</b> .....	153

---

## Hitzaurrea

---

Laudioarrok ezagunagoa dugu Andra Mariren santutegiaren alboan dagoen ermitatxoaren izena Ermualde izena baino: Santa Luzia deitu ohi diogu ingurune osoari. Lotura berezi bat izan dugu beti laudioarrok herrigunetik bost bat kilometrora dagoen txoko zoragarri horrekiko. Ez dakigu ondo zergatik, zerk eragindakoa den, baina Minteparroko azken bihurgunea gaindituta, gure ibarraren ikuspegi zoragarria atzean uzten dugularik, aldapa txikian behera, zirrarak eragindako har-kilimak nabari ditugu sabel barrenean, urratsak Isusi auzora bideratzen ditugunean ingurunearen joriari so. Igoera latz eta gogorraren ostean, Isasirantz geroz eta arinago egiten ditugun azken metroetan, ematen du urrats bakoitzak gaztetu egiten gaituela eta geure burua oroitzapenen urmalean murgiltzen doa.

Hautzaroa, gaztaroa, helduaroa... urteetako esperientzia eta bizipenak lepoan daramatzagunok, Isusira arteko seiehun metroetan gora, euskal mitologiako jeinuak agertzeko zain antzean gaude oraindik ere; askoz errazago irudikatzen ditugu gainera eguraldia lagun izanda, giro goibel eta



---

## *Prólogo*

---

El Yermo. En el día a día de Llodio, el lugar es más conocido por el nombre de la pequeña ermita adyacente al santuario: Santa Lucía. Los y las laudioarras siempre hemos sentido un vínculo especial con ese maravilloso rincón situado a cinco kilómetros del centro. Sin saber muy bien por qué, sin saber qué lo provoca, al pasar la última curva de Minteparro, en suave cuesta abajo dejando atrás la maravillosa vista de nuestro valle, al encaminarnos hacia Isusi y encarar el bellissimo paisaje que nos queda delante, notamos en el estómago las cosquillas provocadas por mariposas de emoción. Tras la dura y esforzada trepada, parece como si los pasos que damos hacia Isasi, cada cual más rápido, nos rejuveneciera. La cabeza se nos va sumergiendo en el lago de la memoria.

Infancia, juventud, madurez... los y las que hemos acumulado años de experiencia sobre nuestras espaldas, en los seiscientos metros que restan hasta Isusi, esperamos que salgan a nuestro paso los genios de la mitología vasca, más aún si el tiempo acompaña con ambiente gris y pertinaces

lainotsuz. Halakoetan, Maddi, Tartalo, lamia, Basajaun eta abarren izatea ulergarri bilakatzen zaigu eta izan ginen umearen izaerak helduarena mendean hartuta, zelanbaiteko esperantzaz begiratzen dugu bazter guztietara.

Aldapan gorako izerdiak eta nekeak uxatu nahian, Isusiko iturrian apurtxo bat ur edanda, berriz ere gora jotzen du bideak Santa Apolonia baselizarantz. Herritar askok San Antonio ermita esaten dio normalean, San Antonio Paduakoa eta San Antonio Abade dituelako alboetan Santa Apoloniak. Bide ertzeko ermitatxoaren oinarrian, Santa Apoloniarena ei den oin marka ikus daiteke. Hortzeriaren babesle dugu Santa Apolonia (gaur egun, dentisten zaindari) eta, sinesmen zaharraren arabera, Ermuko iturritik oinatz horretaraino ura ahoan hirutan eramanez gero, Santa Apoloniak urte osorako hortz osasuna bermatuko digu. Ibilbidearen zati horretan, badirudi mitologia eta sinesmen zaharren mundutik atera eta kristautasunarekin egiten dugula topo. Sinesmen zaharrak kristautasunaren pertsonaiei atxikita agertzen zaizkigu. Aspaldi batean, baserrien hormak garbitu eta arazteko kare zurizko geruza aplikatzen zen bezalaxe, kristautasunaren geruza araztaileaz estalita ditugu sinesmen eta ohitura zaharrak. Gainera, duela ez asko, santuen mirari bidez sendatu omen zirenen protesi, txanka, eskumakila eta abarrez apaindurik genuen baselizatxoa.

Ermita atzean utzita, Ermurako azken txanpari ekin diogu. Gure alde dugun desnibel leuna lagun eta helmuga bertan izateak ematen digun gogo-berritzeaz, ez dugu sumatzen ibilitako kilometroen nekea hanketan eta, Grezia zaharreko mezularien antzera, badirudi orkatiletan hegoak ditugula. Ermuko larrainera arineketan helduta, Santa Luzia ermitaren iturrian ura edan ostean, tabernaren ondoko hormatxoan eserita Andre Mariaren santutegiari begira jarrita, irudimena hegan hasten zaigu berriro eta, oraingoan, Erdi Arora egiten digu ihes. Aurrean dugun dekoratu itzelean, batere esfortzurik gabe irudika ditzakegu bando gerren garaiko jaun, zaldun, ezkutari, otsein, dontzeila eta enparauak.

nubes. En ese ambiente, la naturaleza de Maddi, Tartalo, Lamia, Basajaun y demás seres mitológicos se nos torna comprensible y escrutamos cada rincón con la mirada infantil y esperanzada que se impone a la de la madurez.

Tras sobreponernos a los sudores y los cansancios de la pendiente tomando un trago de agua en la fuente de Isusi, el camino vuelve a subir hasta la ermita de santa Apolonia. Al estar san Antonio de Padua y san Antonio Abad flanqueando la ermita, mucha gente la conoce por el nombre de san Antonio. En una piedra de la base de esta pequeña ermita al pie del camino, se puede ver la marca del camino y del pie de santa Apolonia. Apolonia es santa protectora de la dentadura (hoy día, patrona de dentistas) y, según las antiguas creencias, si se lleva agua en la boca desde la fuente del Yermo hasta la huella de la santa por tres veces, santa Apolonia garantizará la salud dental por todo un año. En este tramo del camino, es como si saliésemos del mundo de la mitología y las antiguas creencias y nos encontrásemos con el cristianismo. Las creencias ancestrales aparecen ligadas a personajes del cristianismo. Al igual que antiguamente se aplicaba cal para limpiar las paredes de los caseríos, hoy en día las creencias y costumbres antiguas aparecen bajo una capa de cristianismo adecentador. No hace mucho tiempo, la ermita estaba decorada con prótesis, muletas, bastones y demás elementos de las personas que, al parecer, habían recibido un milagro.

Dejando atrás la ermita, enfilaremos el último tramo hasta el Yermo. Con la ayuda del ligero desnivel que tenemos a nuestro favor y los ánimos renovados por tener la meta tan cerca, nuestras piernas no acusan el cansancio y parece como si nuestros pies tuvieran alas a la altura del tobillo, al igual que los de los mensajeros de la antigua Grecia. Tras llegar velozmente a la campa del Yermo y beber un poco de agua en la ermita de santa Lucía, habiéndonos sentado contra el pequeño muro del bar, nuestra imaginación vuelve a emprender el vuelo mirando al Santuario de Nuestra Señora, esta vez, a épocas medievales. Teniendo enfrente el admirable decorado que tenemos, podemos imaginarnos sin esfuerzo a los señores, caballeros, escuderos, criados y doncellas de la época de las guerras de banderizos.

Edonola ere, Bilborako bide zaharreko bazter honetan gaudela, berehala konturatzen gara historiaz betetako gune berezia dela: Andra Mariren santutegiaren hormatzarrak, eraikin nagusitik bereizitako kanpandorra, Santa Luzia ermita... Salabarri baserriaren eta Benta ondoko bolalekuaren hondakinek, gainera, xuxurla ederrean adierazten digute askoz ere garrantzi handiagoa izan zuela inguruneak gaur egun suposa dezakeguna baino. Laudioarrok memoriarekin eta historiarekin lotu gaituen zilbor-hestea ia erabat etenda dugu urteen poderioz eta, gaur egun, sinesmenak, usteak eta historia nahasten ditugu, zein den zer erabaki ezinean.

Laudio Udalak hainbat urte daramatza hainbesterentzat hain berezia den Ermualde babestu nahian. Urteetako lan horren emaitza zuzena dugu Ermualde babesteko Udalbatzak aho batez onartu berri duen plan berezia. Hala ere, babeste hutsari nahiko iritzi ez, eta ezinbesteko iruditu zaigu ingurune horretan ditugun altxor immaterialak ezagutaraztea. Helburu horrekin sinatu zuen Udalak Euskal Herriko Unibertsitatearekiko lankidetzaz hitzarmena, Ermualdeko ikuspegi historikoa, botanikoa, etnografikoa zein beste hainbat alderdi ikertu eta ezagutaraztekoa.

Eskuartean dituzun orriak, asmo itzel horren lehen urratsa baino ez dira. Urrats txikia, xumea, herabea izango da agian, baina gure herriaren historia tipulak bezala geruzaz osatuta balego, barrenean egon daitekeena ikusi ahal izateko altxatu berri dugun hau lehen geruza mehea baino ez litzateke eta 2015eko bisitetan parte hartu dugunok susmatzen hasiak gara uste baino mami handiagoa duela gure tipulatxoak. Beste barik, audioar guztion izenean, eskerrik beroenak eman nahi dizkiet lehenengo proiektu honetan parte hartu duten guztiei: zorionak!!! Baita zuri ere, irakurle maite, lerrook irakurtzea gure herriarekiko maitasuna areagotzeko baliagarria izan dakizula opa dizut.

*Natxo Urkixo*  
Laudioko alkatea



En cualquier caso, estando en este rincón del antiguo camino a Bilbao, nos percatamos inmediatamente de que estamos en un lugar especial repleto de historia: los imponentes muros del Santuario de Nuestra Señora, la torre del campanario separada del edificio principal, la ermita de santa Lucía... Además, los restos del caserío Salabbarri y de la bolera adyacente a Benta nos susurran al oído que este entorno tuvo mucha más importancia en el pasado de la que hoy tiene. El cordón umbilical que vinculaba a los y las laudioarras con la memoria y la historia ha sido casi totalmente cortado en el transcurso de los años y, hoy en día, mezclamos creencias, suposiciones e historia, sin poder decidir lo que es cada cosa.

El Ayuntamiento de Llodio lleva ya varios años intentando proteger el Yermo, tan especial para tantas y tantas personas. Fruto directo de tal esfuerzo es el Plan Especial para la Protección del Yermo, aprobado unánimemente por el Pleno hace poco. Aun así, la mera protección no nos parece suficiente y estimamos fundamental dar a conocer los tesoros inmateriales con los que contamos en dicho entorno. Así pues, el Ayuntamiento suscribió un convenio con la Universidad del País Vasco. Mediante dicho convenio, buscamos estudiar y difundir, entre otras, las particularidades históricas, botánicas y etnográficas del Yermo.

Las páginas que tienes en tus manos no son sino el primer paso esa enorme iniciativa. Un paso pequeño, humilde, tímido quizás. Si la historia de nuestro pueblo estuviera conformada por capas como una cebolla, solo habríamos levantado la primera en busca de lo que subyace y las personas que hemos tomado parte en las visitas organizadas a lo largo de 2015. Intuimos que es mucho más lo que queda por desempolvar. Sin otro particular, en nombre de toda la ciudadanía de Llodio, me gustaría hacer llegar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han tomado parte en esta primera excavación: ¡felicidades! Y a ti, lector o lectora, te deseo que la lectura de estas líneas te valga para potenciar aún más el amor por nuestro pueblo.

*Natxo Urkixo*  
Alcalde de Llodio

---

## *Aurkezpena*

---

Gaur egun, ondare izendapen modernoan bilduta daude duela gutxira arte elkarrekiko loturarik ez zuten hainbat alor, besteak beste, kultura-ondasunak kudeatzeko, ikertzeko eta horien erabilera arautzeko ardura duten instantziak. Izan ere, nahitaezkoak dira aliantzak ondarea iraunarazteko eta horren inguruko interesa pizteko. Ermuko Andra Mariren santutegiko eta Ermualdeko monumentu multzoak Laudioko udalerraren kultur ondarean leku gailena izanagatik, mehatxupean dago, baina zenbait administrazio-instantziaren eta ikerketa talderen arteko interakzioari esker (Laudio Udala, Eusko Jaurlaritza eta OEIT, Ondare eta Eraikia Ikertzeko Taldea UPV/EHUren barrukoa), ekintza-programa zabala prestatu eta abiarazi da espazio berezi hori sustatu eta babesteko.

Belaunaldi aldaketak ondorio bereziki latzak izan ditu natur eta kultur ingurune horretan, garai batean gizartearentzat erreferente bazen ere, iruditeria kolektiboaren bigarren mailara igaro baita azken hamarkadetan. Maiz erabilitako leloak dioenez, ezagutzen ez dena ezin da maitatu eta

---

## *Presentación*

---

El patrimonio es una moderna amalgama que aúna esferas de la sociedad hasta hace poco inconexas, como las instancias encargadas de la gestión, la investigación y el disfrute de los bienes culturales. Las alianzas son obligadas cuando se pretende incentivar el interés sobre el patrimonio y se quiere garantizar su preservación en el tiempo. En el caso del conjunto monumental de santa María del Yermo y su entorno, la interacción de diferentes instancias administrativas (Ayuntamiento de Llodio y Gobierno Vasco), e investigadoras (Grupo de Investigación en Patrimonio Construido, GPAC; UPV/EHU) ha permitido desarrollar un programa de actividades extenso orientado a la promoción y defensa de ese espacio que ocupa un destacado pero amenazado lugar en el acervo cultural del municipio de Llodio.

El relevo generacional está siendo especialmente cruel con este entorno natural y cultural, ya que en las últimas décadas ha pasado de ser un referente social a ocupar un discreto segundo lugar en el imaginario

maite ez dena ezin da babestu, beraz, erakunde arteko proiektuaren barruan hainbat mekanismo garatu dira beharrezko ikerketa-, informazio-nahiz gizarteratze-lanak bideratzeko eta, horrela, Euskal Kultura Ondarearen Inbentario Nagusian inskribatutako kultura-ondasun horren balioa berreskuratzeko. Gidatu gaituen asmoa izan da audioarrei arrazoiak ematea euren ondarea baloratzeko, horren esanahiaz jabetzeko eta kidesun sentimendua, atxikimendua garatzeko, uste baitugu hori dela ondareaz gozatzeko eta ondarea kontserbatzeko modurik onena. Egindako jarduerak (bisita gidatu, ateak irekitzeko jardunaldi eta hitzaldi zikloek) helburu hori erdiesten lagundu izana espero dugu, hein batean behintzat. Halaber, espero dugu diseinatu eta bideratu ditugun jarduera iraunkorrek ere, alegia, instalatutako panelek eta liburu honek lan horretan laguntzea epe ertain zein luzera.

“Ermuko Andra Mariren santutegiari eta Ermualderi (Laudio, Araba) dagokien garrantzia aitortzea eta gizarteari horren berri ematea” proiektuaren zati teknikoaren zuzendari eta koordinatzaile gisa, ezinbestean eskertu behar diogu Laudio Udalarri agertutako interesa eta ikerketalanetarako eman duen finantzazioa, baita gogo onez eskertu ere. Halaber, proiektutik eratorritako hedatze eta dibulgazio-lanetarako laguntza eskertzen diogu Eusko Jaurlaritzako Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Sailari, besteak beste, liburu hau finantzatzen lagundu baitu, Euskal Kultur Ondarea defendatu eta babesteko 2013-2015 eperako dirulaguntzen deialdiaren bidez. Azkenik, Fernando R. Bartolomé García eta Laura Calvo García irakasleei ere eskerrak, jarraian datozen orriotan argi jasota utzi baitituzte egindako ahaleginak eta hartutako ardura.

*Sergio Escribano Ruiz eta Agustín Azcárate*  
Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)



colectivo. Siguiendo el manido eslogan que clama que no se puede proteger aquello que no se quiere, de la misma forma que no se puede querer aquello que no se conoce, el proyecto ha desarrollado mecanismos de investigación, difusión y socialización orientados a revalorizar este Bien Cultural inscrito en el “Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco”. Hemos tratado de ofrecer razones para que los y las laudiorras valoren su patrimonio, se apropien de su significado y desarrollen un sentido de pertenencia respecto al mismo, ya que creemos que es la mejor manera de disfrutarlo y conservarlo. Confiamos en que las actividades desarrolladas (visitas guiadas, jornadas de puertas abiertas o ciclos de charlas) hayan contribuido en mayor o menor medida en el cumplimiento de este objetivo. Esperamos que las actividades más duraderas diseñadas, como los paneles instalados o el presente libro, coadyuven en su consecución a medio y largo plazo.

Como directores y coordinadores de la parte técnica del proyecto “Puesta en Valor y Difusión Social del Santuario de santa María del Yermo y su Entorno (Llodio, Araba) queremos y debemos agradecer el interés del Ayuntamiento de Llodio en el desarrollo de este proyecto, y la consecuente financiación de las labores de investigación. Asimismo, agradecemos al Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco la financiación de las actividades de difusión y divulgación derivadas del proyecto, incluida la presente publicación, mediante las subvenciones para la defensa y protección del Patrimonio Cultural Vasco, periodo 2013-2015. Queremos agradecer, por último, la labor de los autores del presente libro, Fernando R. Bartolomé García y Laura Calvo García, cuya dedicación y esfuerzo quedan patentes en las hojas que siguen.

*Sergio Escribano Ruiz y Agustín Azcárate*  
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

---

## *Sarrera*

---

Lan honen xedea da Laudion dagoen Ermuko Andra Mariren santutegiko ondare historiko eta artistikoa aztertzea. “Ermuko Andra Mariren santutegiari eta Ermualderi (Laudio) dagokien garrantzia aitortzea eta gizarteari horren berri ematea” proiektuaren kariaz egin da azterlana eta Eusko Jaurlaritzako Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Sailak nahiz Audio Udalak finantzatu dute, Euskal Herriko Unibertsitatearen Arkeologia Sailarekin nahiz Artearen Historia eta Musika Sailarekin elkarlanean.

Esan bezala, Ermuko Andra Mariren santutegiko monumentu multzoa Araban dago, Laudion, Kamaraka mendiaren magalean, malda handiko zonaldean. Tenpluaren alboan apaizaren etxea dago, baita Santa Luziari, hau da, Audioko santarik maite eta gurtuenari eskainitako ermita txikia, XVII. mendean eraikitakoa. Apur bat urrunago, San Antonioren eta Santa Apoloniaren ermita dugu, mende bat beranduago eraikitakoa.

---

## *Introducción*

---

En este trabajo se aborda el estudio del patrimonio histórico-artístico del santuario de Nuestra Señora del Yermo en Llodio. Se ha realizado en el marco del proyecto “Puesta en valor y difusión social del santuario de santa María del Yermo y su entorno (Llodio)”, que ha sido financiado por el Departamento de Educación, Política lingüística y Cultura del Gobierno Vasco y el Ayuntamiento de Llodio, en colaboración de los departamentos de Arqueología e Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco.

El conjunto de Nuestra Señora del Yermo se sitúa en Llodio (Álava), en una zona de gran desnivel de la ladera del monte Kamaraka. Junto a este templo existe una pequeña ermita que fue edificada durante el siglo XVII dedicada a santa Lucía, la imagen más venerada y querida de Llodio, una casa cural y, un poco más lejos, la ermita de san Antonio y santa Apolonia, construida un siglo más tarde.

2002ko abenduaren 4an kultura-ondasun gisa inskribatu zenetik, Euskal Kultura Ondarearen Inbentario Nagusian jasota geratu zen Ermuko Andra Mariren eliza, monumentu multzoen kategorian eta, beraz, babes berezia du.<sup>1</sup> Azken hilabeteotan tenpluan lanean aritu da Ondare Eraikia Ikertzeko Taldea (OEIT), Euskal Herriko Unibertsitatearen menpeko lantalde espezializatua. Santutegiari dagokion balioa aitortzea da azken helburua eta, horretarako, indusketa arkeologikoen kanpainak eta ondare artistikoaren azterlanak egin dira. Azterlan eta indusketa artistiko horien emaitzak liburu honetan jaso dira eta 2015ean egindako bisita gidatuen nahiz dibulgazio-hitzaldien bidez eman da horien berri. Metodologia historiko-artistikoa erabili dugu argitalpen hau prestatzeko, lan dokumental eta bibliografikoa objektuen ikerketa zuzenarekin uztartuta. Metodo hori oinarri hartuta, ondarea aztertu dugu, inguruko obren kalitatea eta interes artistikoa behar bezala baloratzeko eta santutegiaren abaroan mende luzez gordeta egon den ondarearen altxorak ezagutarazteko, herritar guztiek erabili eta gozatzeko aukera izan dezaten.

Ikerlari batek baino gehiagok aztertu du santutegia eta bertako ondarea. Arabako elizbarrutiaren *Monumentu-katalogoaren* seigarren liburukian, Micaela Portillak koordinatutakoan, Ermualdeko ondare multzoari buruzko monografia argitaratu zuen José María Azcárate irakasleak.<sup>2</sup> Tenpluko arkitektura-elementuak eta bertan gordetako obrak deskribatzen ditu lanean, baina eraikuntzari buruzko datu gehiegi eman gabe, elizako dokumentazioak informazio gutxi ematen baitu. Zenbait urteren buruan, Laudioko seme Kepa Sojo irakasleak *Bai Llodio* aldizkariaren zenbait aletan

---

<sup>1</sup> “Agindua, 2002ko abenduaren 4koa, Kultura sailburuarena, Laudioko (Araba) Ermuko Andra Mariren santutegia monumentu-multzo kategoriako kultura ondasun izendatzeari buruzkoa, Euskal Kultura Ondarearen Zerrenda Orokorrean sartzeko.” [http://www.araba.eus/botha/Boletines/2003/002/2003\\_002\\_08271.pdf](http://www.araba.eus/botha/Boletines/2003/002/2003_002_08271.pdf) (2015/12/30ean kontsultatua). MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “El santuario de Santa Lucía del Yermo, declarado Conjunto Monumental”, *Avnia*, 2. alea, 2003ko martxoa, 58-64 orr.

<sup>2</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: “Nuestra Señora del Yermo. Llodio”, PORTILLA VITORIA, M. J. (Zuz.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. Ciudad de Orduña y sus aldeas*. VI. Liburukia, Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteizko Udal Aurrezki Kutxaren Kultura Ekintza, 1988, 189-194 orr.

Desde su inscripción el 4 de diciembre de 2002 como Bien Cultural, la iglesia de Nuestra Señora del Yermo pasó a formar parte del Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco en la categoría de Conjunto Monumental, por lo que goza de una especial protección.<sup>1</sup> Durante estos últimos meses el Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (GPAC) de la Universidad del País Vasco ha estado trabajando en este templo. El objetivo final es la puesta en valor de este santuario mediante una serie de campañas de excavaciones arqueológicas y un mayor conocimiento de su patrimonio artístico, estudiado en este libro y difundido mediante unas jornadas de puertas abiertas en el año 2015 con visitas guiadas y charlas de divulgación. Para la elaboración de esta publicación hemos empleado una metodología histórico-artística que combina el trabajo documental y bibliográfico con el estudio directo de la obra. De esta manera hemos analizado el patrimonio de este santuario con la intención de valorar, en su justa medida, la calidad y el interés artístico de sus obras y de dar a conocer la riqueza patrimonial que este santuario ha cobijado a lo largo de los siglos para su uso y disfrute.

Han sido varios los autores que se han ocupado del santuario y han estudiado su patrimonio. En el sexto volumen del *Catálogo Monumental* de la diócesis alavesa, coordinado por Micaela Portilla, José María Azcárate dedicó una monografía al conjunto del Yermo.<sup>2</sup> En él se describen los elementos arquitectónicos y las obras que alberga el templo, aunque no se aportan demasiados datos sobre su construcción debido a la poca información que proporciona la documentación de esta iglesia. Unos años

---

<sup>1</sup> “ORDEN de 4 de diciembre de 2002, de la Consejera de Cultura, por la que se inscribe el Santuario de Nuestra Señora del Yermo en Llodio (Araba) como Bien Cultural, con la categoría de Conjunto Monumental, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco. 2003/00641” <http://www.jusap.ejgv.euskadi.eus/r47-bopvvac/es/bopv2/datos/2003/01/0300641a.pdf> (Consultado el 30/12/2015). MUGURUZA MONTALBÁN, F., “El santuario de Santa Lucía del Yermo, declarado Conjunto Monumental”, *Avnia*, n.º 2, marzo 2003, pp. 58-64.

<sup>2</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: “Nuestra Señora del Yermo. Llodio”, en PORTILLA VITORIA, M. J. (Dir.<sup>a</sup>): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. Ciudad de Orduña y sus aldeas*. Tomo VI. Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1988, pp. 189-194.

jorratu zituen santutegiari buruzko hainbat kontu. Zehazkiago, arkitektura, erretaula barrokoak, zilargintza eta urregintza aztertu zituen hamaikagarren zenbakian eta aldare nagusia eta beste bi ermitak hamabigarrenean.<sup>3</sup> Santutegiari lotutako tradizioak jasotzen dituzten beste artikulak ere ez ditugu ahaztu; besteak beste, garai batean sona handia izandako Santa Luziaren omenezko erromeria<sup>4</sup> nahiz San Antonioren omenezkoa, hori ere ezagun-ezaguna.<sup>5</sup>

Lau kapitulu handitan egituratu dugu liburua. Lehenengoan, santutegiaren arkitektura jorratu dugu, alegia, eraikuntza faseak, habearten ezaugarriak, dorrea, sakristia, Aretoko Andra Mariren kapera eta atxikita dauden beste zenbait eraikin. Bigarren kapitulu handian, santutegiko hormak apaintzen dituzten erretalei buruzkoak azaldu ditugu: erretaula nagusi errenazentista ikusgarria eta alboetako erretaulak, San Josefi eskainitakoa, San Sebastianena, San Joanes bataiatzailearen erretaula galdua eta Ermuko Andra Mari nagusi duen erretaula neoklasikoa. Ondoren, elizan gordeta jarraitzen duten eskultura exentu nagusiak aztertzen dira. Azkenik, gaur egunera arte iraun duten arte dekoratiboak aurkezten dira, interes handiko zenbait pieza azpimarratuta, pieza horiek erakusten baitute santutegiak ingurunean izan duen garrantzi handia. Horrez gain, ikerketa egiteko erabili den bibliografia ere aletzen da azken atalean.

---

<sup>3</sup> SOJO GIL, K.: “El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio”, *Bai Llodio*, 2. alea, 1993. SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo: eremitas y templarios entre la historia y la leyenda”, *Bai Llodio*, 11. alea, 1995. SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente del Yermo y las ermitas de Santa Lucía y San Antonio”, *Bai Llodio*, 12. alea, 1995.

<sup>4</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “Santa Lucía del Yermo: la fiesta de los vizcaínos”, *Avnia*, 19. alea, 2007ko uda, 6-28 orr.

<sup>5</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: *op. cit.*, 21-22 orr. NAVARRO ULLÉS, J. C.: *Las romerías de Santa Lucía del Yermo*, 1995.

después el profesor Kepa Sojo, natural de Llodio, dedicó algunos números de la revista *Bai Llodio* a este santuario. En concreto en el número once se estudian la arquitectura, los retablos barrocos y la orfebrería, mientras que el siguiente se dedica al altar mayor y a las otras dos ermitas.<sup>3</sup> No nos olvidamos de otros artículos que recogen las tradiciones ligadas a este santuario, como la romería de santa Lucía que tanta fama tuvo en tiempos pretéritos<sup>4</sup> junto con la de san Antonio, antaño de gran popularidad.<sup>5</sup>

El trabajo lo hemos estructurado en base a cuatro grandes capítulos. El primero dedicado a la arquitectura del santuario, donde hemos indagado en sus fases constructivas, en las características de las naves, la torre exenta, la sacristía, la capilla de Nuestra Señora de la Sala y otras construcciones anejas. Otro de los grandes apartados lo ocupan los retablos que jalonan los muros de este santuario: su espectacular retablo mayor renacentista y los laterales, dedicados a san José, san Sebastián, el desaparecido de san Juan Bautista y el neoclásico presidido por Nuestra Señora de santa María del Yermo. Prosigue el trabajo con el estudio de las principales tallas exentas que aún se conservan en esta iglesia. Por último, presentamos las artes decorativas que han llegado hasta nuestros días y destacamos algunas piezas de gran interés que demuestran la trascendencia que este santuario ha tenido en su entorno, así como una recopilación de la bibliografía empleada para la realización de este estudio.

---

<sup>3</sup> SOJO GIL, K.: “El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio”. *Bai Llodio*, n.º 2, 1993. SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo: eremitas y templarios entre la historia y la leyenda”. *Bai Llodio*, n.º 11, 1995. SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente del Yermo y las ermitas de Santa Lucía y San Antonio”. *Bai Llodio*, n.º 12, 1995.

<sup>4</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “Santa Lucía del Yermo: la fiesta de los vizcaínos”, *Amia*, n.º 19, verano 2007, pp. 6-28.

<sup>5</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “Santa Lucía del Yermo...”, *op. cit.*, pp. 21-22. NAVARRO ULLÉS, J. C.: *Las romerías de Santa Lucía del Yermo*, 1995.

---

# 1. Arkitektura

---

Ermuko Andra Mariaren santutegiko monumentu multzoa leku ederrean dago kokatuta; bi nabe eta hainbat kapera dauzkan elizak, sakristiak eta elizaren bi albo inguratzen dituen atariak osatzen dute multzoa eta, horrez gain, Santa Luziari eskainitako ermita du atxikita. (1. irud.)

## 1.1. ERAIKUNTZA FASEAK

Eliza gehienek kasuan gertatzen den bezala, mendez mende egindako hainbat zabalkuntzaren eta eraberritzeren emaitza da Ermuko santutegiak egun duen itxura. Hortaz, XV. mendearen bukaeratik gaur egunera arte tenplua itxuraldatu duten eraikuntza faseak aztertuko ditugu. Orain arte behintzat, ez dugu eskuratu tenpluaren lehenengo urteei buruzko datu zehatzak lortzeko erreferentzia dokumentalik, baina ezaugarri estilistiko eta formalei esker baieztatu dezakegu Ermuko Andra Mariaren ermita Aro Berriaren hasieratik datorkigula, ondorengo urteetan multzoa nabarmenki eraldatu zuten lanak egin baziren ere.



---

# 1. *Arquitectura*

---

El conjunto de santa María del Yermo, situado en un bello paraje, está formado por una iglesia de dos naves con varias capillas, una sacristía y un pórtico que rodea la iglesia por dos de sus lados, al que se añade una ermita anexa dedicada a santa Lucía. (Fig. 1)

## **1.1. FASES CONSTRUCTIVAS**

Como sucede en la mayoría las iglesias, este santuario es consecuencia de varias ampliaciones y reformas que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos. Por ello vamos a estudiar las distintas fases de construcción que desde finales del siglo XV hasta la actualidad han ido modificando la apariencia de nuestro templo. Hasta el momento no poseemos referencias documentales que aporten datos precisos sobre los años iniciales, pero las características estilísticas y formales nos permiten datar la ermita de Nuestra Señora del Yermo a comienzos de la Edad Moderna, aunque durante los siguientes siglos se acometieron obras que alteraron significativamente el conjunto.



1. irudia. Ermuko Andra Mariaren santutegia kanpotik ikusita

**Figura 1.** Vista exterior del santuario de Nuestra Señora del Yermo



Álvarez Llamas egileak duela gutxi argitaratutako ikerketan sei eraikuntza fase desberdintzen dira multzoan.<sup>6</sup> (2. irud.) Haren ikerketen arabera, XV. mendean eraiki ziren nabe nagusia zein albokoa eta hurrengo mendean burualdea eta transeptu edo gurutzadura. Beste gizaldi baten buruan handitu zen santutegia, kapera atxikita, ataria eraikita eta, sakristiari sarrera ipintzeko, burualdea irekita. Hortaz, XVII. mendean eraikuntza jarduera bizi-bizia egon zen Ermualden. XVIII. mendean, Errosarioaren kapera altxatu zen, XIX. mendean lanak egin ziren sakristian eta, ondoren, komuna ipini zen bertan. Ataria ez zen XX. mendera arte bukatu; beheko aldera ere zabaldu zen, elizan sartzeko bi ateak babes zitzaizkien.

## 1.2. BARRUALDEA: NABEA

Eliza XVI. mendekoa izanda, euskal gotikoa da estiloa, gotiko-errenazentista gisa ere ezaguna.<sup>7</sup> Gaur egun ikus dezakegun tenplua baino lehenago, leku berean, basiliza bat egon zela uste da, baina XV. mendeko zenbait dokumentutan egiten zaizkion aipamenengatik baino ez dugu horren berri. Kamaraka mendiaren magaleko harrobiko hareharriz eraiki zen.<sup>8</sup> Material horrek harginen lana errazten du, kareharria baino bigunagoa delako.

---

<sup>6</sup> ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *Propuesta sobre la evolución constructiva de Santa María del Yermo en Llodio-Llodio*. Master bukaerako lana, Eraikitako ondarearen eta eraikinen birgaitze, zaharberritze eta kudeaketako unibertsitate masterra, Euskal herriko Unibertsitatea (2014ko iraila), argitaratu gabea. Lan horren helburua elizaren eraikuntza aldiak zehaztea zen. Eskerrak eman nahi dizkiogu egileari argitalpen honetarako plantaren eta eraikuntza faseen irudiak laga izana.

<sup>7</sup> Azcarateren eta Sojoren ustez, XVI. mendearen lehen erdikoa da, baina Iturratek eta Álvarezek XV. mendearen bukaeran kokatzen dute eraikuntza. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 189. ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIJAR, A.: *Guía para visitar los santuarios marianos de los territorios históricos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. Madril, Ediciones Encuentro 1999, 104 orr. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, 49 orr.

<sup>8</sup> Inguruan kareharria arruntagoa izan arren. MUGURUZA MONTALBÁN, F.: *op. cit.*, 12 orr.

El reciente estudio de Álvarez Llamas diferencia hasta seis fases en la construcción del conjunto.<sup>6</sup> (Fig. 2) Según sus investigaciones, en el XV se levantó la nave principal y la lateral y durante el siglo siguiente la cabecera y el crucero. Una centuria más tarde se amplió el santuario con una capilla anexa y un pórtico y se abrió la cabecera para situar la entrada de la sacristía. El siglo XVII es, por lo tanto, un siglo con una gran actividad constructiva en el Yermo. En el XVIII se erige la capilla del Rosario y en el XIX se realiza una modificación en la sacristía donde se colocará, más tarde, un aseo. Habrá que esperar hasta el XX para ver terminado el pórtico, que se amplía a los pies para cobijar las dos puertas de entrada de la iglesia.

## 1.2. EL INTERIOR: LA NAVE

En cuanto al estilo, la iglesia es una construcción del siglo XVI, siguiendo el Gótico vascongado, también llamado Gótico-Renacimiento.<sup>7</sup> Se cree que hubo una ermita anterior al templo que hoy contemplamos, cuya existencia conocemos solamente por las referencias que a esta iglesia medieval se hace en varios documentos del siglo XV. Está edificada en piedra arenisca<sup>8</sup> extraída de las canteras de ladera del monte Kamaraka. Este tipo de piedra facilita el trabajo de labra por ser un material más modelable que la piedra caliza.

---

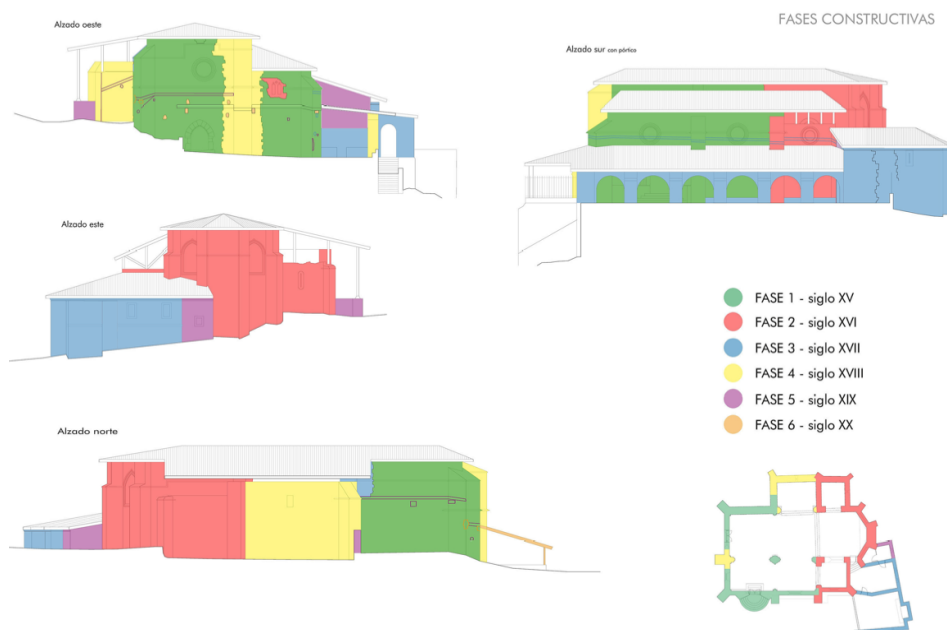
<sup>6</sup> ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *Propuesta sobre la evolución constructiva de Santa María del Yermo en Llodio-Llodio*. Trabajo de fin de máster, máster universitario en Restauración y gestión integral del patrimonio construido, Universidad del País Vasco, septiembre de 2014. (Inédito). El objetivo de este trabajo era descubrir los estados constructivos de la iglesia. Agradecemos a su autora la cesión para esta publicación de los gráficos de la planta y de las fases constructivas.

<sup>7</sup> Para Azcárate y Sojo es de la primera mitad del XVI, mientras que Iturrate y Álvarez adelantan su construcción hasta finales del siglo XV AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: *op. cit.*, p. 189. ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIZAR, A.: *Guía para visitar los santuarios marianos de los territorios históricos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1999, p. 104. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, p. 49.

<sup>8</sup> Aunque en ese entorno se da más la caliza. MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “Santa Lucía del Yermo...”, *op. cit.*, p. 12.



Santutegia aldapa baten gainean dago, eremu malkartsuan. Habearte nagusiaz gain, horma-bularrez bereizitako bi zati dituen albo-habearte bat du epistolaren aldean. Kontrako aldean bi kapera daude, horietako bat bost giltzarriko gangarekin. (3-4. irud.) Habearte nagusia 21 metro altu da zorutik absideraino eta, gutxi gorabehera, 6,5 metro zabal. Albo-habeartea baxuagoa da; 13 metro altu ditu eta 4,5 metro zabal. Aldarearen alde okto-



**2. irudia.** Ermuko Andra Mariren santutegiko eraikuntza faseak (Egilea: Ana Álvarez Llamas)

**Figura 2.** Fases constructivas del santuario de Nuestra Señora del Yermo  
(Autora: Ana Álvarez Llamas)

El santuario se asienta sobre una pendiente, en un terreno escarpado. Consta de una nave principal y una lateral en el lado de la epístola con dos tramos separados por contrafuertes. También observamos dos capillas en el lado contrario, una de ellas con bóveda de cinco claves. (Figs. 3 y 4) La nave central mide 21 metros hasta el ábside y tiene una anchura aproximada de 6,5 metros. La nave lateral, de menor altura, tiene 13 metros de largo y 4,5 de ancho. Como es habitual en las iglesias del País Vasco, la cabecera es ochavada. Por ella se accede a la sacristía. A los pies de la iglesia se pueden observar los apoyos de un gran coro alto que se conservó hasta las últimas décadas del siglo pasado,<sup>9</sup> cuyas escaleras se construyeron en 1777 por Francisco de Beraza, a quien se le pagó por ellas 658 reales.<sup>10</sup>

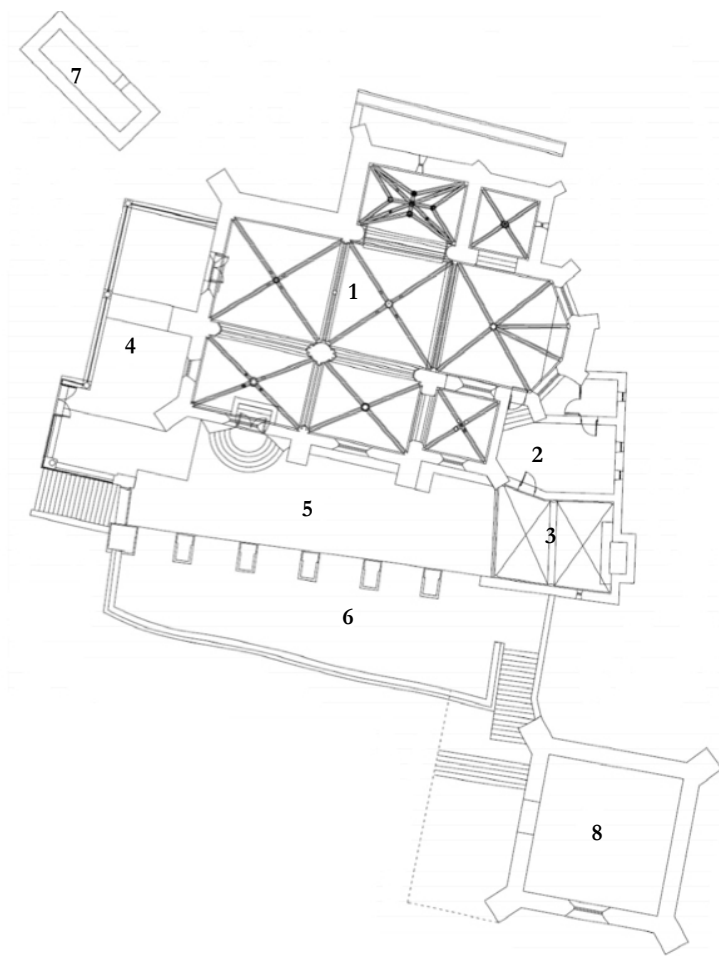
Las bóvedas son muy sencillas, de crucería, y conservan las claves en piedra. Como era habitual, las familias nobles hacían ver su poder erigiendo su propia capilla. La del Rosario, en la que hoy contemplamos un retablo presidido por la Andra Mari, está cerrada por una cubierta un poco más compleja que las bóvedas de la nave, con terceletes y cinco claves. En una de las claves se puede ver el símbolo de los Anuncibay, una de las familias más importantes de Llodio y en el muro, tras el altar, su escudo "con cruz flordelisada y corazones o panelas".<sup>11</sup> Los nervios de las bóvedas descansan sobre columnillas y ménsulas. Algunas columnas poseen un fuste circular sin capitel, mientras que el resto están coronadas por un capitel corrido sin decoración. En ellas todavía no se aprecia el clasicismo del Renacimiento, sino que seguimos observando las características estilísticas del Gótico.

---

<sup>9</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: *op. cit.*, p. 189. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, p. 58. (Inédito) En 1977 se recomienda retirar el coro de madera, algo que se hace efectivo en 1990.

<sup>10</sup> Archivo Histórico Provincial de Álava (en adelante AHPA), Juan de Barrones, 12141, 1777, ff. 138-143 v. En los años 80 se sugiere la limpieza de "la pintura ocre que se le dio a las paredes en piedra de buena sillería hace un cuarto de siglo", la limpieza del retablo y se recomienda suprimir el coro. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, p. 36.

<sup>11</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: *op. cit.*, p. 191.



1. Ermuko Andra Mariren santutegia / Iglesia de Santa María del Yermo
2. Sakristia / Sacristía
3. Kanpoan dagoen kapera / Capilla exterior
4. Mendebaldeko elizpea / Pórtico oeste
5. Hegoaldeko elizpea / Pórtico sur
6. Lorategia / Jardín aterrazado
7. Kanpandorra / Campanario
8. Santa Luzia ermita / Ermita de Santa Lucía

3. irudia. Elizaren eta Santa Luzia ermitaren oinplanoa (Egilea: Ana Álvarez Llamas)

**Figura 3.** Planta de la iglesia y de la ermita de santa Lucía (Autora: Ana Álvarez Llamas)



Los numerosos vanos que jalonan los muros de la iglesia contribuyen a la iluminación del templo. En la cabecera se abren ventanas a ambos lados del retablo mayor y en los ochavos.<sup>12</sup> Observamos distintos tipos de vanos rompiendo la rotundidad de los muros: una ventana geminada, rosetones con tréboles de cuadrifolios en la nave lateral y a los pies, así como otros vanos de estructura rectangular. Es destacable la vidriera de la nave lateral en la que se representa a san Nicolás y a san Sebastián. Aunque hoy observemos los paños de la iglesia desnudos, con sillares de piedra perfectamente labrados, hay que recordar que los templos se pintaban de vivos colores y se adornaban con escenas religiosas dispuestas en retablos fingidos, pinturas murales o simplemente se dibujaban despieces de sillería buscando crear la impresión de que la iglesia estaba construida con los materiales más nobles.

Volviendo los ojos hacia el suelo, en el enlosado pétreo de la iglesia se observa el encajonado de las sepulturas. Fue Carlos III quien prohibió en 1787 el enterramiento intramuros, por lo que a partir de esa fecha se empezaron a crear los primeros camposantos. Hasta entonces los fallecidos eran enterrados en las propias iglesias, con todos los problemas sanitarios que ello conllevaba. En nuestro templo había espacio para diecinueve sepulturas que tenían de profundidad “cuatro pies y medio de hueco, a lo ancho dos, a lo largo siete, los tabiques del encajonado un pie de grueso o lo que tuviese el ladrillo.” Tomás de la Peña se encargó de dibujar la traza del encajonado. Al remate de la obra, en 1779, se presentaron varios artistas buscando ofrecer la cantidad más ajustada posible para ser los canteros elegidos para ejecutar el diseño de la traza. Martín de Arana, oficial cantero, ofreció 5575 reales. La oferta fue mejorada por José de Esnarriaga, vecino del valle de Okondo (Álava), que rebajó el importe hasta 4550 reales, adjudicándose, aunque finalmente cedió la obra a Miguel de Arechabala.<sup>13</sup>

4. irudia. Ermuko Andra Mariren elizaren barrualdea

**Figura 4.** Interior de la iglesia de Nuestra Señora del Yermo

<sup>12</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: *op. cit.*, p. 190. Según Azcárate, en los ventanales de la cabecera hay restos de las vidrieras originales del siglo XVI.

<sup>13</sup> AHPA, Francisco Antonio de Acha, 11578, 1779, ff. 386-394v.







gonala da, Euskal Autonomia Erkidegoko elizetan ohikoa denez. Han dago sakristiarako sarrera. Elizaren oinetan, joan den mendeko azken hamarkadetara arte iraun zuen koru altu handi baten eustazpiak ikus daitezke;<sup>9</sup> Francisco de Berazak eraiki zituen koruaren eskailerak 1777an eta 658 erreal eman zitzaizkion ordainetan.<sup>10</sup>

Gurutze-gangak soilak dira oso eta giltzarriak dituzte oraindik. Nobleziako familiek beren kaperak eraikiarazi ohi zituzten, zeukaten boterearen erakusgarri. Gaur egun, Andra Mariren erretaula gordetzen duen Errosarioaren kaperara ixteko, habearteko gangek baino konplexutasun handiagoa duen estalkia dago, tertzeleteak eta bost giltzarri dituena. Giltzarrietako batean Laudioko leinurik garrantzitsuenetako baten ikurra ikus daiteke, alegia, Anuntziabaitarra eta, aldarearen atzeko horman, euren armarrria dago “lis-loredun gurutzearekin eta bihotzen edo makal hostoen irudiekin”.<sup>11</sup> Gangen nerbioak kolomatxo eta mentsuletan bermatzen dira. Zutabe batzuek kapitelik gabeko fuste biribila dute, baina gainerakoek apaingarririk gabeko kapitel jarraituak dituzte goiko aldean. Zutabeotan ez da Errenazimentuaren klasizismorik antzematen oraindik; horietan ere, ezaugarri estilistiko gotikoak dira nagusi.

Elizaren hormetako bao ugariak tenplua argiztatzeko balio dute. Aldarearen aldean, leihoak daude erretaula nagusiaren bi alboetan eta zortzirenetan.<sup>12</sup> Askotariko baoak daude hormen irmotasuna apurtzen: leiho geminatu bat, lau hostoko hirustadun arrosa-leihoak albo-habeartean nahiz oinetan eta egitura laukizuzeneko beste zenbait bao.

---

<sup>9</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 189 orr. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, 58 orr. (argitaratu gabea). 1977an zurezko korua kentzea gomendatu zen, baina ez zen 1990era arte kendu.

<sup>10</sup> Arabako Probintzia Artxibo Historikoa (aurrerantzean, APAH), Juan de Barrones, 12141, 1777, 138-143v. folioak. 80ko hamarkadan iradoki zen “harlandu onez egindako hormei duela mende laurden eman zitzaien pintura okrea” garbitzea, baita erretaula ere eta, horrez gain, korua kentzea. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, 36 orr.

<sup>11</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191 orr.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 190 orr. Azcarateren arabera, XVI. mendeko jatorrizko beirateen arrastoak daude aldare nagusiaren aldeko leihoetan.

Una vez analizado el interior pasaremos a observar la obra desde el exterior. Este edificio sobrio, recio, queda recorrido en dos de sus lados por un procesionario, un soportal cubierto a modo de pórtico muy habitual en las iglesias del País Vasco, que se empezó a construir en el siglo XVII<sup>14</sup>. La cubrición de estas pandas se realiza por medio de un entramado de madera y un tejado a un agua con seis arcos carpaneles con contrafuertes en un lado y una estructura arquiteada con soportes de madera en el otro. El pavimento está formado por losas planas y por pequeñas piedras. El acceso se realiza a través de dos portadas, una en la nave principal y otra en la nave lateral, compuesta por un arco ojival de tres arquivoltas sin decoración y remate conopial. Sobre el arco de la puerta de acceso al pórtico por el lado oeste vemos una inscripción que dice "IHS + MA / ACABOSE AÑO DE 1634".<sup>15</sup> Como el suelo de la iglesia está a mayor altura que el procesionario, debido al desnivel del terreno, se disponen unas escaleras semicirculares que facilitan el acceso. Resguardado de las inclemencias del tiempo, especialmente de la lluvia, un banco corrido pegado al muro permitía a los feligreses reunirse y conversar en las inmediaciones de la iglesia.

### 1.3. UNA TORRE CAMPANARIO EXENTA

Un elemento que no falta en ningún templo es una torre o una espadaña en las que situar las campanas. El conjunto del Yermo se completa con una torre-campanario exenta, de planta rectangular y unas medidas aproximadas de 7 x 2,5 metros. Probablemente se inició en el siglo XVI, aunque no se acabó hasta la centuria siguiente, sufriendo además diversas reparaciones durante el siglo XVIII. Es peculiar el hecho de que no esté adosada a la nave de la iglesia, como es habitual, sino que se sitúa independientemente, como en el caso de los campanarios italianos.<sup>16</sup> Esta ubicación puede deberse a problemas estructurales causados por un peso

---

<sup>14</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, p. 189.

<sup>15</sup> ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, p. 43.

<sup>16</sup> SOJO GIL, K.: "El santuario de...", *op. cit.*, p. 12.

Azpimarratzekoa da San Nikolas eta San Sebastian irudikatzen dituen beiratea, albo-habeartean kokatua. Gaur egun elizako horma-oihalen harlandu bikainak agerian, biluzik dauden arren, gogoan izan behar dugu garai batean ohikoa zela tenpluak kolore biziz margotzea eta sasierretaletan irudikatutako erlijio-pasarteekin edo horma-irudiekin apaintzen zirela. Zenbait kasutan, harlanduzko ataltzeak marrazten ziren, eliza eraikitzean materialik finenak erabili izanaren itxura ematearren.

Zoruari erreparatzen badiogu, hilobi-kaxadurak ikusiko ditugu harlauzazko zoladuran. Karlos III.ak debekatu zuen ehorzketak eliza barruan egitea 1787an, beraz, handik aurrera hasi ziren lehenengo hilerrriak sortzen. Ordura arte, elizetan bertan ematen zitzairen lur hildakoei eta horrek osasun-arazoak zekartzan, agerikoa denez. Gure tenpluan hemeretzi hilobitarako tokia zegoen. Hilobiak “lau oin eta erdi sakon ziren, bi oin zabal, zazpi oin luze eta kaxaduren trenkadak oin bat lodi izan zitezkeen, edo adreiluen lodierakoak”. Tomás Peña izan zen kaxaduren trazadura zehazteko arduraduna. 1779an, lanak azkentzeko garaian, hainbat artistak euren burua aurkeztu zuten eskaintzarik doituena egiteko asmoz, trazaduraren diseinua egikaritzeko hargin gisa hauta zitzairen. Martin Arana ofizial harginak 5575 errearen truk egiteko eskaintza egin zuen. Okondoko (Araba) zen Jose Esnarriagak eskaintza hobetu zuen zenbatekoa 4550 errealera jaitsita eta, horrela, esleipena lortu zuen, baina azkenik Mikel Aretxabalari utzi zion ardura.<sup>13</sup>

Behin barrualdea aztertuta, kanpoaldetik begiratuko diogu eraikinari. Prozesio-korridore batek inguratzen ditu eraikin soil eta sendo honen bi alde, alegia, XVII. mendean eraikitzen hasitako<sup>14</sup> atari moduko elizpe estali batek, euskal elizetan oso ohikoa. Zurezko bilbadura bidez eutsitako isurki bakarreko teilatu batek estaltzen ditu korridoreak; egiturak sei arku karpanel ditu alde batean eta zurezko euskarridun egitura arkitratatua bestean. Zoladura lauza lauez eta harri txikiz egin zen.

---

<sup>13</sup> APAH, Francisco Antonio Atxa, 11578, (1779), 386-394v folioak.

<sup>14</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 189 orr.

excesivo en los muros de la nave, lo que pudo obligar a cambiar de lugar el campanario para evitar derrumbamientos.

La torre presenta dos cuerpos, el superior con dos campanas y un balcón al que se accede por una escalera de caracol. Antes de la balconada de rejería que observamos en la actualidad hubo otro de madera que se acabó pudriendo por las lluvias. Los feligreses, por iniciativa propia, decidieron cambiarlo por uno de hierro en 1796, encargando la obra al herrero Ramón de Lejarza, natural del valle de Llodio. Hubo problemas para pagarlo, ya que el santuario se negaba a abonar el importe de esta obra porque no lo habían contratado ellos mismos y porque había alcanzado un elevado coste: 5674 reales de vellón.<sup>17</sup> En una inscripción en el muro se puede leer “ALZOSE 1647; REPAROSE EN 1742”.<sup>18</sup> No fue la única intervención, ya que los canteros Pedro de Aguire y Francisco de Arrieta, de la localidad alavesa de Menagarai, levantaron la pared trasera del campanario en 1724.

#### 1.4. LA SACRISTÍA

La estancia de la sacristía, de gran importancia para la preparación de la liturgia, se levantó durante el siglo XVII, adosada al ábside de la iglesia.<sup>19</sup> Tiene dos accesos, uno desde la iglesia, bajando un tramo de escaleras, y otro desde la capilla que da al pórtico. El aseo de la sacristía se construyó a finales del siglo XIX en mampostería, entre sus muros y los del ábside.<sup>20</sup> Existía otra pequeña sacristía, también de mampostería, adosada al paramento del lado este, que se derribó en el año 2006.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>18</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: *op. cit.*, p. 190.

<sup>19</sup> La cubierta de la sacristía se sustituyó en 1986. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, pp. 10, 37.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 35.

Elizan sartzeko bi atelada daude, habearte nagusian bata eta albo-habeartean bestea. Azken horrek hiru arkiboltako arku zorrotza du, apaingarririk gabe eta azkentze konopialarekin. Elizpean, mendebaldetik sartzeko atearen arkuaren gainean “IHS + MA / ACABOSE AÑO DE 1634” dioen idazkuna dago.<sup>15</sup> Aldapan dagoenez, elizako zorua prozesio-korridorea baino altuago dago eta eskailera erdizirkularrak egin ziren erraz sartu ahal izateko. Eguraldi zakarretik, batez ere, euritik babesteko helburua duen hormari atxikitako jarleku luzeari esker elizaren ondoan elkartzeko eta solasean aritzeko aukera zuten eliztarrek.

### 1.3. KANPANDORRE EXENTUA

Ezein tenplutan falta ez den elementua da kanpaiak ipintzeko dorre edo ezkilategia. Kanpandorre beregain bat da Ermualdeko monumentu multzoa osatzen duen azken elementua; oinplano laukizuzena du, 7 x 2,5 metro luze-zabal dena, gutxi gorabehera. Ziur aski XVI. mendean hasi zen eraikitzen, baina ez zen hurrengo mendera arte bukatu eta, gainera, hainbat konponketa egin zitzaizkion XVIII.ean. Bitxia da elizaren habearteari atxikita ez egotea, hori baitzen ohikoena; aitzitik, exentua edo beregaina da, alegia, bereizita dago, Italiako kanpandorreak bezala.<sup>16</sup> Horren arrazoia izan liteke habeartearen hormen gehiegizko pisuak egiturazko arazoak eragin izana eta, ondorioz, kanpandorrea lekuz aldatu behar izana eraikin-zatirik erroiztu ez zedin.

Dorreak bi gorputz ditu: goikoak sarbide gisa eskailera kiribila duen balkoi bat eta bi kanpai ditu. Gaur egun ikus daitekeen burdina-hesidun balkoi luzea baino lehenago, zurezko balkoi bat zegoen, baina euriak usteldu egin zuen. Eliztarrek euren borondatez erabaki zuten burdinazko balkoia ipintzea zurezkoaren ordez eta lanak Laudio ibarreko seme Ramón de Lejarza errementariari agindu zizkioten. Arazoak izan zituzten ordaintzeko, santutegiko arduradunek ez zutelako dirurik ipini nahi izan, eurek kontratatu ez zutela argudiatuta eta, gainera, lanak garesti atera zirelako:

---

<sup>15</sup> ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, 43 orr.

<sup>16</sup> SOJO GIL, K.: “El santuario de...”, *op. cit.*, 12 orr.



## 1.5. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ISLA

Junto a la sacristía encontramos una capilla anexa denominada “de la Sala” edificada entre 1634 y 1654, como se indica en una inscripción<sup>22</sup> cuyo acceso se realiza desde el pórtico sur. Posee dos tramos y está cubierta por bóvedas vaídas fechables en 1743, obra del arquitecto Manuel de Arechabala, que costaron 5075 reales. En el interior encontramos una Virgen con el Niño en un encuadramiento barroco del siglo XVIII.<sup>23</sup> Hoy en día esta capilla está cerrada al público y se encuentra bastante deteriorada. Fuera de culto, se destina a almacén de objetos voluminosos, por lo que no es visitable.

## 1.6. OTRAS CONSTRUCCIONES

Junto al templo de Nuestra Señora podemos encontrar otras dos construcciones: la ermita de santa Lucía y, un poco más alejada, la de san Antonio y santa Apolonia.<sup>24</sup> La primera es de planta cuadrada y está cubierta con una bóveda de aristas. En el interior destaca una talla de santa Lucía<sup>25</sup> renacentista que preside un retablo de pintura del siglo XVII y que da nombre a la ermita. La ubicación anterior de esta imagen era el interior del templo de Nuestra Señora, donde gozaba de una gran veneración.<sup>26</sup> El frontal del altar es barroco, de 1758, obra de Félix de la Peña.<sup>27</sup> La ermita

---

<sup>22</sup> “IHS † MA/ESTA OBRA SE EDIFICO AÑO DE 1634 SI/ENDO RETOR BENEFICIADO EL BACHILLER Pº O/CHOA DE YSUSE Y AGUSTIN ABAD SU HERMANO/1654”. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, p. 190.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

<sup>24</sup> SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, pp. 13-17.

<sup>25</sup> Pintada y dorada en 1730 por Tomás de la Cámara y repintada a comienzos del siglo XX. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, pp. 192-193.

<sup>26</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “Santa Lucía del Yermo...”, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>27</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, p. 193.

zilar-kobrezko 5674 txanponean, zehazki.<sup>17</sup> Hormako idazkun batean “ALZOSE 1647; REPAROSE EN 1742” irakur daiteke.<sup>18</sup> Ez zen hori esku-hartze bakarra izan, baina: Menagarai udalerrri arabarreko Pedro Agirre eta Francisco Arrieta harginek kanpandorrearen atzeko horma altxatu zuten 1724an.

#### 1.4. SAKRISTIA

Sakristiak garrantzi handia du liturgia prestatzeko eta XVII. mendean eraiki zen, elizaren absideari atxikita.<sup>19</sup> Bi sarbide ditu: elizan zehar, eskailera batzuk jaitsita bata eta elizpearen ondoko kaperan zehar bestea. Sakristiako bainugela XIX. mendearen bukaeran eraiki zen, harlangaitzez, sakristiaren hormen eta absidearen artean.<sup>20</sup> Sakristia txikiago bat ere bazegoen, ekialdeko paramentuari atxikita, harlangaitzezkoa hura ere, baina 2006an eraitsi zen.<sup>21</sup>

#### 1.5. ARETOKO ANDRA MARIEN KAPERA

Sakristiari atxikita, “Aretoko kaper” deritzona dugu, idazkun<sup>22</sup> batean adierazten denez, 1634. eta 1654. urteen artean eraikitakoa. Hegoaldeko elizpean zehar du sarrera. Bi zati ditu eta 1743. urtean data daitezkeen bi ganga trenkatuk estaltzen dituzte. Manuel de Arechabala arkitektoak eraiki zituen gangok, 5075 errealen truk. Barruan, Ama Birjina eta Haurra

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 13 orr.

<sup>18</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 190 orr.

<sup>19</sup> Sakristiaren estalkia 1986an aldatu zen. ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *op. cit.*, 10 eta 37 orr.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 56 orr.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 35 orr.

<sup>22</sup> “IHS † MA/ESTA OBRA SE EDIFICO AÑO DE 1634 SI/ENDO RETOR BENEFICIADO EL BACHILLER Pº O/CHOA DE YSUSE Y AGUSTIN ABAD SU HERMANO/1654”. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 190 orr.

cuenta con una plaza, para lo cual hubo que allanar el terreno. De ello se encargó en 1723 un cantero francés llamado Fernand Martín.<sup>28</sup>

Un poco más alejada del templo principal se sitúa la ermita de san Antonio y santa Apolonia,<sup>29</sup> una construcción muy simple con un cobertizo. En realidad es un humilladero, una pequeña edificación ubicada en caminos y lugares de paso destinada a recoger la limosna y la oración de los viandantes. Dos imágenes de san Antón Abad y san Antonio de Padua del siglo XVIII completan el interior, junto con una santa Apolonia.<sup>30</sup> Entre todas las piedras que componen el templo, sin duda hay una de especial singularidad. Se trata de una piedra rehundida en la que los lugareños apreciaban, con gran imaginación y sin la aprobación del obispado, la huella del pie de la Madre de Dios. La pisada de la Virgen era, sin lugar a dudas, una de las tradiciones más arraigadas de la zona. Los feligreses se llenaban la boca de agua en la fuente que había junto a la ermita de santa Lucía o bien en otra que había en el camino y vertían el líquido elemento en la esquina del humilladero de san Antonio, sobre esa piedra. Se creía que al llevar a cabo dicho ritual uno quedaba protegido contra el dolor de muelas. Esta supuesta piedra milagrosa se encontraba antes en el templo, pero las autoridades eclesiásticas ordenaron en 1723 que se impidiera esta práctica considerada supersticiosa.<sup>31</sup> Sin embargo la creencia estaba tan arraigada que, aunque se trasladó la pisada de la Virgen a la ermita de santa Apolonia y san Antonio que en esos años estaba en construcción, los fieles siguieron creyendo en el poder curativo de la piedra. Cabe preguntarse por

---

<sup>28</sup> Debido a la complejidad del terreno, hubo que romper las piedras con pólvora. SOJO GIL, K.: “El santuario de...”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>29</sup> SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, p. 17.

<sup>30</sup> El retablo fue pintado en 1758 por Ventura de Pereda por el importe de 700 reales. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, p. 193.

<sup>31</sup> Archivo Histórico Diocesano de Vitoria, (en adelante AHDV-GEAH), Llodio, Nuestra Señora del Yermo, Libro de fábrica, 1715-1795, 1723, ff. 29v.-30r. “donde los hombres y mugeres suelen llebar agua en la voca y la echan allí creyendo vana y supersticiosamente conseguir el remedio de sus enfermedades y deseando su ll(ustrí)ma desterrar tan yntolerable error mando se quite la dicha reja por el cura de dicha igle(sia). Y que se haga, se cierre el dicho sitio con piedra y cal, y así echo ninguna persona lo quite ni lleve agua so pena de excomunió maíor?”.

irudikatzen dituen enkoadratze barrokoa dugu, XVIII. mendekoa.<sup>23</sup> Gaur egun, kapera itxita da dago, nahiko narriatuta dagoelako. Ez da gurtzarako erabiltzen, bolumen handiko objektuak gordetzeko baizik eta, beraz, ez dago bisitatzerik.

## 1.6. BESTE ERAIKIN BATZUK

Andra Mariren tenpluaren ondoan, beste bi eraikin ditugu: Santa Luziaren basiliza eta, apur bat urrunago, San Antoniori eta Santa Apoloniari eskainitakoa.<sup>24</sup> Lehenak oinplano karratua du eta ertzak dituen ganga batek estaltzen du. Barruko elementu apagarrietako bat da Santa Luziaren<sup>25</sup> eskultura errenazentista, ermitari izena ematen dion XVII. mendeko pinturazko erretaularen buru gisa kokatua. Lehenago, Andra Mariren tenpluaren barruan zegoen irudia eta asko ziren gurtzera joaten zitzaizkionak.<sup>26</sup> Aldarearen aurreko aldea barrokoa da, 1758koa, Félix Peña egilearena.<sup>27</sup> Baselizaren ondoko plazatxoa egiteko lurra lautu egin behar izan zen. Fernand Martín izeneko hargin frantziarrak egin zituen lautze-lanak.<sup>28</sup>

Tenplu nagusitik apur bat urrunago, San Antonioren eta Santa Apoloniaren basiliza dugu,<sup>29</sup> estalpedun eraikin soil-soila. Berez, santutxo edo gurutzotokia da. Igarobideetan kokatu ohi ziren horrelako eraikinak, handik zebiltzanek limosna utzi eta otoitz egin zezaten. Santa Apoloniaren imajinarekin batera, XVIII. mendeko bi irudik osatzen dute barruko

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 189-190 orr.

<sup>24</sup> SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, 13-17 orr.

<sup>25</sup> Tomás de la Cámara artistak pintatu eta urreztatu zuen 1730an eta XX. mendearen hasieran pintatu zen berriz. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 192-193 orr.

<sup>26</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: *op. cit.*, 18-19 orr.

<sup>27</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 193 orr.

<sup>28</sup> Lurzorua hain latza izanik, haitzak bolborarekin apurtu behar izan ziren. SOJO GIL, K.: “El santuario de...”, *op. cit.*, 11 orr.

<sup>29</sup> SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, 17 orr.

la relación existente entre el dolor dental y santa Apolonia, titular del humilladero. La razón estriba en el martirio de esta santa, quien fue quemada viva tras habersele arrancado los dientes. Por ello su atributo es un diente y se la invoca ante el dolor de muelas. A la pisada de la Virgen también se le atribuían otros poderes. Gracias a la intercesión de san Antonio aquellos que pusieran el pie sobre la huella conseguirían encontrar pareja. Una última tradición, hoy olvidada, consistía en aplicar en los ojos agua de la fuente o aceite de la lámpara de la ermita de santa Lucía para asegurarse una buena vista. Bien es sabido que esta santa es la patrona de los ciegos y de la visión, ya que en su martirio le fueron sacados los ojos para dejarla ciega.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “Santa Lucía del Yermo...”, *op. cit.*, pp. 24-26. SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, pp. 17-18.

ondarea; San Anton Abadearena eta San Antonio Paduakoarena.<sup>30</sup> Zalantza barik, bada tenpluan gainerakoak baino bitxiago den harri bat. Hondoratuta dago eta bertokoek Jainkoaren Amaren oinatza ikusten zuten hor, irudimen handiz, bai, baina gotzainaren oniritzirik gabe. Duda izpi barik, inguruko tradizio errotuenetakoa zen harri horretan Ama Birjinaren aztarna zegoela zioen hura. Eliztarrek Santa Luziaren ermitaren ondoan dagoen iturriko urez edo bide bazterreko beste iturriko urez betetzen zuten ahoa eta San Antonioren guruztokiko izkinan isurtzen zuten, harri horren gainean. Hori eginda, haginetakoa minaren aurkako babesak lortzen omen zen. Garai batean, mirariak egiteko gai ei zen harria tenpluan egon zen, baina eliza-autoritateek ohitura hori debeka zedila agindu zuten 1723an, sineskeriatzat jota.<sup>31</sup> Hala eta guztiz ere, sinesmena sakon sustraituta zegoen eta, Ama Birjinaren oinatza garai hartan eraikitzen ari ziren Santa Apoloniaren eta San Antonioren ermitara eramanez, eliztarrek harriaren sendatze-ahalmenaren sinesmenari eutsi zioten. Baina, zer lotura dago haginetakoa minaren eta guruztokiaren titular dugun Santa Apoloniaren artean? Bada, haren martirioa da erantzuna; bizirik erre zuten haginak errotik erauzi ondoren. Hori dela eta, hagin bat da Santa Apoloniaren atributua eta hari eskatzen zaio haginetakoa minaren aurkako laguntza. Dena den, Ama Birjinaren oinatza ba omen zuen beste ahalmenik ere. San Antonio bitarte, bikotea lortuko zuten oina aztarnaren gainean paratzen zutenek. Horrez gain, ikusmen ona izateko, begiak Santa Luzia ermitako iturriko urez edo barruko kriseiluetako olioak bustitzen zituzten eliztarrek, baina tradizio hori ahaztuta dago egun. Izan ere, gauza jakina da Santa Luzia itsuen eta ikusmenaren zaindaria dela, martirio gisa begiak idoki baitzizkioten itsu gera zedin.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Erretaula Ventura Peredak pintatu zuen 1758an 700 errealean truke. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 193 orr.

<sup>31</sup> Gasteizko Elizbarrutiko Artxibo Historikoa, (aurrerantzean, AHDV-GEAH), Audio, Ermuko Andra Mari, fabrika liburua, 1715-1795, 1723, 29v.-30r folioak. “donde los hombres y mugeres suelen llebar agua en la voca y la echan allí creyendo vana y supersticiosamente conseguir el remedio de sus enfermedades y deseando su Il(ustrísi)ma desterrar tan yntolerable error mando se quite la dicha reja por el cura de dicha igle(sia). Y que se haga, se cierre el dicho sitio con piedra y cal, y así echo ninguna persona lo quite ni lleve agua so pena de excomunió maior”.

<sup>32</sup> MUGURUZA MONTALBÁN, F.: *op. cit.*, 24-26 orr. SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, 17-18 orr.



---

## 2. Erretaulak

---

Ermuko Andra Mariren tenpluko harrizko hormek gordetzen duten altxorrik handiena lau erretaulak dira. Zenbait estilo artistikoren bilakaera ikusteko aukera ematen digute. Nabarmengarriena aldare nagusia da; Andra Mariri eskainitako obra errenazentista fina da eta titular gisa gotiko berantiarreko eskultura oso interesgarria du. San Josefi eta San Sebastiani eskainitako alboko zatiak rokoko estilokoak dira, Barrokoaren azken urteetakoak eta bi eskultura bikain dauzkate. San Joanes Bataiatzailearen beste bat zegoen, baina irudi nagusia baino ez da geratzen gaur egun. Eta azkenik, ezin ahaztuzkoa da santutegiko eskulturarik zaharrena, alegia, Andra Mariren irudia gordetzen duen aldare neoklasikoa, zinez ederra.



---

## *2. Retablos*

---

El mayor tesoro que cobijan los muros de piedra de este templo de Nuestra Señora del Yermo son sus cuatro retablos en los que observamos la evolución de los estilos artísticos. El más destacable es el altar mayor, una delicada obra renacentista dedicada a la Virgen María que tiene como titular una talla tardogótica muy interesante. Los dos laterales, de san José y san Sebastián, son ya rococós, de los años finales del Barroco, y albergan dos esculturas titulares de gran calidad. Había otro más, de san Juan Bautista, que hoy no se conserva y del que solo queda su imagen principal. Y para acabar no nos podemos olvidar del altar neoclásico que cobija una preciosa Andra Mari, la talla más antigua de este santuario.



## 2.1. RETABLO MAYOR

En el presbiterio podemos observar un magnífico retablo renacentista, la joya de este santuario, dedicado a la Virgen con el Niño.<sup>33</sup> (Fig. 5) Es un altar que se puede fechar en la segunda mitad del siglo XVI, dentro de lo que se conoce como primer Renacimiento, cuando en el País Vasco se empieza asimilar el Renacimiento italiano. Un banco, dos cuerpos y un remate en sentido horizontal y una calle central y dos laterales estructuran este mueble litúrgico, que adopta una traza de casillero en la que prima el concepto ornamental. La calle central es de una anchura y altura mayor que las laterales, debido a que se rompe el entablamento para dotar de mayor protagonismo a las dos imágenes de la Virgen María que se realzan mediante el empleo de dos serlianas, un recurso clásico que consiste en situar un arco entre dos dinteles. La traducción del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio al español por primera vez en 1552, en cuyas páginas se teorizaba sobre la serliana, nos ayuda a fijar con mayor precisión la construcción del retablo en los años cincuenta del siglo XVI. El dosel que resguarda a la Virgen con el Niño parece un añadido posterior y distorsiona el conjunto, aportando mayor horizontalidad.

Si atendemos a las características arquitectónicas, los elementos sustentantes son ménsulas foliáceas para el banco y pilastras cajeadas con decoración *a candelieri* para el resto de cuerpos. Los capiteles de las pilastras son pseudocompuestos, con dos pequeñas volutas sobre hojas de acanto. Las cajas que contienen los relieves se estructuran como unidades arquitectónicas que consiguen un efecto de profundidad gracias al empleo de una estructura arqueada en el primer cuerpo y arquiteada en el segundo. Se decoran con casetones con rosetas y encadenados manieristas que alternan el círculo y el rombo junto con querubines en los espacios sobrantes. También podemos encontrar dentellones y ovas en las cornisas y cadenas de perlas bajo los dinteles. En el remate la diferencia de altura entre la calle central y las laterales se equilibra con dos eses en voluta y dos tímpanos

5. irudia. Erretaula nagusiaren  
ikuspegi orokorra

Figura 5. Vista general  
del retablo mayor

<sup>33</sup> Retablo estudiado en SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, pp. 4-13.

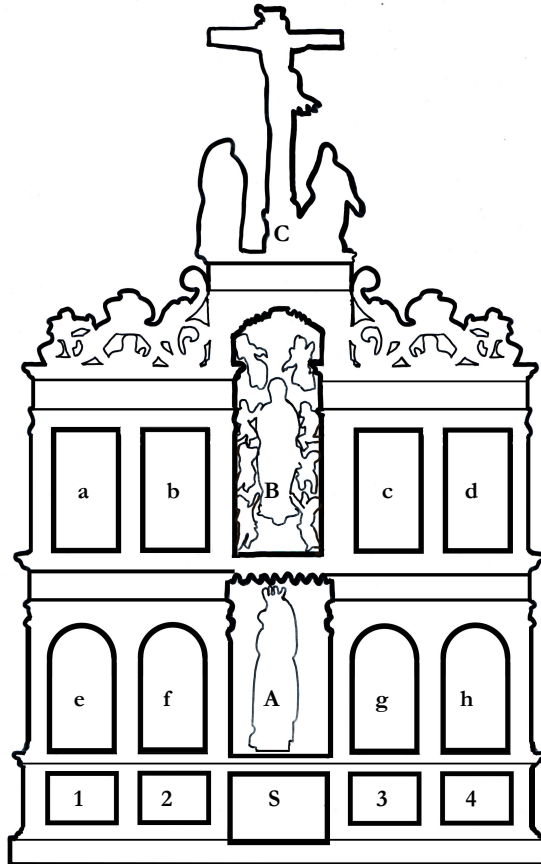
## 2.1. ERRETAULA NAGUSIA

Presbiterioan erretaula errenazentista ikusgarria dugu, santutegiko harribitxia, Ama Birjinari eta Haurrari eskainitakoa.<sup>33</sup> (5. irud.) XVI. mendearen bigarren zatian data daiteke, hau da, Errenazimentu goiztiar deritzonaren barruan; garai hartan hasi zen Euskal Herrian Errenazimentu italiarra asimilatzen. Banku batek, bi gorputzek eta erremateak horizontalean eta erdiko kale batek eta bi albo-kalek osatzen dute kutxatategi traza hartzen duen altzari liturgiko hori, ornamentazio-izaera argikoa. Albo-kaleak baino zabalagoa eta altuagoa da erdikoa, entablamendua apurtzen delako Ama Birjinaren bi irudiei protagonismoa handiago eransteko. Horrez gain, bi serliar erabili dira irudiak are gehiago nabarmentzeko; baliabide klasiko hau bi atebururen artean arku bat kokatzean datza. Sebastiano Serlio arkitektoaren tratatua 1552an itzuli zen lehenengo aldiz gaztelaniara eta bertan teorizatzen zen serliarrei buruz, beraz, horretan oinarrituta data dezakegu zehazkiago erretaularen eraikuntza XVI. mendeko berrogeita hamarreko hamarkada aldera. Dirudienez, geroago erantsi zen Ama Birjina eta Haurra babesten dituen errezela, multzoa distortsionatzen baitu horizontaltasuna erantsita.

Arkitekturaren ezaugarriei erreparatuta, mentsula hostokarak aukeratu ziren bankuaren euste-elementutzat eta, gainerako gorputzetarako, *a candelieri* dekoraziodun pilastra landatuak. Pilastren kapitelak sasikonposatuak dira eta bi kiribildura dituzte akanto hostoen gainean. Erliebeak dauzkaten kutxek sakontasun efektua lortzeko arkitektura unitate bihurtzen dira lehenengo gorputzean arkuz osatutako egitura eta bigarrenean egitura arkitrabatua erabilia. Errosetadun kasetoiekin eta zirkulu nahiz erronboak txandakatzen dituzten kateatze manieristekin apaindu ziren eta soberako espazioetan kerubinak ipini. Halaber, denteloiak eta arrabak ikus daitezke erlaitzetan eta perla kateak leihoburuen azpian. Kiribildutako bi eserekin eta kaleen erdian kokatutako bi tinpano arkeaturekin orekatzen da erdiko kalearen nahiz albo-kaleen arteko altuera

---

<sup>33</sup> Egile honek ikertu du erretaula: SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, 4-13 orr.



- A. Ama Birjina eta Haurra / Virgen con Niño
- B. Jasokundea / Asunción
- C. Kalbarioa / Calvario
- S. Sagrarioa / Sagrario
- a. Deikundea / Anunciación
- b. Ikustaldia / Visitación
- c. Jaiokundea / Natividad
- d. Zirkunzisia / Circuncisión
- e. Agerkundea / Epifanía
- f. Tenpluko aurkezpena / Presentación en el templo
- g. Egiptora ihesa / Huida a Egipto
- h. Jesus doktoeren artean / Jesús entre los doctores
- 1. San Lukas / San Lucas
- 2. San Joanes / San Juan
- 3. San Mateo / San Mateo
- 4. San Marko / San Marcos

6. irudia. Erretaula nagusiaren programa ikonografikoa

Figura 6. Programa iconográfico del retablo mayor

aldea. Erretaula koroatzen duten bi maskor edo tinpano horiek erabiltzeari uzten ari zitzaion garai hartan, baina erretaula honetan ez dira oraindik ordeztu ondorengo hamarkadetan ohiko bihurtuko ziren frontoiekin.

Urre eta zilarrezko ornamentazio elementuei dagokienez, Errenazimentuak berezko zituen apaingarri ugari ikus ditzakegu espazio hutsak betetzen; *horror vacui* zeritzon horri. Gruteskoa da nagusi pilastra eta entablamentuetan, garai hartako dekorazio tipikoa, alegia, fantasiako izakiz, landare bihurtutako figuraz eta animalia mitologikoz osatutakoa: maskor bat, pergamino biribilkatuen kartelak, maskarak, hainbat elementu lotzeko *draperies* edo oihal esekiak, burezurak, uhaleria militarrek, landare-erroleoen gainean etzandako umeak, eskuetan hiruhortzekoak dituzten haurrak eta dragoien gainean doazenak, aingeruak, gizon bizardunak eta hermesak, besteak beste. (12. irud.)

Arkitektura egitura horrek Ama Birjinari eta kalbarioari eskainitako hiru eskultura multzo dauzka, baita Kristoren sorkundearen nahiz haurtzaroaren unerik garrantzitsuenak irudikatzeko hamabi erliebe ere. Horrez gain, ezin dira ahaztu lau ebanjelisten erliebeak dituen bankua eta erdian kokatutako sagrarioa. Erretaularen izaera didaktikoaren eta funtzio ebanjelizatzailearen ondorio da programa ikonografikoa, (6. irud.) biztanleriaren zati handi bat alfabetatu gabe zegoenez, liburu sakratuetan irakurri ezin zutena irudietan ikusi behar izaten zutelako.

Lehenengo gorputzaren Erdiko kaxan tenpluaren titularra dugu, alegia, Haurra besoetan duen Ama Birjina, tamaina naturalekoa.<sup>34</sup> (7. irud.) Erretaula baino apur bat zaharragoa da, gotiko berantiarrekoa; XVI. mendeko lehenengo bi hamarkadetan data daiteke eta elizako toki garrantzitsuena izan zuen aldare nagusia eraiki zen arte. Oinarri gisa zuen idulkiaren atzean, horma-pintura batzuk zeuden eta, dirudienez, horien hondar batzuk geratzen dira oraindik, ikusgai ez dauden arren.<sup>35</sup> Ama Birjinak ez du kurbatura gotiko bereizgarria: jarrera tentea du, imajina

---

<sup>34</sup> Azcarateren eta Sojoren iritziz, imajina flandestarra da eta neurri hauek ditu: 150 x 38 x 35 cm. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191 orr. SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, 11-12 orr.

curvos en el centro de las dos calles. Estas veneras o tímpanos que coronan el retablo empiezan a entrar en desuso por estas fechas, aunque en nuestro retablo todavía no han sido sustituidos por los frontones que se generalizan en décadas posteriores.

Dentro del repertorio ornamental de la mazonería encontramos un amplio muestrario de la decoración propia del Renacimiento, que ocupa todos los espacios vacíos dando lugar a lo que se conoce como *horror vacui*. Predomina el grutesco, una decoración típica de este período formada por seres fantásticos, figuras vegetalizadas y animales mitológicos que recubre la totalidad de pilastras y entablamentos: una concha, cartelas de pergaminos enrollados, máscaras, *draperies* o telas colgantes que unen varios elementos, calaveras, arreos militares, niños recostados sobre roleos vegetales, otros que sostienen tridentes o que cabalgan a lomos de dragones, ángeles, hombres barbados y hermes, entre otros. (Fig. 12)

Esta estructura arquitectónica alberga tres conjuntos escultóricos de bulto redondo dedicados a la Virgen y al Calvario y doce relieves que permiten repasar los momentos más importantes de la concepción e infancia de Cristo, así como un banco con relieves de los cuatro evangelistas y un sagrario central. El programa iconográfico (fig. 6) responde al carácter didáctico del retablo y a su función evangelizadora, ya que debido al analfabetismo de gran parte de la población era preciso contemplar en imágenes lo que de otra manera no se podía leer en los libros sagrados.

En la caja central del primer cuerpo nos encontramos con la titular del templo, una Virgen con el Niño de tamaño natural.<sup>34</sup> (Fig. 7) Es algo anterior al retablo, pues se trata de una imagen tardogótica fechable en las dos primeras décadas del siglo XVI que presidió la iglesia antes de que se construyera el altar mayor. Estaba colocada sobre una peana tras la cual había unas pinturas murales de las que hoy todavía parece que queda algún

---

<sup>34</sup> Para Azcárate y Sojo es una talla flamenca con unas medidas de 150 x 38 x 35 cm. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, p. 191. SOJO GIL, K.: “El retablo protorenaciente...”, *op. cit.*, pp. 11-12.

nagusi batek eskatzen duen itxura solemneagoa, frontaltasuna leuntzeko buru-makurdura sotil batek soilik apurtua. Eskultura bloke gisa egin zen, ukondoetan ikusten denez, gorputz atalak bereizi gabe. Arroparen azpian ezkutatuta du anatomia: Jainkoaren Amaren aurpegia eta eskuak baino ezin dira ikusi mantu zabalaren azpian, Jesus Haurtxoaren biluztasunarekin kontrastean. Ama Birjinak puntadun plataforma altu baten gaineko zapata batzuk daramatza, galoxa izenekoak, beraz, eskulturak garaiko moda islatzen du. Ezkonduetako emakumea izanda, zapi batez estalita darama ilea eta lis-lore handiz egindako koroa batez apainduta. Aurpegi obala du, kopeta zabala, bekain altu eta finak, sudur zuzen eta mehea eta ezpain txikiak. Kokotsa atzeratuta duenez, zimurrak ditu lepoan. Belarri handi eta irtenak ditu eta bitxia da hori, normalean, Gotiko berantiarrean ileak guztiz estaltzen zizkiolako<sup>36</sup>. Belarriek bularreraino iristen zaion adats luzea biltzen diote. Betazalak txilotuta, hau da, erdi itxita dituenek, semeari nolabaiteko tristeziaz begiratzen diola dirudi eta, beraz, ez du ohiko adierazkortasun gotikorik. Hala ere, bisaia borobilagoa du Ama Birjinaren semeak, haurtxo bati dagokionarekin bat. Tente dago, nahiko jarrera behartuan eta burua aurreko aldera biratuta du, eliztarrekin konektatu nahian.<sup>37</sup> Garai hartan, XVI. mendearen bukaeran, oso ohikoa zen zonalde honetan obra gotiko berantiar ugari kontratatzea, batez ere, herri txikietako baselizetarako.<sup>38</sup> Ez dakigu ezer egileari buruz, ezta jatorriari buruz ere. Baliteke bertoko lantegi batean egindakoa izatea edo, agian, kanpotik ekarriko zuten. Horren berri izateko, zura analizatu beharko litzateke legra edo berme marken bila, baina, tamalez, ezin izan da oraingoa horrelakorik egin.

---

<sup>35</sup> ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIJAR, A.: *op. cit.*, 105 orr.

<sup>36</sup> MUÑIZ PETRALANDA, J.: *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*. Bilbo, Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa, 2011, 88 orr.

<sup>37</sup> Sopena, Bizkaian bezala. *Ibid.*, 136 orr.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 223-225 orr.



resto, aunque no son visibles a simple vista.<sup>35</sup> La Virgen no presenta la característica curvatura del Gótico, que ha sido superada por una actitud erguida, más solemne y adecuada para una talla titular que solo se rompe por una leve inclinación de cabeza que permite suavizar la frontalidad. La escultura se concibe en bloque, del que las extremidades no llegan a despegarse, como se observa en los codos. La anatomía se oculta bajo la indumentaria: un amplio manto solo deja ver las manos y el rostro de la Madre de Dios, algo que contrasta con la desnudez del pequeño Jesús. La Virgen va calzada con unos zapatos sobre una alta plataforma puntiaguda llamada galocha, algo que refleja la influencia de la moda del momento en la escultura. El pelo se cubre con un velo por su condición de mujer casada y una corona con grandes flores de lis. Su rostro es ovalado, con una frente amplia, cejas altas y finas, nariz recta y delgada y labios pequeños. El mentón retraído crea una serie de arrugas en el cuello. Las orejas son grandes y salientes, algo peculiar, ya que normalmente en el tardogótico el pelo las cubre por completo<sup>36</sup> y recogen una larga cabellera ondulada que llega hasta el pecho. Los párpados entornados hacen que la Virgen mire a su hijo con cierto aire de tristeza, sin mostrar la característica expresividad del Gótico. El niño, sin embargo, posee unas facciones más redondeadas, como corresponde a un bebé. Se muestra erguido en una posición un tanto forzada y gira su cabeza hacia el frente, buscando conectar con los feligreses.<sup>37</sup> En estas fechas, a comienzos del siglo XVI, fue muy habitual en esta zona la contratación de numerosas piezas tardogóticas destinadas, sobre todo, a ermitas rurales.<sup>38</sup> No sabemos nada sobre su autor y procedencia. Podría tratarse de una obra de un taller local o de una talla importada. Para saberlo con certeza habría que analizar la madera en busca de marcas de legra y de garantía, algo que lamentablemente no ha sido posible realizar en esta ocasión.

---

<sup>35</sup> ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIJAR, A.: *op. cit.*, p. 105.

<sup>36</sup> MUÑIZ PETRALANDA, J.: *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*. Bilbao, Museo Diocesano de Arte Sacro, 2011, p. 88.

<sup>37</sup> Como en Soporta, Bizkaia. *Ibid.*, p. 136.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 223-225.

Imajina horren gainean Jasokundea dugu. (8. irud.) Otoitzean ari den Maria erakusten digu imajina ederrak. Gora begira dago zortzi aingeruk zerura jasotzen duten bitartean.

Uneko modaren arabera jantzita dago, buruzapia daramala mantelona beharrean; gerrian estuagoa du soinekoa, alkandora ikusten uzten duen eskotearekin eta alkandoraren eskumutur tolesduna erdi ezkutuan duela. Mahuka zerrendatuak ditu eta kapa zabalarekin estalita dago. Puntak gora begira dituen ilargi erdi baten gainean dago Ama Birjina; Sortzez Garbiaren ezaugarri den atributu ikonografikoa da hori eta kerubin bat du ondoan. Estilo berriaren erakusgarri da, esaterako, *contrapposto* deritzona, belauna eta ezker oina aurreratuta lortzen dena; horrela, mugimendu sentsazio argiagoa sortzen du konposizioak. Burua apur bat biratuta izateak ere laguntzen du. Aurpegia oso klasikoa da, aurpegiera biribilarekin.

7. irudia. Ama Birjina Haurrarekin, erretaula nagusiaren erdiko kalea

**Figura 7.** Virgen con Niño, calle central del retablo mayor

Erretaularen beheko aldean bankua dago. Fede kristauaren funtsezko zutabe diren lau ebanjelisten erliebe etzanak ditu, kontsoletan bereizita eta arkitektura-egitura oso soilean ipinita, irudiei sakontasun handiagoa emateko asmoz. Ezkerretik eskuinera, San Lukas, San Joan, San Mateo eta San Marko daude. Bakoitzak atributu desberdina du, norik bere ezaugarri bereizgarria. San Lukas eserita ageri da, bere ebanjelioaren liburua irekita duela eta lehenengo txatalak seinalatzen: “In illo tempore, missus est angelus gabriel a deo in civitatem”. Idia du ondoan, sakrifizioetarako animalia tipikoa. Jesusen dizipulu kuttuna izan zen San Joan gazte eta bizargabea. Bere ebanjelioa du magalean eta arrano bat begira; hegazti hori denez altuen hegaz egiten duena, dizipuluaren idatzietan nabari den espiritualtasun gorenaren alegoria da. Arranoak tintontzia darama mokoan, ebanjelisten ogibiderako behar diren tresnetako bat.

Santutegiaren beste aldean, San Mateoren (11. irud.) ondoko aingeruak tintontzia eskaintzen dio ebanjelistari, bere lana egin dezan. San Juanen konposizioaren antzekoa da eta honek ere ez du mahairik; izterren gainean du liburua. Santu honen ebanjelioa Kristoren genealogiarekin, hau da, Jesusen jatorri gizatiarrarekin hasten delako da aingerua ebanjelista honen atributua. San Markoren ebanjelioaren lehenengo txataletan San Joanes







8. irudia. Ama Birjinaren Jasokundeia, erretaula nagusiaren erdiko kalea

**Figura 8.** Asunción de la Virgen, calle central del retablo mayor

Sobre esta talla nos encontramos con la Asunción. (Fig. 8) Es una preciosa imagen renacentista de María orante. Eleva la mirada a lo alto mientras es izada a los cielos por ocho ángeles. Viste siguiendo la moda del

momento, con un tocado en vez de velo, un recatado vestido de talle a la cintura y escote redondo que deja ver la camisa y una incipiente lechuguilla de pequeños pliegues. Las mangas son acuchilladas y se cubre con un manto amplio. La Virgen se sostiene sobre una media luna con las puntas hacia arriba, un atributo iconográfico que es propio de la Inmaculada y un querubín. El nuevo estilo se puede observar en detalles como el *contrapposto* que se genera con el adelantamiento de la rodilla y pie izquierdo, aportando un mayor movimiento a la composición. A ello contribuye también la ligera torsión de la cabeza y un rostro muy clásico de facciones redondeadas.

En la parte inferior del retablo se sitúa el banco. En él se disponen los relieves apaisados de los cuatro evangelistas, pilares fundamentales de la fe cristiana, divididos por ménsulas y encuadrados en una estructura arquitectónica muy simple que pretende dotar de mayor profundidad a las imágenes. De izquierda a derecha: san Lucas, san Juan, san Mateo y san Marcos. Cada uno se identifica con un atributo diferente, el símbolo que los caracteriza. San Lucas se representa sentado con el libro de su Evangelio abierto y señalando los primeros versículos en los que se lee: “In illo tempore, missus est angelus gabriel a deo in civitatem”. Va acompañado de un buey, animal sacrificial por excelencia. San Juan, joven e imberbe, el discípulo más amado por Jesús sostiene sobre el regazo su Evangelio mientras es observado por un águila, el ave que más alto puede volar, como alegoría de la elevada espiritualidad que derrochan sus escritos. En el pico sostiene un tintero, parte de los útiles necesarios para su oficio.

Al otro lado del sagrario, el ángel que acompaña a san Mateo (fig. 11) le ofrece un tintero para que este pueda desempeñar su labor. La composición es similar a la de san Juan, y tampoco dispone de mesa, sino que apoya el libro sobre sus muslos. Que su atributo sea un ángel se debe al comienzo de su Evangelio con la genealogía de Cristo, el origen humano

Bataiatzailearen predikua egiten da; biluztasuna lehoi-azal batekin estaltzen zuen hark. Elizaren Aiten arabera, hain indartsu ziren haren hitzak, ezen lehoi baten marruaren oihartzuna baitzuten basamortuan ere. Horregatik irudikatzen da San Marko felido horrekin batera. Aurkako alboan kokatutako ebanjelistak bezala, mahai txiki baten gainean du bere liburua eta burua zapi batez estalita du.

Bankuan sagrario ere badago, berezko izaera duen eta sakramentu txit santua gordetzen duen altzari liturgikoa. Hasiera batean, aldaretik kanpo zegoen, ezkerretara, eraberritze trakets baten ondorioz kendutako erlaitz gotikoa zeukan horma-hobi batean. Tinpanoan zauri frantziskotarrak zeuden irudikatuta eta frisoan “DOMINUS JHS INOVA” idazkuna irakur zitekeen.<sup>39</sup> XVI. mendearen erdialdean Trentoko Kontzilioa egin arte, oso ohikoa zen santutegiak aldarearen albo batean ipintzea, ez erretaularen erdian gaur egun bezala. Egungo sagrarioa soila da oso eta planta zuzena du. Bi zutabe toskanar eta bi pilastra ildaskatu ditu puntu Erdiko Ate baten marko gisa; atean, kaliza errenazentista bat dago margotuta, zeinen gainean kalbarioaren irudikapen handia dagoen.

Ikusi bezala, Erdiko Kalea Ama Birjinari eskainita dago, alegia, tenpluaren titularrari eta bankua ebanjelistentzako eskaintza da. Erretaularen gainerako zatian Kristoren haurtzaroa kontatzen zaigu. Normalean, ezkerretik eskuinera eta behetik gora irakurtzen dira eszenak, baina kasu honetan ez da horrela. Narrazioa bigarren gorputzean hasten da, Deikundearekin (9. irud.): San Gabriel goiaingeruak Ama Birjinari jakinarazten dio Jesusen Sorkundea, Aita Jaungoikoak eszena goitik ikusten duen bitartean Espiritu Santua bidaltzen duela usoaren forman. Eszena osatzeko, zitori zuriz betetako loreontzi bat dago, Ama Birjinaren garbitasunaren adierazgarri. Irakurketan eta otoitzetan murgildutako neska gazte gisa ageri da Maria. Barrualdean gertatzen da eszena, gortinez eta arku apaldu batez atondutako gelan. Aldamenean, ikustaldia dugu, (9. irud.) zeinetan Ama Birjinaren eta haren lehengusina Isabelen arteko topaketa kontatzen zaigun. Isabel zaharra zen dagoeneko eta bere seme izango zenaz, alegia, San Joanesez haurdun zegoen. Elkar besarkatzen dute, pozez,

---

<sup>39</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 190 orr.

de Jesús. El Evangelio de san Marcos dedica sus primeros versículos a la predicación de san Juan Bautista, quien cubría su desnudez con una piel de león. Según los Padres de la Iglesia, sus palabras estaban tan llenas de fuerza que resonaban como el rugido de un león en el desierto. Por ello se representa a san Marcos junto a este felino. Igual que el evangelista situado en el lateral contrario, apoya su libro sobre una pequeña mesa y lleva la cabeza cubierta por un tocado.

En el banco también se sitúa el sagrario, un mueble litúrgico que tiene personalidad por sí mismo, en el que se preserva el Santísimo Sacramento. En un principio estaba situado fuera del altar, a la izquierda, en una hornacina con una repisa gótica que fue eliminada en una desafortunada restauración. En el tímpano se representaban las llagas franciscanas y en el friso aparecía la inscripción “DOMINUS JHS INOVA”.<sup>39</sup> Hasta antes de que se celebrara el Concilio de Trento, a mediados del siglo XVI, era muy habitual que los sagrarios se situaran a un lado del altar, no en el centro del retablo como en nuestros días. El sagrario actual es muy sencillo y de planta recta. Presenta dos columnas toscanas y dos pilastras acanaladas que enmarcan una puerta de medio punto en la que se ha pintado un cáliz renacentista sobre el que se sostiene una gran forma con la representación del calvario.

Como hemos visto, la calle central está dedicada a la Virgen María, titular de este templo, y el banco a los evangelistas. El resto del retablo nos narra la infancia de Cristo. Normalmente en los retablos las escenas se leen de izquierda a derecha y de abajo a arriba, aunque en este caso no es así. La narración comienza en el segundo cuerpo con la anunciación, (fig. 9) en la que el arcángel san Gabriel comunica a la Virgen María la concepción de Jesús, mientras Dios Padre observa desde lo alto la escena y manda al Espíritu Santo en forma de paloma. Un jarrón con azucenas blancas, símbolo de la pureza de la Virgen, completa la escena. María se presenta como una joven entregada a la lectura y la oración. La escena se desarrolla en un interior, donde se dispone una estancia con cortinajes y un arco rebajado. Al lado observamos la visitación (fig. 9), que nos relata el

---

<sup>39</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, p. 190.

Maria Kleofasekoaren eta Maria Salomereren figuren artean. Kasu honetan, kanpo-irudia da, hondoan zenbait arkitektura dituena. Jaiokundea epistolaren aldean irudikatzen da. Haurra lehen planoan ageri da, Ama Birjinaren eta San Josefaren artean, idiarekin, astoarekin eta bi aingerurekin batera. Hondoan, gaztelu baten hormen alboan, bi artzain ageri dira, haietako bat makila eskuan duela; iragarritako mesias gisa ezagutzen dute Jesus. Jaiokundetik zortzi egunera, zirkunzisia egin zioten Jesusi tenpluan. Haurraren gurasoak bertan izan ziren, baita *mobel* deritzon apaiza ere, hau da, zirkunzisia egiteko ardura zuena. Eszenaren erdian dago Jesus, galloiak dituen eta mahai gisa erabiltzen den bataiarri baten gainean, apaizak erdaintzea egiteko aizto makotua gerturatzen dion bitartean.

Beheko gorputzean beste lau eszena ageri dira. Magoen adorazioa edo epifania da horietako lehena. Mariak ekialdeko hiru jakintsuren bisita jasotzen du. Euretako bat, zaharrena, Jesusen aurrean belaunikatzen da eta ontzi bat eskaintzen dio opari gisa. Gai ikonografiko horrek Jainkoa jentilei agertzen zaiela adierazten du, baita Jesusen jainkotiartasunaren aintzatespena ere. Hiru magoek Mariaren semeari daramazkioten opariei dagokienez, urreak Jesusen erregetasuna sinbolizatzen du, intsentsuak jainkotiartasuna eta otoitza eta mirrak gizatiartasuna eta sakrifizioa. Zirkunzisia ondoan, Jesus tenpluan aurkezten dute. Bigarren plano batean dauden Josefek eta Mariak bi usapal eskaintzen dituzte sakrifizio gisa eta Haurra Simeoni ematen diote. Simeonek iragarritako mesias gisa ezagutzen du Haurra. Baliteke eszenan ageri den emakumea Ana profeta izatea. Barrualdean aldare-mahai bat eta gortinak dituen pabiloi bat daude. San Josefi ametsetan ohartarazi zitzaion Herodes Jesusen bila ari zela, hiltzeko asmoz. Une hartan, familia bildu eta Egiptorantz egin zuten ihes, zazpi urteren buruan erregea hil zen arte. Semea altzoan daramala irudikatzen da Ama Birjina. Josefek gidatzen duen asto baten gainean doaz eta Josefek, halaber, makil bat darama eskuan. Paisaia oso eskematizatuta dago, bata bestearen gainean pilatutako harri muinoz beteta eta zuhaitzak ikus daitezke hondoan. (10. irud.) Azken erliebean Jesus ageri zaigu, doktoeen artean. Zenbait urte geroago, familiak Jerusalemeko Pazko jaietara egin zuen bidaietako batean, Josefek eta Mariak bistatik galdu zuten dagoeneko hamabi bat urte zeuzkan Haurra. Zenbait egunez bilatu ondoren, zeharo larrituta, tenpluan aurkitu zuten, Jesusen jakituriaren



encuentro entre la Virgen María y su prima Isabel, ya anciana, embarazada de san Juan. Se funden en un abrazo de alegría entre las figuras de María de Cleofás y María Salomé. En este caso se representa un exterior con unas arquitecturas al fondo. La natividad se representa en el lado de la epístola. El Niño aparece en primer plano, entre la Virgen y san José, el buey y el asno y dos ángeles. En el fondo, junto a los muros de un castillo, aparecen dos pastores, uno de ellos con un cayado, que reconocen a Jesús como el Mesías esperado. A los ocho días del alumbramiento se celebró la circuncisión de Jesús en el templo. En este acto están presentes los padres del Niño y un sacerdote llamado mohel. Jesús se muestra en el centro de la escena sobre una pila bautismal gallonada a modo de mesa mientras el sacerdote acerca un cuchillo curvo para realizar la extirpación.

En el cuerpo inferior encontramos otras cuatro escenas. La adoración de los magos o epifanía es la primera de ellas. María recibe la visita de tres sabios de Oriente. Uno de ellos, el más anciano, se postra ante Jesús y le ofrece un recipiente como presente. Este tema iconográfico representa la manifestación de Dios a los gentiles y el reconocimiento de la divinidad de Jesús. En los regalos que portan estos tres magos se simboliza la realeza de Jesús en el oro, la divinidad y la oración en el incienso y la humanidad y el sacrificio de Cristo en la mirra. Poco después de ser circuncidado Jesús es presentado en el templo. José, en un segundo plano, y María ofrecen dos tórtolas como sacrificio y entregan al Niño a Simeón, quien reconoce en él al Mesías esperado. La mujer que aparece en escena puede ser la profetisa Ana. El interior se resuelve con una mesa de altar y un palio o dosel con cortinas. San José fue avisado en sueños de que Herodes estaba buscando a Jesús para matarlo. En ese momento tomó a su familia e iniciaron su camino hacia Egipto, donde permanecieron siete años hasta la muerte del soberano. Se representa a la Virgen llevando a su hijo en brazos. Van montados a lomos de un asno que conduce José, quien porta un cayado. El paisaje está fuertemente esquematizado, con unos montículos de piedras que se agolpan unos sobre otros y unos árboles en el fondo. (Fig. 10) El último relieve es el de Jesús entre los doctores. Unos años después, en uno de los viajes que hizo la familia a las fiestas de Pascua

**9. irudia.** Deikundearen eta ikustaldiaren erliebeak erretaula nagusian

**Figura 9.** Relieves de la anunciación y de la visitación del retablo mayor















**10. irudia.** Egiptoranzko ihesa eta Jesus doktoreen artean. Erretaula nagusiaren erliebeak

**Figura 10.** Relieves de la huida a Egipto y Jesús entre los doctores del retablo mayor

ondorioz zur eta lur zeuden doktoreen artean eserita. Josef eta Maria hondoan ageri dira, lau doktorerekin batera. Jesus harmailadi baten bidez altxatuta dagoen tronu batean eserita dago eta jarrera horrek autoritatea adierazten du.

Ohikoa denez, erretaularen erremate gisa kalbarioa dugu, pasioaren zikloari bukaera ematen dion gaia. Kristo gurutziltzatuta, hiru iltzez helduta, biluztasuna ezker aldean korapilo handi baten bidez lotutako garbitasun-zapiarekin estalia. Kontrako saihealdean, odoleisurtzen duen lantzakada ageri da. Buruan daraman koroa arantzadunak eragindako zaurietatik ere odola dario. Erdizka irekitako begiek eta ahoak dramatismo handiagoa eransten diote eszenari. Maria Magdalena belauniko dago, gurutzea besarkatzen eta gora begira. XVI. mendeko modaren arabera doa jantzita, kapa handiarekin, adats luzea agerian uzten dion buruzapi batekin eta mahuka zerrendatuak dituen soineko batekin. Ama Birjina zutik dago albo batean, semeari begira, etsipenez. Haren arropa ezkonduetako emakumeei zegokiena da: mantelina, buruzapia eta gerrian lotutako abitua daramatza. San Joanes kezkatuago dago, eskua bularraldean baitu, dolu seinale gisa. Eszenari mugimendu sentsazioa ematen dio, eskuin belauna aurreratuta baitu.

Estiloari dagokionez, imajina klasizismoaren eta adierazkortasunaren arteko erdibidea dugu, XVI. mendeko bi joeren uztartzea, alegia. Alde batetik, eskultoreak gizonezko pertsonaiak sortzen ditu, ezaugarri gisa masaila altuak, aho erdi irekiak, kopeta ilunduak, bekain zimurtuak eta espresioaren ildoak markatzen dizkieten zimur ugariak dituzten aurpegi indibidualizatuekin. (11. irud.) Hankak artazien antzera gurutzatuta dituztenez, ezegonkortasun eta mugimendu sentsazioa lortzen da. Bestalde, emakumezkoen aurpegiera klasikoagoak dira, idealizatuago daude. Figuren kanona laburra da eta, ondorioz, oso handiak dira pertsonaien buruak eta eskuak. Soinekoen tolesturak gorputzei itsatsita erortzen dira. Beti dago detaile bitxiarako tartea, esaterako, tenpluko aurkezpenaren eszenan ikus daitekeen txakurtxoak. Baliteke estilo aldaketa hori lanean bi eskultore aritu izanaren ondorio izatea. Eskultura txukuna

de Jerusalén, José y María perdieron de vista al Niño, que por esas fechas tenía unos doce años. Angustiados y tras buscarlo durante días lo encontraron finalmente en el templo, sentado entre los doctores, a los que dejó atónitos por su sabiduría. José y María se representan en el fondo junto a cuatro doctores. Jesús está sentado, posición que indica autoridad, en un trono que está elevado por una escalinata.

Como es habitual, el retablo se remata con el calvario, tema con el que culmina el ciclo pasional. Cristo crucificado, sostenido por tres clavos, cubre su desnudez con un paño de pureza anudado al lado izquierdo con un gran lazo. En el costado contrario se muestra la lanzada sangrante. La sangre brota también de las heridas producidas por la corona de grandes espinas de la cabeza. Los ojos y la boca entreabiertos aportan mayor dramatismo a la escena. María Magdalena, arrodillada, abraza la cruz y mira a lo alto. Va vestida a la moda del siglo XVI, envuelta en un gran manto, con un tocado que deja a la vista su larga cabellera y un vestido de mangas acuchilladas. La Virgen María, de pie a un lado, mira a su hijo con resignación. Su atuendo corresponde al de una mujer casada: velo, toca y hábito anudado a la cintura. San Juan se muestra más afectado y por ello lleva la mano al pecho en señal de duelo. El adelantamiento de la rodilla derecha crea una curvatura en su figura que aporta movimiento a la escena.

En cuanto al estilo, la talla se halla a medio camino entre el clasicismo y la expresividad, aunando las dos corrientes que existen en el siglo XVI. Por un lado el escultor crea personajes masculinos, con rostros individualizados que se caracterizan por poseer pómulos altos, bocas entreabiertas, ceño fruncido, cejas arqueadas y numerosas arrugas que marcan las líneas de expresión. (Fig. 11) Las piernas se entrecruzan en tijera, aportando inestabilidad y movimiento. Por otro lado, observamos en las mujeres unas facciones más clásicas e idealizadas. El canon de las figuras es corto, dando lugar a personajes con cabezas y manos muy grandes. El plegado de los vestidos cae pegado al cuerpo. Siempre hay lugar para detalles anecdóticos, como el diminuto perro que podemos ver en la escena de la presentación en el templo. Puede que esta variación en el estilo se deba a la presencia de dos escultores diferentes. La escultura es correcta, si bien se advierten ciertos errores de perspectiva, por ejemplo en

da, baina perspektiba akats batzuk antzeman daitezke, adibidez, Egiptorako ihesaldiaren eszenako mendien kasuan. Konposizioak egiteko, estanpak zeuzkaten artistek. Kasu honetan, badirudi Lucas van Leyden artistak 1513. urtean pintatutako magoen gurtza erabili zuela gure eskultoreak.

**11. irudia.** San Mateoren xehetasuna, erretaula nagusiko bankua

**Figura 11.** Detalle de san Mateo, banco del retablo mayor

Tamalez, ez dakigu nortzuk izan ziren erretaularen egileak. Portugaleteko (Bizkaia) Andra Mariren erretaula nagusiko erliebeekiko antz handia dute zenbait erliebek eta Juan Aiala II.ak egin zuen hura. Hala eta guztiz ere, ez dugunez inolako datu dokumentalik, ezin izan dugu oraindik argitu obraren egilea nor izan zen. Burgoseko eskolarekin lotu izan da noizbait<sup>40</sup>, baina gure ustea da Araba eta Bizkaia arteko mugan ziharduen tokiko tailer batean egin zela, Aiaraldean bertan edo Aiaraldetik gertu. Erretaula behar bezala interpretatzeko funtsezko beste alderdi bat da polikromia. Mihizatzaile, hozkatzaile nahiz eskultoreek egiten zituzten arkitektura eta eskultura-lanak, baina polikromia pintore urreztatzaileen ardura zen, irudiak eta erretaulak urreztatzen eta estofatzen eurak zirelako iaioak. Aldarea bukatutakoan, zura pausatzen utzi beharra zegoen tarte batez, besteak beste, elizak ere egoera ekonomikoa leheneratzeko aukera izan zezan, pintura-lanak arkitektura-lanak eta aldarearen eskultura-lanak baino askoz ere garestiagoak baitziren, beharrezko materialen prezioa zela medio. Kasurik onenean, erretaula egin eta gutxira egiten zen polikromia, baina askotan urteak igarotzen ziren egiteko aukera izan arte. Gaur egun, kontserbazio egoera bikaina du erretaulak, 1990ean sakonki zaharberritu zelako, Laudioko Villosa-Guardián enpresaren babesarekin. Jasota utzi zen mezenazgo hori erretaularen ondoko plaka batean.

Erretaularen polikromia eta eskultura garai berekoak dira, ziur aski, 1555. eta 1575. urteen artean egindakoak, pintura erromatarraren azken fasean,

---

<sup>40</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 190 orr. Azcaratek 1550. urte aldera datatzen du erretaula. Kepa Sojok XVI. menderaen lehenengo zatian kokatzen du: SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, 4 orr.





alegia, “manierismo fantastikoa” deritzon horretan.<sup>41</sup> Ezaugarri nagusi gisa errearen eta kolorearen arteko bikromatismoa du eta, kasu honetan, urdina eta gorria dira koloreak. Urrea da nagusi emakumeen nahiz Jesus Haurraren soineko zein ileetan eta urdina erabili zen hondoa apaintzeko. Urrea esgrafiatzarekin konbinatzen da; errearen gainean pintatu ondoren, grafio batekin karraskatzean datza teknika, urrea berriro ere agerian uzteko. Asko erabili zen zerrenda apaingarrietan eta bankuan. Zonalde horretan, dekorazio manierista esgrafiatua duten hamabi kaxa daude; maskara, dragoiaren gainean igotako ume (12. irud.), *draperies*, burezur, landare bihurtutako izaki eta fruta saskiak. Metal-xaflazko estalduraren bat ere ikus daiteke; horretarako, berniz koloreztatuarekin tintatzen zen urrea. Hori ikusten da, adibidez, Ama Birjinaren paparrekoan. Gotiko berantiarreko imajinak lehenagotik zuen polikromiaren zatiren bat gorde du arroparen azpian<sup>42</sup>, baina berriz polikromatu zen geroago, erretaularen multzoan hobeto integra zedin.

## 2.2. ALBO ERRETAULAK

Lehenago aipatu bezala, ahalegin ekonomiko handia egin zen santutegian XVI. mendean. Erretaula nagusi ikusgarria eraiki zen eta, ondoren, polikromatu egin zen; lan hori zizelkatzea eta mihiztatzea baino garestiagoa izaten zen gehienetan. Hori dela eta, ez zen lan handirik egin elizan tarte nahiko luze batez. Batez ere, XVIII. mendean egin zen hurrengo hornidura ekonomiko handia, horixe adierazten baitute garai hartako albo-erretaulek. Ziur aski, indiano garrantzitsuak itzuli izanarekin edo euskal herritarrak gortean egotearekin lotuta egon zen gertaera hura; aberastu ondoren, euren eta familiaren memoria betikotzeko asmoz, eskaintzak, fundazioak eta opariak egiten zituzten sorleku zituzten herrietan. Horri esker, artea ekoizten zuten beste gune garrantzitsuetan egindako obrak ekarri ziren eta, askotan, atzerriko artista garrantzitsuak ere etorri zirenez

---

<sup>41</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Iruñea, Nafarroako Gobernua, 1990, 229-236 orr.

<sup>42</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191 orr. SOJO GIL, K.: “El retablo protorenaciente...”, *op. cit.*, 12 orr.

el caso de los montes de la huida a Egipto. La composición se debe al uso de estampas que poseían los artistas, como la adoración de los magos pintada y grabada por Lucas van Leyden en 1513 que parece inspirar a nuestro escultor.

Lamentablemente desconocemos quiénes fueron los artífices de este retablo. Algunos relieves guardan gran similitud con los del retablo mayor de santa María de Portugaleta (Bizkaia) realizados por Juan de Ayala II. Sin embargo, la falta total de datos documentales no nos ha permitido, por el momento, desvelar la autoría de esta obra. Aunque en alguna ocasión se ha puesto en relación con la escuela burgalesa<sup>40</sup>, nos inclinamos más por un taller local activo a mediados del siglo XVI en los límites de Álava y Bizkaia en la órbita de los Ayala. Otro aspecto fundamental para la correcta interpretación de un retablo es su policromía. Mientras que la parte arquitectónica y escultórica la realizaban ensambladores, entalladores y escultores, la labor policroma era llevada a cabo por pintores doradores, quienes estaban especializados en dorar y estofar imágenes y retablos. Una vez terminado el altar había que dejar que la madera reposara durante un tiempo y que la iglesia volviera a recuperarse económicamente, pues esta labor de pintura tenía un coste mucho mayor que la arquitectura y la talla del altar debido a que los materiales empleados tenían un alto precio. Con suerte la policromía se realizaba poco después de levantar el retablo, ya que en muchas ocasiones pasaban años hasta que se pudiera realizar. En la actualidad el retablo se mantiene en un excelente estado de conservación gracias a que fue sometido a una profunda restauración en 1990 con el patrocinio de la empresa de Llodio Villosa-Guardián, tal y como se indica en una placa junto al retablo.

La policromía de este retablo es coetánea a la talla y con bastante probabilidad fue realizada hacia 1555-1575 en la fase final de la pintura del romano denominada “del manierismo fantástico”.<sup>41</sup> Se caracteriza por su típico bicromatismo oro-color, en este caso azul y rojo. Predomina el oro

---

<sup>40</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: *op. cit.*, p. 190. Para Azcárate el retablo se sitúa hacia 1550. Kepa Sojo sitúa el retablo en la primera mitad del siglo XVI: SOJO GIL, K.: “El retablo protorenaciente...”, *op. cit.*, p. 4.





12. irudia. Polikromiaren xehetasuna, erretaula nagusia

Figura 12. Detalle de policromía, retablo mayor

para los vestidos y cabellos de las mujeres y del Niño Jesús, mientras que para decorar los fondos se utiliza el azul. El dorado se combina con el esgrafiado, una técnica que consiste en pintar sobre el oro y rascar posteriormente con

un grafito para sacar a la luz de nuevo el oro. Se aplica en cenefas y de forma profusa en el banco, una zona en la que se disponen doce cajas con decoración manierista esgrafiada sobre plata formada por máscaras, niños sobre dragones, (fig. 12) *draperies*, calaveras, seres vegetalizados o cestas de frutas. También podemos observar alguna corla verde, que se realizaba tintando el oro con una capa de barniz coloreado, como por ejemplo en el broche de la Virgen María. La talla tardogótica contaría con una policromía anterior de la que conserva algún fragmento bajo la vestimenta<sup>42</sup>, aunque más tarde se volvió a repolicromar para su mejor integración en el conjunto del retablo.

## 2.2. RETABLOS LATERALES

Como ya hemos comentado, el esfuerzo económico que se realizó durante el siglo XVI en este santuario fue muy destacado. Se construyó un imponente retablo mayor y posteriormente se policromó, algo que casi siempre resultaba más caro que la propia ejecución de la talla y su ensamblaje. Por ese motivo tendremos que esperar bastante tiempo para que se vuelvan a realizar obras importantes en esta iglesia. Será sobre todo durante el siglo XVIII cuando se pueda advertir una fuerte inyección económica que queda de manifiesto en la construcción de varios retablos laterales. Lo más probable es que el origen de estos recursos se encuentre vinculado a la llegada de importantes indianos o a la presencia de vascos en la corte que, tras conseguir hacer fortuna, quisieron perpetuar su memoria y la de su familia a través de mandas, fundaciones o regalos para las iglesias

<sup>41</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 229-236.

<sup>42</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *op. cit.*, p. 191. SOJO GIL, K.: “El retablo protorrenaciente...”, *op. cit.*, p. 12.

gurera, euskal panorama artistikoa dinamizatu egin zen beste toki batzuetatik etorritako berritasunekin. Laudion ere fenomeno hori gertatu zen, herriko seme ugari joan baitziren Amerikara eta Filipinetara edo, hain urrunera jo gabe ere, asko izan baitziren gortean geratu zirenak edo hiri aberatsetara joan zirenak negozioei ekiteko. Denek ez zuten arrakasta lortu, baina dezenteko diru kopuruak biltzea lortu zituztenek horren froga utzi nahi izan zuten euren jaioterrian. Ziur aski, Antonio Beratzarena da kasurik argiena eta ezagunena, Lamuzako (Araba) Done Petrin Guadalupeko Amaren omenezko kapera eraikitzea agindu baitzuen.<sup>43</sup> Ermuko Andra Mariren santutegian indianoek inbertsioak egin izanaren lekukotasunik ez dugu, baina horrek ez du esan nahi egin ez zirenik. Hala eta guztiz ere, kontserbatu diren albo-erretaula batzuetan gorteko jatorria duten eskultura akademikoak ditugu eta horrek zalantza barik adierazten du bazegoela artista sonadunek egindako kalitatezko obrak nahi zituen komitenteren bat. Oraingoz behintzat, ez dugu euren izenen berri, baina dokumentazioak aukera emango digu noizbait nortzuk izan ziren jakiteko eta santutegira obra horiek bidaltzeko izan zituzten arrazoiak argitzeko.

---

<sup>43</sup> PORTILLA VITORIA, M. J.: *op. cit.* BOYD BOWMAN, P.: “La emigración peninsular a América. 1520-1539”, *Historia mexicana*, 13. liburukia, 2. alea, 1963. MARTÍNEZ SALAZAR, A.: *Presencia alavesa en América y Filipinas (1700-1825)*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1988. ARRIETA RODRÍGUEZ, A. M.: *Emigración alavesa a América en el siglo XIX*. Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritzza, 1992. MARTÍNEZ SALAZAR, A.; SAN SEBASTIÁN, K.: *Los vascos en México*. Lizarra, Eusko Jaurlaritzza, 1992. DOUGLASS, W. A. (ed.): *La diáspora vasca. The Basque Diaspora*. Reno, University of Nevada, 1999. SOJO GIL, K.: “El mecenazgo indiano en Llodio del siglo XVIII: la capilla de Guadalupe en San Pedro de Lamuza. Llodianos en América”. *Bai Llodio*, 4. alea, 1993, 4-22 orr. ARAMBURU ZUDAIRE, J. M.: “América y los Vascos en la Edad Moderna. Una perspectiva historiográfica”, *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, 34. alea, 2005, 249-274 orr. BOSCO AMORES, J.: “Vascos y navarros en América”, DEL BURGO TAJADURA, J. I. (koord.): *Vascos y navarros en la historia de España*. Madril, Laocoonte, 2007, 177-198 orr.

de sus pueblos natales. Esto facilitó la llegada de obras realizadas en otros centros destacados de producción artística o incluso la presencia en nuestras tierras de importantes artistas foráneos que dinamizan el panorama artístico vasco con novedades traídas de otros lugares. Este fenómeno también lo advertimos en Llodio, donde encontramos una enorme lista de personajes que viajaron a América o Filipinas o los que, sin ser tan osados, se quedaron en la corte o en prósperas ciudades donde emprender sus negocios. No todos triunfaron en su empeño, pero los que prosperaron económicamente lo quisieron dejar patente en sus lugares de origen. Es probable que el caso más claro y conocido sea el de Antonio de Beraza, con la erección de la capilla de Guadalupe en la iglesia de san Pedro de Lamuza (Llodio).<sup>43</sup> En el santuario de Nuestra Señora del Yermo no tenemos constancia documental de inversiones indianas, lo cual no quiere decir que no existieran. No obstante en varios de los retablos laterales que se conservan se localizan tallas académicas de origen cortesano, algo que sin duda indica la presencia de algún comitente que deseaba para el santuario obras de calidad realizadas por artistas de renombre. Por el momento estas personas han quedado en el anonimato, aunque algún día la documentación nos permitirá desvelar su identidad y conocer las motivaciones que les llevaron a enviar estas obras a su santuario.

---

<sup>43</sup> PORTILLA VITORIA, M. J.: *op. cit.* BOYD BOWMAN, P.: “La emigración peninsular a América. 1520-1539”, en *Historia mexicana*, vol. 13, n.º 2, 1963. MARTÍNEZ SALAZAR, A.: *Presencia alavesa en América y Filipinas (1700-1825)*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1988. ARRIETA RODRIGUEZ, A. M.: *Emigración alavesa a América en el siglo XIX*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1992. MARTÍNEZ SALAZAR, A.; SAN SEBASTIÁN, K.: *Los vascos en México*. Estella, Gobierno Vasco, 1992. DOUGLASS, W. A. (ed.): *La diáspora vasca. The Basque Diaspora*. Reno, University of Nevada, 1999. SOJO GIL, K.: “El mecenazgo indiano en Llodio del siglo XVIII: la capilla de Guadalupe en San Pedro de Lamuza. Llodianos en América”. *Bai Llodio*, n.º 4, 1993, pp. 4-22. ARAMBURU ZUDAIRE, J. M.: “América y los Vascos en la Edad Moderna. Una perspectiva historiográfica”. *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, n.º 34, 2005, pp. 249-274. BOSCO AMORES, J.: “Vascos y navarros en América”, en DEL BURGO TAJADURA, J. I. (coord.): *Vascos y navarros en la historia de España*. Madrid, Laocoonte, 2007, pp. 177-198.

### 2.2.1. San Josef, San Sebastian eta San Joanes Bataiatzailearen erretaulak

1780. urtera aldera eraiki ziren santutegian San Josefi, San Sebastiani eta San Joanes Bataiatzaileari eskainitako hiru erretaulak. Azken hori aspaldi desagertua da, baina titularraren irudia geratu zaigu. Gorde diren bi erretaulak bikiak dira eta, ziur aski, Marcos de Sopena erretaulagile kantabriarrak egin zituen.<sup>44</sup> Bitxia eta nabarmentzekoa da artista kantabriarrak egotea inguruotan. Batez ere, Aro Modernoan gertatu zen arkitekto, eskultore eta pintoreen “inbasio” hura, batez ere, Bizkaian eta Araban. Ez dago horren azalpen zehatzik, baina baliteke Kantabrian lan falta izateagatik gertatu izana; gauzak horrela, gertuko merkatu dinamikoagoen bila etorriko ziren. Sasoiko langile ibiltzen ziren, batez ere, udako hilabeteetan, eta neguko hilabeterik gogorrenetan etxera itzultzen ziren.

XVIII. mendean arkitekto erretaulagile ugari egon zen bertan, baina, hala ere, aurreko mendean baino gutxiago eta, oro har, tokiko artistek diseinatutako trazei jarraitu zieten. Eskultoreekin eta pintore urreztatzaileekin ez zen gauza bera gertatzen, lan eta lan aritzen baitziren, etengabe. Gurean zebiltzan artista kantabriarren talde horretan nabarmentzekoa dugu Marcos de Sopena, Liendoko semea (Kantabria). Lan asko egin zituen Araban eta Bizkaian, bereziki, Arabako ipar-mendebaldean eta, zehazkiago, Soxon (1746, 1779), Luiaondon (1759), Erretes Tudelan (1763) eta Laudion (1778, 1782). Laudion, Lamuzako Done Petriko parrokian dauden Errosarioko Andra Mariren erretaula, San Josefen erretaula eta Pietatearen erretaula egin zituen, azken hori desagertuta dagoen arren eta eliza bereko erretaula nagusia ere berak egindakoa dela uste da.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, 14 orr. SOJO GIL, K.: “El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio”. *Bai Llodio*, 2. alea, 8-15 orr.

<sup>45</sup> SOJO GIL, K.: *El retablo rococó...*, *op. cit.*, 8-15 orr. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191 orr. POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1991, 77-78, 168-169, 170, 174 orr.



### 2.2.1. Retablos de san José, san Sebastián y san Juan Bautista

Hacia 1780 se construían en el Santuario tres retablos laterales dedicados a san José, san Sebastián y san Juan Bautista, este último hoy desaparecido y del que tan solo queda la imagen titular. Los dos retablos que se conservan son gemelos y debieron de ser realizados probablemente por el retablista cántabro Marcos de Sopena.<sup>44</sup> Es curioso y destacable el fenómeno de la presencia de artistas cántabros en nuestras tierras. Esta “invasión” de arquitectos, escultores y pintores se produjo sobre todo durante toda la Edad Moderna, principalmente en Bizkaia y Álava. No hay una explicación precisa, pero es probable que este fenómeno se debiera a la falta de trabajo en Cantabria y a la búsqueda mercados cercanos más pujantes. Solían trabajar como temporeros, sobre todo los meses estivales, mientras que durante los periodos invernales más duros regresaban a sus casas.

Durante el siglo XVIII la presencia de arquitectos de retablos fue importante, aunque algo menor que en el siglo anterior, y generalmente siguieron las trazas diseñadas por otros artistas locales. No ocurre lo mismo con los escultores y pintores-doradores cuya actividad es frenética. De entre este grupo de artistas cántabros presentes en nuestras tierras destaca Marcos de Sopena, natural de Liendo (Cantabria) y muy activo en Álava y Bizkaia. Trabajó mucho por el noroeste alavés, sobre todo en Sojo (1746, 1779), Luyando (1759), Retes de Tudela (1763), y Llodio (1778, 1782). En Llodio realizó los retablos de la Virgen del Rosario, de san José y de la Piedad, desaparecido, de la parroquia de san Pedro de Lamuza y se le atribuye el retablo mayor de esta misma iglesia.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, p. 14. SOJO GIL, K.: “El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio”. *Bai Llodio*, n.º 2, pp. 8-15.

<sup>45</sup> SOJO GIL, K.: “El retablo rococó...”, *op. cit.*, pp. 8-15. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, p. 191. POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginaria*. Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1991. pp. 77-78, 168-169, 170, 174. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1998, pp. 117-118, 260-278. VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”, *Ondare, Revisión del arte Barroco*, n.º 19, 2000, pp. 103-104.

San Josef eta Haurraren erretaula eta San Sebastianen erretaula rokoko estilokoak dira, baina erretaulen azken fasea barrokoa. Euskal Herrian 1739tik aurrera garatu zen eta 1775-1780ra arte iraun zuen. Lurrotan, zurgintzaren artei dagokienez izan den garairik garrantzitsuenetako bat da. Erretaulen rokokoan ezaugarri nagusiak dira planta ahur edo zuzenmakotuak, mugimendu handikoak, Borromini arkitektoaren planteamenduen araberakoak. Albo-aldare horietan ikus daitekeenez, banku altxatua erabiltzen da, fuste ildaskatua eta kapitel konposatua duten pilastra eta zutabeen bidez hiru kaletan bereizitako gorputz bakarrarekin. Aipatzekoa da erremate edo azkentzea. Kasu honetan, zuzena da, aletioekin eta entablamendu zatituarekin. Apaintzeko, motibo nagusitzat arrokaia duen “txinatar erako” erreperitorio berria erabiltzen da, alegia, harriak eta itsas maskorrak imitatzen dituen dekorazio asimetrikoa, rokoko artearen motibo gailen bihurtu zena. Badira bestelako elementu apaingarriak ere, esaterako, loredun girlandak, oihal esekiak etab.<sup>46</sup> Ezaugarri horiek bat datoz Marcos de Sopeñak 1755. urtetik aurrera Erretes Tudelan (Araba, 1763) nahiz Traslaviña-Artzentalesen (Bizkaia, 1768) erabilitakoeekin, baina Laudion egindako lanek ez dute hainbesteko apaingarririk, egiturazkoagoak dira.

Aldareen funtsezko elementu osagarria da polikromia. Kasu honetan, eraikuntzarekin batera egin zen. Gutxi gorabehera, 1782an egin zuen Miguel de Vierna pintore urreztatzaileak.<sup>47</sup> Polikromia rokokoaren ezaugarri bereizgarrietako bat da erretaula osoa urrez estaltzea edo, gutxienez, ikus daitekeen alde osoa. Izan ere, hala zehazten zen lanak kontratatzeko baldintzetan. Erabiltzen den urrea ez da XVI. mendean erabiltzen zena bezain kalitate onekoa, mende hartan 23 edo 24 kilatekoa

---

ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbo, Bizkaiko Foru Aldundia, 1998, 117-118, 260-278 orr. VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”, *Ondare, Revisión del arte Barroco*, 19. alea, 2000, 103-104 orr.

<sup>46</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca en el País Vasco...”, *op. cit.*, 90-91 orr. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: *El retablo barroco*, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak. Retablos*. Bilbo, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Saila, 2001, 281-301 orr.

<sup>47</sup> SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, 17 orr.

Estos dos retablos, de san José con el Niño y san Sebastián, son rococós, la última fase de la retablística barroca. En el País Vasco se desarrolló a partir de 1739, llegando hasta 1775-80. Es uno de los períodos más importantes en las artes de la madera en estas tierras. El retablo rococó se caracteriza por tener una planta cóncava o mixtilínea y de gran movimiento, siguiendo planteamientos borrominescos. Como podemos ver en estos dos altares laterales, se emplea un banco elevado con un cuerpo único dividido en tres calles por pilastras y columnas de fuste estriado y capitel compuesto. El remate es destacado. En este caso, recto con aletones y entablamento partido. En la decoración se emplea un nuevo repertorio “a la chinesca”, cuyo motivo principal es la rocalla, que no es más que una decoración asimétrica que imita contornos de piedras y de conchas marinas y que se convirtió en el motivo por excelencia del arte rococó. También se emplean otros elementos decorativos como las guirnaldas con flores, telas colgantes, etc.<sup>46</sup> Estas características coinciden con la tipología de retablos que Marcos de Sopeña emplea desde 1755 en Retes de Tudela (Álava, 1763) o Traslaviña-Arcentales (Bizkaia, 1768), aunque todas las obras realizadas en Llodio son un poquito menos ornamentales y algo más estructurales.

Complemento indispensable de estos altares es su policromía. En este caso es coetánea a la erección de los mismos. Fue realizada hacia 1782 probablemente por el pintor dorador cántabro Miguel de Vierna.<sup>47</sup> La policromía rococó se caracteriza por un dorado que cubre por completo toda la mazonería del retablo o, al menos, todo lo que alcanza la vista, como suelen concretar en los condicionados para su contratación. El oro que se emplea ya no es de tanta calidad como el utilizado en el siglo XVI, que suele ser de 23 o 24 kilates. Hay zonas de ese dorado que se dejan mates y otras bruñidas, para crear efectos lumínicos. Los únicos elementos decorativos que se emplean son los llamados “dibujos de medio relieve”,

---

<sup>46</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca en el País Vasco...”, *op. cit.*, pp. 90-91.  
VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El retablo barroco”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak. Retablos*. Bilbao, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2001, pp. 281-301.

<sup>47</sup> SOJO GIL, K., “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, p. 17.

baitzen. Urreztatutako zati batzuk mate uzten ziren eta beste batzuk txartatuta, argi efektuak sortzeko. Erabiltzen diren elementu apaingarri bakarrak “erliebe erdiko marrazki” deritzonak dira, alegia, igeltsuen gainean zizelkatutako modako motiboak, besteak beste, arrokaiaak, festoiak, landare motiboak eta motibo geometrikoak. Argi ikus ditzakegu irudien kokaleku diren kaxen hondotan eta erretaularen eremu lauetan. Sagrarioen ateetan ere ikus daitezke; eguzki motako zaindariak irudikatzen dira bertan, gela horien izaera eukaristikoari erreferentzia eginda.<sup>48</sup>

San Josef en erretaula Ebanjelioaren kaperan dago. San Josef en eskulturaren alboetan, Done Petri, San Paulori eta San Blas en eskainitako imajina txikiagoak daude errematean. San Josef eta Haurra irudia zinez bikaina da eta Juan Pascual de Mena (1707-1784) jo da horren egiletzat. Madril en, San Fernandoko akademia fundatu zuten artisten inguruan prestatutako eskultore sonaduna izan zen; akademiako eskultura teniente izendatu zuten 1752an, eskultura zuzendari 1762an eta zuzendari nagusi 1771n.<sup>49</sup> San Josefek<sup>50</sup> besoetan du Haurra, XVIII. mendean ohikoa zenez, ia jaioberritan, herri debozioarekin erlazionatutako alderdi sentimentalak erakusteko asmoz. Barrokoaren garaietan indartsu agertu zen eszena hura, komentu teresarek bultzatuta. Santua ibiltzen ari da, bere ikur den makila loredua eskuineko eskuan duela. Ezkerreko eskuarekin biluzik dagoen Haurrari eusten dio eta Haurrak ikusleak seinalatzen ditu, antza, bedeinkatzeko. (13. irud.) Indibidualki tailatu zen, hau da, bereizita eta San Josefek besoan daraman mantu zuriaren gainean jarri zen. Bilboko San Nikolas elizako irudiaren antz handia du honek.<sup>51</sup> Tunika urdinkara bat darama jantzita, tolestura lodiak dituen mantu laranja-kara batekin batera,

---

<sup>48</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2001, 198-202 orr.

<sup>49</sup> TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado en Álava. Pintura y escultura*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1995, 71-73 orr. TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2008, 40-42 orr. PÉREZ DE DOMINGO, L.: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madril, Fundación Universitaria, 2007, 213-214 orr.

<sup>50</sup> Neurriak: 1,48 x 0,76 x 0,42 m.

<sup>51</sup> TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica...*, *op. cit.*, 42 orr.

que no son otra cosa que una especie de cincelados sobre los yesos en los que se graban distintos motivos de moda como rocallas, festones, motivos vegetales y geométricos. Los podemos ver con claridad en los fondos de las cajas, donde se colocan las imágenes, y en otras zonas lisas del retablo. También en las puertas de los sagrarios, en los que se representan custodias de tipo sol, en relación al carácter eucarístico de estos habitáculos.<sup>48</sup>

El retablo de san José se encuentra en la capilla del Evangelio. Está presidido por una imponente talla de san José flanqueada por otras más pequeñas de san Pedro, san Pablo y san Blas en el remate. La imagen de san José con el Niño es de extraordinaria factura y ha sido atribuída a Juan Pascual de Mena (1707-1784), un prestigioso escultor formado en Madrid en torno a los artistas que fundaron la Academia de San Fernando de la que fue nombrado teniente de escultura en 1752, director de escultura en 1762 y director general en 1771.<sup>49</sup> San José<sup>50</sup> lleva en brazos al Niño, de muy corta edad, como es habitual en el siglo XVIII, buscando mostrar aspectos sentimentales vinculados con la devoción popular. Es una escena que surge con fuerza durante el Barroco, animada por los conventos teresianos. Está en actitud de caminar, con la vara florida, su símbolo personal, en la mano derecha. Con la izquierda sujeta al Niño desnudo, que nos mira y nos señala en lo que parece una actitud de bendecir. (Fig. 13) Está tallado de forma individual, por separado, y acomodado sobre un manto blanco que san José porta en su brazo. Esta imagen es muy similar a la que se encuentra en la iglesia de san Nicolás de Bilbao.<sup>51</sup> Viste una túnica azulada con un manto anaranjado de gruesos plegados que imitan a los

---

<sup>48</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 198-202.

<sup>49</sup> TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado en Álava. Pintura y escultura*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1995, pp. 71-73. TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 40-42. PÉREZ DE DOMINGO, L.: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria, 2007, pp. 213-214.

<sup>50</sup> Medidas: 1,48 x 0,76 x 0,42 m.

<sup>51</sup> TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica...*, *op. cit.*, p. 42.



13. **irudia.** San Josef Haurrarekin, ustez, Juan Pascual de Mena eskultorearena, San Josefen albo-erretaula

**Figura 13.** San José con el Niño, atribuido a Juan Pascual de Mena, retablo lateral de san José

llamados “paños naturales” de un solo tono puestos de moda con la llegada de la policromía neoclásica y que dejan de lado las ricas labores estofadas del Barroco. No obstante, aún se mantienen reminiscencias del gusto rococó presentes en un vistoso galón dorado en el que se advierten motivos de medio relieve con decoración vegetal.<sup>52</sup>

Las de san Pedro, san Pablo y san Blas ocupan el resto de las hornacinas. Son de menor tamaño y calidad. San Pedro es un hombre de edad avanzada, con barba y una pronunciada calva. Viste túnica y un grueso manto amarillo. En su mano derecha lleva un libro, el Evangelio, y en la izquierda dos llaves, su atributo personal, una de oro y otra de plata, que representan las puertas del cielo y el infierno respectivamente y que simbolizan el poder de absolver o excomulgar. El otro apóstol es san Pablo. Habitualmente se representa junto a san Pedro, ya que simboliza la evangelización a los gentiles. Se le representa de forma muy similar, aunque con las barbas más largas y melena también algo cana. En su mano izquierda porta el libro de las epístolas paulinas (Cartas de san Pablo) de las que fue autor, mientras que con la derecha sujeta la espada con la que fue ajusticiado. San Blas, como obispo de Sebaste, remata el retablo. Levanta su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta una cruz. Estas tres tallas fueron contratadas por Manuel de Acebo el 3 de junio de 1782, junto con otras que luego comentaremos. Su policromía es probable que fuera realizada por las mismas fechas por Miguel de Vierna, pintor dorador de Meruelo (Cantabria).

El retablo de san Sebastián (fig. 14) ocupa la cabecera de la capilla que se encuentra en el lado de la epístola y es gemelo al de san José. Está

---

<sup>52</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Las claves de la policromía neoclásica”, *Akobe*, n.º 7, 2006, pp. 14-18. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Implantación de la policromía neoclásica a través de los modelos cortesanos”, en TABAR ANITUA, F.: *La escultura académica...*, *op cit.*, pp. 204-205.







**14. irudia.** San Sebastiani eskainitako albo-erretaularen ikuspegi orokorra, ustez, Marcos de Sopenak egina eta Miguel de Viernaren polikromiarekin

**Figura 14.** Vista general de retablo lateral de san Sebastián, atribuido a Marcos de Sopena y con policromía de Miguel de Vierna

presidido por san Sebastián<sup>53</sup> (fig. 15), una magnífica talla que ha sido atribuida a Juan Pascual de Mena, al igual que la de san José.<sup>54</sup> El santo romano se muestra semidesnudo y atado al tronco nudoso en el que fue atravesado por flechas que lo dejaron al borde de la

muerte, aunque finalmente pudo ser rescatado por santa Irene. La iconografía de este santo ha permitido a los artistas trabajar el desnudo académico y, como en este caso, aportar un cierto grado de idealización, pues hay que recordar que Mena es un importante representante de la escultura académica de la escuela de Madrid surgida al amparo de la Academia de San Fernando, fundada en 1752 por Fernando VI. Los preceptos estéticos de esta institución académica se difundieron por toda España a través de la llegada de obras como esta, de artistas formados en Madrid bajo los nuevos fundamentos estéticos y también gracias a las escuelas de dibujo que fueron surgiendo en las provincias y que formaron a artesanos y artistas en el academicismo. La consecuencia fue la lenta desaparición del estilo barroco que con tanta fuerza había arraigado en España, produciéndose al menos durante la segunda mitad del siglo XVIII hibridaciones de todo tipo en las que se advierten elementos del barroco-rococó conviviendo con otros más académicos. Este mismo fenómeno nos lo encontramos en estos retablos, donde se conjugan elementos de tradición barroca-rococó, como son los retablos, con estas imágenes venidas de Madrid que anuncian el academicismo.

San Fabián y san Silvestre se disponen a ambos lados del titular y son de tamaño más reducido y de menor calidad. San Fabián fue un papa de comienzos del cristianismo y por ello se muestra ataviado de santo pontífice con tiara papal, capa pluvial y estola en rojo. En su mano lleva un libro, pero no vemos ni rastro del cardador de lana con el que fue

<sup>53</sup> Medidas de la talla: 1,43 x 0,80 x 0,52 m.

<sup>54</sup> TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica...*, *op. cit.*, p. 45. PÉREZ DE DOMINGO, L.: *op. cit.*, pp. 213-214.



**15. irudia.** San Sebastián, uestez,  
Juan Pascual de Mena artistarena,  
San Sebastianen albo-erretaula

**Figura 15.** San Sebastián,  
atribuido a Juan Pascual de Mena,  
retablo lateral de san Sebastián

martirizado. San Fabián y san Sebastián se representan juntos en muchas ocasiones debido a que fueron martirizados en la misma fecha, el 20 de enero. Por ello se les rinde culto de forma conjunta. San Silvestre fue otro papa del siglo IV, el primero en no morir mártir. Se representa del mismo modo que san

Fabián. Las dos tallas de san Fabián y san Silvestre fueron también contratadas el 3 de junio de 1882 por el maestro tallista Manuel de Acebo y probablemente fueran policromadas por Miguel de Vierna. Más antigua, del siglo XVII, es la talla de la Inmaculada que remata el retablo. Sigue una tipología creada por Gregorio Fernández que alcanzó gran éxito y fue muy repetida por artistas de este siglo.

Además de estos dos retablos existió un tercero dedicado a san Juan Bautista. Era muy similar a los anteriores y estaba colocado junto a la entrada en la nave de la epístola hasta su lamentable desaparición ya en el siglo XX. Debió de estar presidido por san Juan Bautista acompañado por santa Águeda y santa Apolonia y san Miguel en el remate. De las cuatro tallas tan solo se conservan dos, san Juan y santa Águeda. San Juan se encuentra junto al retablo de san Sebastián, sobre un pilastrón de piedra a modo de peana. (Fig. 16) Este asceta es considerado el precursor de la venida de Cristo. Retirado al desierto, se dedicó a la predicación. Por ello se representa como un hombre en la treintena, alto, delgado y cubierto con poca ropa. Va vestido con unas pieles con los bordes de pelos de camello sostenidas por una cinta y una túnica roja al hombro, señal de su martirio. En la mano derecha sostiene una cruz de vara y va acompañado por un cordero sobre un libro con siete sellos que representa el Apocalipsis de san Juan, también conocido como Revelaciones de Jesucristo, lo que remarca su carácter profético.

Todas las imágenes de este retablo las contrataba el 3 de junio de 1782 Manuel de Acebo; la más grande y de mejor calidad era la de san Juan Bautista, “de cinco pies y medio con su terrazo con traje de penitente, medio desnudo”. El resto eran más pequeñas, ya que ocupaban las calles secundarias. El retablo se hizo y se policromó por las mismas fechas, pues

polikromia neoklasikoaren eraginez modan ipini ziren tonu bakarreko “zapi naturalak” imitatzeke eta, beraz, Barrokoko lan estofatu bikainak alde batera utzita. Dena den, joera rokokoaren zantzuak geratzen dira erliebe erdiko motiboak eta landare apaingarriak dituen xingola urrekara ikusgarri batean.<sup>52</sup>

Gainerako horma hobietan Done Petriren, San Pauloren eta San Blasen irudiak daude. Neurri eta kalitate txikiagoa dute. Done Petri adineko gizona da, bizarduna eta burusoila. Tunikaz eta mantu lodi horiz dago jantzita. Eskuineko eskuan Ebanjelioa darama eta ezkerrekoan bere atributu diren bi giltza, bata urrezkoa eta bestea zilarrezkoa, hurrenez hurren, zerurako giltza eta infernurakoa, askesteko eta eskumikatzeko boterearen adierazgarri. Beste apostolua San Paulo da. Done Petriren alboan irudikatu ohi da, jentilen ebanjelizazioa sinbolizatzen baitu. Ia berdin dago irudikatuta, baina bizar luzeagoarekin eta adats erdi urdinduarekin. Ezkerreko eskuan epistola pauldarren liburua darama (San Pauloren gutunak), berak idatzi baitzituen. Eskuineko eskuan hiltzeko erabili zuten ezpata du. Erretaula borobiltzeko, San Blas dugu, Sebasteko gotzaina. Eskuineko eskua altxatuta du eta ezkerrean gurutzeta. Manuel Acebok kontratatu zituen hiru imajina horiek 1782ko ekainaren 3an, geroago deskribatuko ditugun beste batzuekin batera. Ziurrenik, garai hartan bertan egin zuen polikromia Merueloko seme Miguel de Vierna kantabriarrak.

San Sebastianen erretaula (14. irud.) kaperaren buruan dago, epistolaren aldean eta San Josefren erretaularen bikia da. San Sebastianen (15. irud.) eskultura bikaina da nagusi<sup>53</sup>, ustez Juan Pascual de Mena artistak egina, San Josefren imajinaren kasuan bezala.<sup>54</sup> Erdi biluzik eta gezikatzeko erabili

---

<sup>52</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Las claves de la policromía neoclásica”, *Akobe*, 7. alea, 2006, 14-18 orr. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Implantación de la policromía neoclásica a través de los modelos cortesanos”, TABAR ANITUA, F.: *La escultura académica...*, *op. cit.*, 204-205 orr.

<sup>53</sup> Eskulturaren neurriak: 1,43 x 0,80 x 0,52 m.

<sup>54</sup> TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica...*, *op. cit.*, 45 orr. PÉREZ DE DOMINGO, L.: *op. cit.*, 213-214 orr.

en el mismo documento encontramos las condiciones para su ejecución en las que se especificaba que debía terminarse para Pascua de Resurrección del año 1783.<sup>55</sup> La presencia del escultor de Meruelo (Cantabria) Manuel de Acebo en este santuario resulta interesante pues, aunque como hemos podido comprobar, su producción es muy desigual, pero tiene algunas obras que merece la pena destacar, como es la imagen de san Juan Bautista. Este escultor se formó en Madrid al amparo de la Academia de San Fernando junto a Luis Salvador Carmona, un prestigioso maestro con el que tuvo oportunidad de acercarse a los preceptos academicistas imperantes por esas fechas. Posteriormente se estableció en Bilbao, desarrollando una prolífica labor en Bizkaia y alrededores.<sup>56</sup> Aunque la huella dejada por su maestro Salvador Carmona es evidente, tampoco supo desligarse del todo de la tradición barroca y dar el paso decidido hacia la elegancia académica. Las dinámicas composiciones abiertas y las actitudes siguen siendo barrocas, aunque en ocasiones añade un cierto distanciamiento aprendido seguramente en su estancia madrileña. La imagen de san Juan Bautista mantiene ciertas conexiones formales con la talla de la misma advocación que Salvador Carmona realizaba para el retablo mayor de la iglesia de Segura (Navarra). La musculatura fibrada, tensa, el rostro anhelante y la piel de camello con la que viste, larga y lisa recorrida por una cenefa lanosa, ponen de manifiesto su formación.

---

<sup>55</sup> SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, pp. 15-17. SOJO GIL, K.: “El retablo rococó...”, *op. cit.*, pp. 9, 15. AHPA, Francisco Antonio de Acha, 1782, 11580, ff. 334-338.

<sup>56</sup> BARRIO LOZA, J. A.: “Algunos aspectos del Arte”. *Bizkaia, 1789-1814*. Zamudio, 1989, p. 194. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélagua (Vizcaya): La incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco”, *Letras de Deusto*, vol. 21, n.º 49, 1991, pp. 53-66. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo”, *Bidebarrieta*, n.º 2, 1997, pp. 157-161. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco...*, *op. cit.*, pp. 117-118, 260-278. VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca en el País Vasco...”, *op. cit.*, pp. 109-110.

zuten enbor adabegitsuari lotuta ageri zaigu santu erromatarra. Hiltzeko zorian utzi zuten, baina Santa Irenek salbatu zuen. Santu honen ikonografiak biluztasun akademikoa lantzeko aukera eman zien artistei eta, kasu honetan gertatzen denez, nolabaiteko idealizazioa ere erantsi ahal izan zioten, gogoan izan behar baitugu Fernando VI.ak 1752an fundatutako San Fernandoko Akademiaren babespean sortutako Madrilgo eskolaren eskultura akademikoaren ordezkari garrantzitsua izan zela Mena Espainia osoan zehar barreiatu ziren instituzio akademiko horren agindu estetikoak deskribatu ditugun obren parekideei esker eta hatsarre estetiko berriekin Madrilen prestatutako artisten eskutik, baita probintzietan sortzen joan ziren eta artisau zein artistak akademizismoaren bidetik prestatu zituzten marrazki eskolei esker ere. Horren ondorioz, Espainian hain sakon errotutako Barrokoa desagertzen joan zen gutxika eta era guztietako hibridazioak gertatu ziren XVIII. mendearen bigarren erdian, zeintzuetan elementu barroko edota rokokoak elementu akademikoekin nahastuta ikus daitezkeen. Erretauletan ere fenomeno bera antzematen da: tradizio barroko edota rokokoaren elementuak, hain zuzen ere, erretaulak Madrildik etorritako irudiekin uztartuta ageri zaizkigu, akademizismoaren etorreraren iragarpen gisa.

Titularraren bi aldeetara kokatuta daude San Fabian eta San Silvestre. Neurri eta kalitate txikiagoa dute bi irudiok. Kristautasunaren hasierako aita santuetako bat izan zen San Fabian eta, beraz, aita santuen tiararekin, eliz kaparekin eta estola gorriarekin jantzita ageri zaigu. Liburu bat darama eskuan, baina ez da ikusten martirizatzeko erabili zuten txarrantxa. San Fabian eta San Sebastian elkarrekin irudikatzen dira maiz, egun berean martirizatu zituztelako, urtarrilaren 20an. Horrexegatik gurtzen dira elkarrekin. San Silvestre IV. mendeko beste aita santu bat izan zen, martirizatu ez zuten lehena. San Fabian bezalaxe irudikatzen da. San Fabian eta San Silvestreren eskulturak 1882ko ekainaren 3an kontratatu zituen Manuel de Acebo maisu eskultorea eta, ziur aski, Miguel de Viernak polikromatu zituen. Erretaularen erremate gisa dagoen Sortzez Garbiaren imajina zaharragoa da, XVII. mendekoa. Gregorio Fernandezek sortutako tipologiari jarraitzen dio, arrakasta handia lortu zuelarik, XVII. mendeko artistek askotan errepikatu baitzuten.

### 2.2.2. Retablo de santa María del Yermo

Plenamente neoclásico es el retablo de santa María del Yermo. (Fig. 17) Se apoya en un pedestal de piedra cubierto por un guadamecí a modo de frontal del siglo XVIII que en su día estuvo colocado bajo el altar mayor. El retablo consta de banco, un único cuerpo con tres calles divididas por columnas de capitel compuesto y fuste liso; el entablamento recto y saliente en su calle central, al encontrarse adelantada. Se remata con un cuerpo rectangular flanqueado por jarrones. En un inicio estuvo dedicado a la Virgen del Rosario,<sup>57</sup> una imagen procesional, de vestir, con pelo natural que se encuentra retirada en la sacristía. En la actualidad lo preside una Andra Mari gótica del siglo XIII flanqueada por una imagen de santa Águeda y otra de santa Lucía de diferente época.<sup>58</sup> La Andra Mari sigue la tipología habitual de estas imágenes góticas, con la Virgen sedente en actitud de reina y madre ofreciendo al Niño Jesús en su regazo para su adoración. (Fig. 18) Los dos tienen un rostro algo inexpresivo, aunque con una leve sonrisa y una postura hierática, siguiendo la tipología de *sedes sapientiae*. Ella levanta su mano izquierda como si fuera a sujetar algún elemento simbólico, quizá una flor o una manzana, mientras que el Niño bendice con su mano izquierda y con la derecha sujeta un orbe crucífero. Están talladas como es habitual en un tronco ahuecado y han sido intervenidas en diversas ocasiones, por lo que no conservan la policromía original.

Santa Águeda preside la calle lateral izquierda. Es una talla realizada en 1782 por Manuel de Acebo para el desaparecido retablo de san Juan Bautista. Viste de forma elegante, con túnica ceñida a la cintura por un

---

<sup>57</sup> La Cofradía de Nuestra Señora del Rosario se fundó el 4 de junio de 1818. AYERBE IRÍBAR, M. R.: “Fundación de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Santa María del Yermo (Llodio, Álava), en 1818”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo 65, n.º 1, 2009, p. 266.

<sup>58</sup> LÓPEZ DE GUEREÑU GALARRAGA, G.: *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la diócesis de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1982, p. 146. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, p. 191. SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, p. 17. ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIZAR, A.: *op. cit.*, p. 105.

Bi erretaula horiez gain, San Joanes Bataiatzaileari eskainitako hirugarren bat egon zen. Besteen antz handia zuen eta epistolaren habearteko sarreraren ondoan zegoen, baina XX. mendean desagertu zen, tamalez.

Ziurrenik, San Joanes Bataiatzailea zuen buru, Santa Agata eta Santa Apolonia lagun eta San Mikel erremate gisa zituela. Lau imajinetatik bi baino ez zaizkigu iritsi gaur egunera: San Joanesena eta Santa Agatarena. San Sebastianen erretaularen alboan dago San Joanes, idulki gisa erabiltzen den pilastra handi baten gainean. (16. irud.) Kristoren etorreraren aitzindaritzat jotzen da aszeta hau. Basamortura joan eta predikatzen aritu zen. Hortaz, hogeita hamar urte inguruko gizon gisa irudikatzen da, altua, argala eta arropa gutxirekin. Ertzetan ileak dituzten gamelu larruz jantzita doa, zerrenda batekin eutsita dituela eta bizkar gainean tunika gorria du, pairatu zuen martirioaren adierazgarri. Eskuineko eskuan makildun gurutzea darama eta zazpi zigilu dituen liburu baten gainean kokatutako bildots bat du ondoan, Jesukristoren errebelazioak izenarekin ere ezagutzen den San Joanen Apokalipsiaren irudikapen gisa.

1782ko ekainaren 3an kontratatu zitzaizkion Manuel de Acebori erretaula honetako irudi guztiak; handiena eta kalitaterik finena duena San Joanes Bataiatzailearena da: “Bost oin eta erdi altu da, bere terrazoarekin eta penitente jantziarekin, erdi biluzik.” Gainerakoak txikiagoak ziren, bigarren mailako kaleetan baitzeuden kokatuta. Erretaula bukatu bezain laster polikromatu zen ia, dokumentu berean aurkitu genituen egikaritze baldintzetan zehatz esaten baita 1783ko pazko-egunerako bukatuta egon behar zuela.<sup>55</sup> Merueloko Manuel de Acebo eskultorea santutegi honetan egon izana interesgarria da, egin zituen lanak elkarren artean nahiko desberdinak diren arren, nabarmentzeko moduko obra batzuk dituelako, besteak beste, San Joanes Bataiatzailearen irudia. Madrilen jaso zuen prestakuntza eskultoreak, San Fernandoko Akademian, Luis Salvador Carmonarekin batera. Maisu prestigiotsua zen Carmona eta bere eskutik

**16. irudia.** San Joanes Bataiatzailea, Manuel de Acebo, 1782

**Figura 16.** San Juan Bautista, Manuel de Acebo, 1782

---

<sup>55</sup> SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, 15-17 orr. SOJO GIL, K.: “El retablo rococó...”, *op. cit.*, 9 eta 15 orr. AHPA, Francisco Antonio Atxa (1782), 11580, 334-338 folioak.





izan zuen garaiko joera akademizistetara gerturatzeko aukera. Geroago, Bilbora lekualdatu zelarik, lan ugari egin zituen Bizkaian eta inguruetan.<sup>56</sup> Haren maisu Salvador Carmonarengandik jasotako eragina agerikoa izan arren, ezin izan zuen tradizio barrokoa erabat atzean utzi eta dotorezia akademikoari heldu. Konposizio dinamikoa irekiak eta jarrera barrokoak ageri ditu oraindik, baina ziurrenik Madrilen ikasitako nolabaiteko urruntze bat eransten die batzuetan. San Joanes Bataiatzailearen irudi honek lotura formalak ditu Salvador Carmonak Segurako elizako erretaula nagusian, Nafarroan, santu berari eskainita egin zuen imajinarekin. Gihar zaintsu eta uzkurrek, aurpegi irrikatsuak eta jantzita daraman gamelu larru luze eta leunak, mendel artiletsu batek zeharkatutakoak argi uzten dute zer nolako prestakuntza izan zuen egileak.

**17. irudia.** Ermuko Andra Mariren albo-erretaularen ikuspegi orokorra

**Figura 17.** Vista general del retablo lateral de santa María del Yermo

## 2.2.2. Ermuko Andra Mariren erretaula

Ermuko Andra Mariren erretaula neoklasikoa da bete-betean. (17. irud.) Frontal gisa funtzionatzen duen larru landu guadamesiar batez estalitako XVIII. mendeko harrizko idulki baten gainean dago. Garai batean, aldare nagusiaren azpian egon zen. Erretaulak banku bat du, kapitela konposatua eta fuste leuna duten zutabeen bidez bereizitako hiru kalerekin; entablamentua zuzena da eta erdiko kalean aterata dago, aurreratuta. Alboetan loreontziak dituen gorputz laukizuzena du erremate gisa. Hasiera batean, Errosarioko Andra Mariri<sup>57</sup> eskaini zitzaion, alegia, prozesioetarako jantzeko imajina bati.

<sup>56</sup> BARRIO LOZA, J. A.: *Algunos aspectos del Arte. Bizkaia, 1789-1814*. Zamudio 1989, 194 orr. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélagua (Vizcaya): La incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco”, *Letras de Deusto*, 21. liburukia, 49. zenbakia, 1991, 53-66 orr. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo”, *Bidebarrieta*, 2. alea 1997, 157-161 orr. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco...*, *op. cit.*, 117-118, 260-278 orr. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: *La escultura barroca en el País Vasco...*, *op. cit.*, 109-110 orr.

<sup>57</sup> Errosarioko Andra Mariren kofradia 1818ko ekainaren 4an eratu zen. AYERBE IRÍBAR, M. R.: “Fundación de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Santa María del Yermo (Llodio, Álava), en 1818”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 65 liburukia, 1. zenbakia, 2009, 266 orr.







18. irudia. Andra Mari, Ermuko Andra Mariren albo-erretaularen titularra

**Figura 18.** *Andra Mari*, titular del retablo lateral de santa María del Yermo

lujoso cinturón y un vistoso manto rojo al vuelo, pues se trataba de una noble doncella siciliana que había ofrecido su virginidad a Jesucristo. Porta como atributos la palma de mártir en su diestra y un plato con los pechos en su mano izquierda. Según la *Leyenda Dorada* se los habían cortado por rechazar al procónsul de Sicilia, Quintianus. Estilísticamente es muy similar al resto de las imágenes contratadas por Manuel de Acebo, repartidas por los retablos laterales conservados.

Santa Lucía ocupa la calle lateral derecha. Es una talla neoclásica realizada probablemente a principios del siglo XIX<sup>59</sup>. Como se puede apreciar es más estilizada y menos dinámica que santa Águeda. Va vestida con una túnica hasta los pies de cuello recto y manto rojo que le cae por la espalda, sujeto por los hombros. Dispone un semblante melancólico y porta como atributos la palma de mártir en su mano izquierda y un plato con dos ojos en la derecha. Según narran algunos textos apócrifos fue martirizada de distintas maneras, aunque una leyenda posterior explicaba el origen de este atributo. Se cuenta cómo se había arrancado los ojos para enviárselos a su prometido, que la había denunciado como cristiana por haber distribuido sus riquezas entre los pobres.

El remate de este altar está presidido por una delicada Inmaculada Concepción pintada al óleo. Se representa a la Virgen de pie con las manos juntas pegadas al corazón, apoyada sobre un globo terráqueo y pisando una serpiente, como redentora del pecado de Eva, aspecto que queda reforzado con la filacteria en que se encuentra a sus pies en la que se puede leer: “Ipsa conteret caput tuum. Genesis cap. III” (“Ella misma trituraría tu cabeza”. Génesis, III”). Es una pintura interesante inspirada en composiciones de Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, aunque lo más probable es que fuera pintada por José López de Torre, uno de los pintores neoclásicos más destacados del País Vasco del que conocemos

---

<sup>59</sup> AHDV-GEAH, Llodio, Nuestra Señora del Yermo, Libro de fábrica, 1715-1795, f. 59v., 1724. Debió de existir otra talla de santa Lucía realizada en 1724 por el escultor Francisco de Palacios por 60 reales.



Ile naturala zeukan eta orain sakristian dago gordeta. Gaur egun, XIII. mendeko Ama Birjinaren irudi gotiko bat dugu buru, alboetan Santa Agataren irudi bat eta beste garai batekoa den Santa Luziaren irudia dituela.<sup>58</sup> Ermuko Andra Mariaren irudi honek imajina gotikoen ohiko tipologiari jarraitzen dio; eserita dago, erregina eta ama gisa, Jesus Haurra altzoan hartuta, gurtzeko eskaintzen duela. (18. irud.) Biek dute nahiko aurpegi espresio gabea, baina *sedes sapientiae* tipologiako irriño sotilarekin eta jarrera hieratikorekin. Ama Birjinak ezkerreko eskua altxatuta du elementu sinbolikoren bati heldu nahi izango balio bezala, agian lore bati edo sagar bati eta Haurrak bedeinkapena ematen du ezkerreko eskuarekin eta ludi gurutzaduna darama eskuinekoan. Ohikoaenez, enbor hustu batean tailatu dira eta hainbat aldiz esku hartu da euren gain, beraz, ez diote jatorrizko polikromiari eutsi.

Santa Agata da ezker alboko kaleko buru. Manuel de Acebok egin zuen imajina 1782an, desagertua zen San Joanes Bautistaren erretaula ordeztzeko. Dotore jantzita dago, gerriko apain batez lotutako tunika batekin eta kapa gorri nasai ikusgarri batekin, izan ere, birjintasuna Jesukristori eskaini zion Siziliako neskatxa noblea izan zen. Atributu gisa, martirien palma darama eskuineko eskuan eta bere bularrak dauzkan platera ezkerrekoan. *Urrezko kondairaren* arabera, Siziliako Quintianus prokotsularekin ezkontzeari uko egiteagatik ebaki zizkioten bularrak. Manuel de Acebori kontratatutako gainerako irudien, kontserbatu diren albo-erretaulatan daudenen oso antzekoa da estiloari dagokionez.

Santa Luziaren imajina eskuineko kalean dago. Eskultura neoklasikoa da, ziur aski, XIX. mendearen hasieran egin.<sup>59</sup> Ikustenenez, Santa Agata baino lirainagoa da, estilizatuagoa eta ez hain dinamikoa. Oinetara iristen zaion tunika bat darama, lepo zuzeneko, baita bizkarretik behera doakion mantu

---

<sup>58</sup> LÓPEZ DE GUEREÑU GALARRAGA, G.: *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la diócesis de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1982, 146 orr. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191 orr. SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María del Yermo...”, *op. cit.*, 17 orr. ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIZAR, A.: *op. cit.*, 105 orr.

<sup>59</sup> AHDV-GEAH, Audio, Ermuko Andra Mari, fabrikako liburua, (1715-1795), 59v. (1724). Dirudienez, Santa Luziaren beste eskultura bat egon zen, Francisco de Palacios eskultoreak 1724an egin 60 errearen truke.

buenos ejemplares de inmaculadas con grandes similitudes formales y estilísticas a esta.<sup>60</sup>

Desconocemos todo lo relativo a la autoría de este retablo neoclásico de santa María del Yermo. No sabemos quién se encargó de ejecutar la parte arquitectónica, ni cuáles fueron las imágenes originales. Tan solo se sabe que en el siglo XX estaba presidido por una Virgen del Rosario, retirada en la sacristía, un san Isidro y una imagen de san Antonio con el Niño. Tampoco conocemos nada de la policromía de este altar. A simple vista se puede advertir que es coetánea a la arquitectura, por lo que debió de ser ejecutada a principios del siglo XIX. Siguiendo las modas del momento priman los jaspeados y marmoleados, dejando el oro relegado al fondo de la calle central y a elementos decorativos, capiteles y molduras. Todavía se mantienen trabajos de medio relieve en la caja central, con grandes roleos florales, y en la puerta del sagrario el libro de los siete sellos y un Sagrado Corazón entre nubes doradas. También se pueden ver motivos geométricos cincelados en los dos jarrones laterales del ático.

---

<sup>60</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *José López de Torre (1755-1829) y la pintura neoclásica en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007.

gorri bat ere, besaburuetan eutsita. Aurpegiera malenkoniatsua du. Ezkerreko eskuan martirien palma eta eskuinekoan bere begiak dauzkan platera daramatza atributu gisa. Testu apokrifo batzuen arabera, hainbat modutan martirizatu zuten, baina ondorengo kondairan azken atributu horren jatorria azaldu zen. Kondairaren arabera, bere begiak erauzi zituen senargaiari bidaltzeko, hark kristaua zela salatu baitzuen zeuzkan ondasunak txiroen artean banatzeagatik.

Aldare honen errematea borobiltzeko, Sortzez Garbiaren olio margolan fina dago. Ama Birjina zutik ageri da, eskuak elkartuta eta bihotzaren parean dituela, mundu bola batean bermatuta eta, Evaren bekatuaren erredentore gisa, suge bat zapaltzen ari dela. Azken alderdi hori azpimarratuta geratzen da oinetan duen filakterian dagoen idazkunaren bidez: “Ipsa conteret caput tuum. Genesis cap. III” (“Hark berak birrinduko lizuke burua”. Genesisia, III). Mariano Salvador Maella eta Francisco Bayeu egileen konposizioetan inspiratutako pintura interesgarria da, baina litekeena da José López de Torre artistaren lana izatea; Euskal Herriko pintore neoklasikoaren arteko nabarmengarrietakoa izan zen eta Maria Sortzez Garbia irudikatzen duten hark egindako irudi ezagun batzuk antzekotasun formal eta estilistiko ugari dituzte hizpide dugun irudiarekin.<sup>60</sup>

Ermuko Andra Mariren erretaularen egilearen inguruko xehetasunak erabat ezezagunak zaizkigu. Ez dakigu nor egin zituen arkitektura lanak, ezta zeintzuk izan ziren jatorrizko irudiak ere. Dakigun gauza bakarra da gaur egun sakristian gordeta dagoen Errosarioko Ama Birjina bat zela buru XX. mendean eta, horrez gain, San Isidroren eta San Antonioren nahiz Haurraren irudiak ere bazeudela. Aldarearen polikromiaz ere ez dakigu ezer. Lehenengo begi kolpeaz ikus daiteke arkitekturaren garai berekoa dela, beraz, XIX. mendearen lehenengo zatian egingo zen. Garaiko moden joerari jarraikita, jaspeztatzeak eta marmoleztatzeak dira nagusi. Urrea erdiko kalearen hondorako nahiz apaingarri, kapitel eta molduretara baino ez zen erabili. Erdiko kaxan erliebe erdiak daude oraindik, loredun erroleo handiekin. Sagrarioaren atean zazpi zigiluen liburua eta urrezko lainoen artean kokatutako Bihotz Sakratua daude. Halaber, zizelkatutako motibo geometrikoak ditugu atikoaren bi aldeetako loreontzietan.

---

<sup>60</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *José López de Torre (1755-1829) y la pintura neoclásica en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2007.





---

### 3. Beste eskultura batzuk

---

Aipatu ditugun erretaulez gain, Kristoren, San Antonio Paduakoaren eta San Isidroren beste hiru irudi daude elizaren habearteetan ikusgai.

#### 3.1. KRISTO GURUTZILTZATUA

Ziur aski, XVIII. mendeko imajina da Kristo gurutziltzatuarena. Hiru iltzeren bidez gurutziltzatuta dago zurezko gurutze handi batera eta latinezko “INRI” *titulus*-a du goiko aldean. Hilik irudikatuta dago, burua eskuineko aldera makurtuta. Gorputza ondo proportzionatuta du eta ez du erasandako tormentuen zantzu handirik. Saihetsaldeko lantzakada baino ez du agerian. Garbitasun-zapia laburra da eta doi egokitzen zaio gorputzari, alboetako bi korapiloren bidez eutsita.

---

## 3. Tallas exentas

---

A parte de los retablos que acabamos de comentar, se encuentran aún expuestas en las naves de la iglesia otras tres imágenes de Cristo, san Antonio de Padua y san Isidro.

### 3.1. CRISTO CRUCIFICADO

Cristo crucificado es una imagen probablemente del siglo XVIII. Está sujeto por tres clavos a una gran cruz de madera con el *titulus* en latín “INRI” en la parte superior. Se le representa muerto, con la cabeza ladeada hacia la derecha. Su cuerpo está bien proporcionado y no presenta grandes evidencias de los tormentos sufridos. Tan solo queda de manifiesto la lanzada del costado. El paño de pureza es corto y se ajusta al cuerpo, sujetándose por nudos laterales.

### **3.2. SAN ANTONIO PADUAKOA**

San Antonio Paduakoa zurezko eskultura polikromatua da eta XVIII. mendean data genezake. (19. irud.) Paduako zaindaria irudikatzen du eta, frantziskotarra izaki, ordenako abitu marroiarekin jantzita dago. Atributu gisa garbitasunaren ikurra den zitoria du gainjarrita eta Jesus Haurra darama ezkerreko besoan. Santuaren gorputzaren egite-eran zuzentasuna nagusi den arren, burua kokatzerakoan egindako akats formal nabarmenak daude, baita Haurraren gorputzean ere.

### **3.3. SAN ISIDRO NEKAZARIA**

San Isidro Nekazariaren irudia Manuel de Acebo zizelkatzaile kantabriarrari kontratatu zitzaion 1782ko ekainaren 3an. Kontratatzeko dokumentu horretan, zehatz esaten da santuak “lau oin altu izan behar ditu, terrazoa barne”. Ohiko moduan dago irudikatuta, hau da, goiko aldean botoiak dituen eta gerriko baten bidez gerrira lotuta dagoen jaka luze batekin jantzita, lepoan idunekoa daramala, mahuka bikoitzekin, galtzerdi altu eta galtza laburrarekin. Adats luzeko adin ertaineko gizon bizardun gisa irudikatu ohi da. Eskuineko eskua bularraren parean du eta ezkerrekoan nekazaritzarako lanabes batzuk daramatza, laboraria izan baitzen. Hori dela eta, normala da baserri inguruneetan tradizio handiko santua izatea, naturarekin bat egindako bizitza soilaren bertuteak ordezkatzeko baititu.

### **3.4. JESUS HAURRA**

Santutegiko irudi beregainen artean nabarmentzekoa da Jesus Haurraren XVI. mendeko irudi bat, jatorri flandestarrekoa. (20. irud.) Irudi horiek Europako iparraldetik Espainiara eta Euskal Herrira iristea oso ohikoa izan zen, Europako zonalde horien arteko merkataritza-harreman oparo eta trabagabeak egon baitziren XV. eta XVI. mendeetan. Filipe Ederraren eta Gaztelako Joanaren arteko ezkontzaren bidez Espainiaren eta Flandesen arteko aliantza dinastikoa gauzatu ondoren, Flandesen eta Espainiaren arteko merkataritza asko erraztu zen. Penintsulako merkataritza gunerik

### 3.2. SAN ANTONIO DE PADUA

San Antonio de Padua, es una talla de madera policromada fechable en el siglo XVIII. (Fig. 19) Representa al santo patrón de Padua vestido con un hábito marrón de la orden franciscana a la que perteneció. Como atributos porta una azucena superpuesta, símbolo de la pureza y un Niño Jesús en su brazo izquierdo. Aunque en la ejecución del cuerpo del santo prima la corrección, hay manifiestos errores formales en la colocación de la cabeza y en el cuerpo del Niño.

### 3.3. SAN ISIDRO LABRADOR

La imagen de san Isidro labrador pertenece al conjunto contratado por el entallador cántabro Manuel de Acebo el tres de junio de 1782. En este documento se especifica que el santo sea de “altura de cuatro pies con su terrazo”. Se le representa, como es habitual, con chaqueta larga ceñida a la cintura por un cinturón y botonadura en la parte superior, pequeña gola al cuello, dobles mangas y calzón corto

con medias altas. Se le suele retratar como un hombre de mediana edad con melena y barba. Su mano derecha la lleva al pecho, mientras que con la izquierda sostiene varios aperos de labranza en referencia a su trabajo como agricultor. Como es natural es un santo con mucha tradición en el ámbito rural, pues representa las virtudes de vida sencilla en comunión con la naturaleza.

19. irudia. San Antonio Paduakoa

**Figura 19.** San Antonio de Padua





### 3.4. NIÑO JESÚS

Entre las imágenes exentas de este santuario es destacable un interesante Niño del siglo XVI de origen flamenco. (Fig. 20) La llegada de estas imágenes del norte de Europa a España y en concreto al País Vasco fue muy común, debido a las fluidas relaciones comerciales existentes entre estos dos destinos durante los siglos XV y XVI. La coyuntura política tras las alianzas dinásticas entre España y Flandes con el matrimonio entre Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla facilitó el comercio entre Flandes y España. La ciudad de Burgos se convirtió en el foco comercial más importante de la península al que llegaban de Flandes todo tipo de productos, entre ellos, obras de arte. Pero no hay que olvidar que fueron muchos los comerciantes vascos los que con sus compañías comerciales mercadeaban con Flandes trayendo y llevando productos y obras de arte como Vírgenes de Malinas, retablos, tallas, laudas sepulcrales y otros objetos de valor. Junto a estas preciadas mercancías también llegaron artistas extranjeros en busca de un nuevo mercado que demandaba obras de calidad.

Este Niño se asienta sobre una peana moldurada con una inscripción algo perdida en la que se lee “IHS” en su cara delantera. Está en actitud de caminar y, como los procedentes de Malinas, es algo huesudo y fibroso, representado como si fuera un adulto en miniatura, con el cabello encasquetado del que nacen bucles largos y dorados.<sup>61</sup>

20. irudia. Jesus Haurra

**Figura 20.** Niño Jesús

---

<sup>61</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Imágenes exentas de divinos infantiles en Álava”, *Sancho el Sabio*, n.º 38, 2015, pp. 204-205.



garrantzitsuena bihurtu zen Burgos eta denetariko produktuak iristen ziren Flandesetik hara, besteak beste, artelanak. Hala ere, ezin dugu ahaztu euskal merkatarari ugari aritu zirela euren merkataritza konpainien bidez Flandesekiko elkartrukea bideratzen; produktuak eta artelanak eraman eta ekartzen zituzten, besteak beste, Malinaseko Birjinak, erretaulak, tailuak, hilobi-laudak eta balio handiko beste objektu batzuk. Salerosgai preziatu horiekin batera, atzerriko artistak ere iritsi ziren, kalitatezko obrak eskatzen zituen merkatu berri horretan aritzeko asmoz.

Idazkun erdi ezabatua duen idulki molduratu baten gainean dago Haurra; aurreko aldean “IHS” irakur daiteke. Ibiltzen ari da eta, Malinasetik datozen gainerako irudiak bezala, hezurtsua eta gihartsua da, miniatura egindako pertsona heldua balitz bezala, burua kiribil luze eta urrekarak estalita.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Imágenes exentas de divinos infantiles en Álava”, *Sancho el Sabio*, 38. alea, 2015, 204-205 orr.



---

## 4. Dekorazio-arteak eta beste obra batzuk

---

### 4.1. URREGINTZA ETA ZILARGINTZA

Santutegi honek dituen ezaugarriak izanda, horrelako ibilbide historiko eta artistikoarekin, nahitaezkoak ziren liturgian erabiltzeko piezak. Besteak beste, XV. mendearen bukaeran edo XVI. mendearen hasieran data daitekeen zilarrezko prozesio-gurutzea (21-22. irud.) azpimarratu nahi dugu; garai hartakoa izan arren, tipologia zeharo gotikoa du.<sup>62</sup> Piezak hiru marka ditu, Bilboko hiriarena, Rosa Martín Vaquero irakasleak Pedro de Garayrekin identifikatu duen “P/GARAI” marka, eztenarekin egina eta

---

<sup>62</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191 orr. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Platería”, *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1989, 388 orr. SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María...” *op. cit.*, 18 orr. MARTÍN VAQUERO, R.: *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1997, 447 orr. *La Platería en Ayala* [katalogoa]. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila, 2000, 12-13 orr.

---

## 4. Artes decorativas y otras obras

---

### 4.1. ORFEBRERÍA

En un santuario de estas características, con una larga trayectoria histórico-artística, no podían faltar importantes piezas de uso litúrgico. De entre ellas nos gustaría destacar la cruz procesional de plata (figs. 21-22) fechada hacia finales del siglo XV o principios del XVI, aunque con una tipología todavía claramente gótica<sup>62</sup>. La pieza dispone de tres marcas, la de la ciudad de Bilbao, un punzón de “P/GARAI” que ha sido identificado por la profesora Rosa Martín Vaquero como el de Pedro de Garay, y la tercera

---

<sup>62</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, p. 191. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Platería”, en *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1989, p. 388. SOJO GIL, K.: El santuario de Santa María... *op. cit.*, p. 18. MARTÍN VAQUERO, R.: *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1997, p. 447. *La Platería en Ayala* [catálogo]. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 2000, pp. 12, 13.









**21-22. irudiak.** Prozesio-gurutzea, Pedro de Garay. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa (Argazkia: Arabako Foru Aldundiaren Zaharberrikuntza Zerbitzua)

**Figuras 21-22.** Cruz procesional, Pedro de Garay. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz (Fotografía: Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava)

irakurri ezin den hirugarren bat.<sup>63</sup> Marka horiei esker baieztatu dezakegu Bilbon fabrikatu zela, ziurrenik, XVI. mendearen hasieran lanean ziharduen Pedro de Garay zilarginak eginda. Beso zuzeneko gurutze latindarra da, lau lobuluko zabaltzeekin, erremate gisalis-loreak ditu eta piezaren ertz osoan

zehir gandarria apaingarria. Gurutzearen azalera osoan landare-motibo ebakiak daude eta muturren erdiko aldean kokatutako lau kristal ditu. Eskuineko aldekoaren azpian, bildotsa irudikatzen duen grabatu baten zati bat dago. Gaur egun, Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa dago eta Arabako Foru Aldundiaren Zaharberrikuntza Zerbitzuaren ikuskaritzapean zaharberritu zen 2003ko abenduan.<sup>64</sup> Tipologia gotikoa du lan bikain honek eta antz handia du Bilbon egin zen eta Busturian (Bizkaia) dagoen pieza batekin. Pieza hori XVI. mendearen erdialdekoa da eta antz handia du gertuagoko beste batzuekin ere, adibidez, Baranbiokoekin (Araba).

Atzeko aldeko programa ikonografikoari dagokionez, nabarmentzekoa da erdian dagoen Kristo gotikoa. Besoetako zabaltzeetan, urre koloreko kobrezko plaken gainean, aingeru bat, zutabera heldutako koroa bat eta ebanjelisten sinboloak daude, euren izenekin: “SMARCOS”, “SLVCAS” eta “SIOANES”. Atzeko aldearen erdian, besoetan Haurra duen Ama Birjina dago, piramide formako idulki baten gainean eserita eta, beso bertikalaren zabaltzeetan bi aingeru, bata koroa bat buruan duela gurutze latindar bat besarkatzen eta bestea martirioaren iltzeekin. Beso horizontalaren motiboak desagertu egin dira eta atzeko plaka biribilak baino ez dira geratzen. Prozesio-gurutze bat denez, motibo geometrikodun dekorazio gotikoa duen sagar-korapilo bat du, Burgoseko tipologian ohikoa.

---

<sup>63</sup> MARTÍN VAQUERO, R.: *op. cit.*, 390, 396, 447 orr.

<sup>64</sup> ARTYCO enpresak egindako zaharberritzea, Arabako Foru Aldundiaren Zaharberrikuntza Zerbitzuak zuzenduta eta ikuskatuta batzorde mistoren hitzarmenaren bidez (Aldundia-Gotzaintza), 2013ko abendua.

ilegible.<sup>63</sup> Estas marcas permiten confirmar que se trata de una cruz realizada en la ciudad de Bilbao, probablemente por el platero Pedro de Garay, activo a principios del siglo XVI. Tiene forma de cruz latina con brazos rectos, ensanches cuadrilobulados, remates en flor de lis y crestería exterior que recorre todo el borde de la pieza. La superficie de la cruz está decorada con motivos vegetales incisos y en el centro de los extremos hay cuatro cristales engastados. Bajo el de la derecha hay un fragmento de un grabado que representa un cordero. La cruz se encuentra en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz ha sido restaurada bajo la supervisión del Servicio de Restauración de la Diputación de Álava en diciembre de 2003.<sup>64</sup> Es una obra de tipología gótica y de exquisita calidad, muy similar a una pieza de Busturia (Bizkaia) realizada en Bilbao a mediados del siglo XVI y muy parecida a otras más cercanas como las de Barambio (Álava).

En el programa iconográfico del anverso destaca en el centro un Cristo de factura gótica, mientras que en las expansiones de los brazos encontramos, sobre placas de cobre dorado, un ángel y corona sujeta a la columna y los símbolos de los evangelistas con filacterias con sus nombres “SMARCOS”, “SLVCAS” y “SIOANES”. En el reverso se sitúa en el centro la Virgen sedente con el Niño sobre peana piramidal y en los ensanches del brazo vertical dos ángeles, uno con corona abrazando una cruz latina y otro con los clavos del martirio. Los motivos del brazo horizontal han desaparecido y tan solo se conservan unas placas circulares posteriores. Al ser una cruz procesional dispone de un nudo de manzana con decoración gótica de motivos geométricos que sigue la tipología burgalesa.

De la misma cronología y características tipológicas es un magnífico cáliz gótico, también custodiado en el Museo Diocesano, realizado en plata

---

<sup>63</sup> MARTÍN VAQUERO, R.: *op. cit.* pp. 390, 396, 447.

<sup>64</sup> Restauración realizada por la empresa ARTYCO, dirigida y supervisada por el Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava a través del convenio de la Comisión Mixta (Diputación-Obispado), diciembre de 2013.



23. irudia. Kaliza. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa

**Figura 23.** Cáliz. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

sobredorada.<sup>65</sup> (Fig. 23) Dispone de pie estrellado decorado con motivos vegetales simétricos. El astil es hexagonal, con dos cuerpos y un nudo de castillete con estructura arquitectónica gótica donde se

advienten vanos calados, tracerías, gabletes, pináculos y arbotantes. La copa es ancha y lisa, tan solo adornada por seis pétalos en la parte inferior. Es una pieza realizada con gran primor y elegancia de la que desconocemos su autor y procedencia debido a que no tiene marcas. La profesora Martín Vaquero considera que en la diócesis de Vitoria-Gasteiz no hay otro cáliz semejante, ni tampoco en los territorios cercanos. En su opinión pudo ser realizado en algún importante taller vitoriano a finales del siglo XV o principios del XVI.<sup>66</sup>

Otra pieza de interés, custodiada por el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz, es un curioso copón-custodia de plata sobredorada que según la ocasión podía emplearse de una o de otra manera. (Fig. 24) Ha sido fechado en la primera mitad del siglo XVII, momento en el que las adversas circunstancias económicas facilitaron la aparición de este tipo de piezas de doble uso.<sup>67</sup> Dispone de pie circular de doble altura, astil abalaustrado con base cilíndrica, nudo ajarronado con remate a modo de toro y cuello cilíndrico moldurado. La copa es ancha y se engarza a la base de la custodia mediante una charnela y un pasador con cadenilla. Es de tipo sol, con rafagas y rayos, y lleva en el centro un viril de vidrio para encerrar la forma consagrada. Tiene dos marcas, una ilegible en la base del sol expositor y la otra en la base de la copa, con una iglesia, el puente de san Antón y una B, lo que determina su origen en un taller bilbaíno.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, p. 191. SOJO GIL, K.: *El santuario de Santa María...* *op. cit.*, p. 18.

<sup>66</sup> MARTÍN VAQUERO, R.: *op. cit.* p. 452.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 600. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, p. 191.

<sup>68</sup> Todas las marcas de las piezas de platería que de este santuario se custodian en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz han sido obtenidas por Aintzane Erkizia. Agradecemos a este museo la información inédita aportada de forma desinteresada.

Elizbarrutiko Museoan bada kronologia eta ezaugarri tipologiko berberak dituen kaliza gotiko bikain bat ere, zilar urreztatuzkoa.<sup>65</sup> (23. irud.) Izar itxurako oina du, landare motibo simetrikoeekin. Giderra hexagonala da, bi gorputzekoa eta arkitektura-egitura gotikoko kastilete-korapilo du; horretan, bao sakonduak, trazeriak, gableteak, pinakuluak eta ostiko-arkuak ikus daitezke. Kopa zabala eta leundua da eta apaingarri gisa sei petalo baino ez ditu, beheko aldean. Fintasun eta dotorezia handiz egindako pieza da, baina ez dakigu nork egin zuen, ezta nondik datorren ere, ez baitu markarik. Martín Vaquero irakaslearen esanetan, Vitoria-Gasteizko elizbarrutian ez dago antzekorik, ezta gertuko eskualdeetan ere. Haren aburuz, Vitoria-Gasteizko tailer garrantzitsuren batek egingo zuen XV. mendearen bukaeran edo XVI.aren hasieran.<sup>66</sup>

Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoan gordetako beste pieza interesgarri bat da zilar urreztatuzko ziborio-ekisaindu bat, kasuaren arabera gauza baterako edo besterako erabil zitekeena. (24. irud.) XVII. mendearen lehenengo erdian datatu da, izan ere, garaiko egoera ekonomiko txarraren ondorioz bi erabilera zuten piezak fabrikatzeko joera indartu zen.<sup>67</sup> Bi altuerako oin zirkularra du, oinarri zilindrikoko gider balustradunarekin, zezen itxurako errematea duen korapilo murkotuarekin eta lepo zilindriko moldaduradunarekin. Zabala da eta ekisainduaren oinarrian ezartzeko gontz bat eta katetxo bat daraman ziria ditu. Eguzki motakoa da, zurrusta eta izpiekin eta erdian beirazko ilargitxo bat du, ostia kontsokratua gordetzeko. Bi marka ditu: lehenengoa eguzki erakustailearen oinean, irakurrezina eta bigarrena koparen oinean; eliza bat, San Anton zubia eta B letra ageri dira, beraz, koparen jatorria Bilboko tailer batean dago.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191. SOJO GIL, K.: “El santuario de Santa María...” *op. cit.*, 18 orr.

<sup>66</sup> MARTÍN VAQUERO, R.: *op. cit.*, 452 orr.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 600. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *op. cit.*, 191 orr.

<sup>68</sup> Aintzane Erkiziak lortu ditu Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoan gordeta dauden santutegiko zilargintza pieza guztien markak. Museoari eskertzen diogu musu truk emandako informazio argitaratu gabea.

Resultan también interesantes dos vinajeras con su bandeja y cacillo. (Fig. 26) Las vinajeras son de tipo ajarronado, con pie circular moldurado, cuerpo decorado con hojas cinceladas, asa de tornapunta y tapa con motivos eucarísticos. Por las marcas sabemos que fueron realizadas en Madrid en 1789 por el platero E. Perez.<sup>69</sup> Pertenece al mismo conjunto y lleva las mismas marcas un cáliz de plata con pie alto y moldurado decorado con hojas cinceladas en el arranque del astil, así como en el nudo. La copa es alta y lisa, con el interior sobredorado. (Fig. 25)

En el mismo Museo Diocesano de Vitoria-Gasteiz se guarda una naveta con su cuchara de plata. Es de pie circular y moldurado con una cenefa de rombos, con astil cilíndrico liso que sostiene el cuerpo de la nave abombado. La tapa está algo redondeada en su centro y está rematada por un perillón. Fue realizada en Madrid en 1817, y tiene las marcas repetidas en el pie y la tapa.<sup>70</sup> A estas piezas hay que añadir un cáliz de plata sobredorada de perfil neoclásico con un pie bastante plano que se eleva para unirse con el astil decorado con hojas lanceoladas. (Fig. 27) El nudo es ajarronado, con las mismas hojas en la base y en la cenefa superior. La copa es lisa y algo acampanada con una subcopa decorada con hojas de vid. Es una obra realizada por Ignacio Griñón en Madrid en 1851.<sup>71</sup>

En el propio santuario se conservan algunas piezas en uso, como un cáliz de plata sobredorada de tipología neoclásica (fig. 28) con un pie circular de doble altura, un astil abalaustrado de base circular, un estilizado nudo ajarronado decorado con dos franjas geométricas de cuello cilíndrico y una copa alargada con una fina banda decorativa en el centro. Forma conjunto con un copón de plata sobredorada de pie circular, astil con nudo

---

<sup>69</sup> La bandeja tiene marcas en el reverso ("E/PEREZ) (Torre/89) y (Escudo coronado con osa y madroño/89). Las mismas marcas se repiten en el pico de las vinajeras. Datos aportados por el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz.

<sup>70</sup> Platero (E. IRECU) (Escudo coronado por osa y madroño/17). Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz.

<sup>71</sup> Lleva tres marcas en el pie (Torre/51) (GRINÓN) (Escudo coronado con osa y Madroño/51). Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz.







**24. irudia.** Ziborio ekisaindua. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa

**Figura 24.** Copón custodia. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

**25-26. irudiak.** Kaliza eta ur-ardo ontziak erretilu eta burruntzaliarekin, E. Pérez. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa

**Figuras 25-26.** Cáliz y vinajeras con bandeja y cacillo, E. Pérez. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz



**27. irudia.** Kaliza, Ignacio Griñón. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa

**Figura 27.** Cáliz, Ignacio Griñón. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

**28. irudia.** Kaliza. Ermuko Andra Mari santutegia

**Figuras 28.** Cáliz. Ermita de Nuestra Señora del Yermo





29. **irudia.** Santa Luziaren erlikia ontzia kutxatilarekin. Ermuko Andra Mariren santutegia

**Figura 29.** Relicario de santa Lucía con estuche. Ermita de Santa María del Yermo

30-31. **irudiak.** Santa Luziaren erlikia ontzia. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa

**Figuras 30-31.** Relicario de santa Lucía. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

ajarronado y amplia copa con tapa rematada por cruz latina. Los dos llevan marcas de Madrid de 1917.<sup>72</sup>

También se conserva un relicario de plata con motivos decorativos dieciochescos con forma de custodia de tipo sol en cuyo centro se guarda una reliquia de santa Lucía. Lleva la siguiente inscripción en el pie: “esta reli-/quia de S.<sup>ta</sup> Lucia/ V. y M. traída

de roma/con su/autentica dona/al Santuario del Yer/mo don Juan Franci/sco de Urquijo / AÑO DE 1816”. Se guarda en un bonito estuche de cuero cubierto de tela bordada en su interior con motivos florales y lazadas de inspiración oriental. (Fig. 29) Es probable que el donante fuera el ilustre vecino de Okondo (Álava) Juan Francisco de Urquijo e Ibarrola, gentilhombre de la Real Casa y Caballero de la Orden de Carlos III. Fue tesorero de la princesa de Asturias María Luisa de Parma y su mayordomo siendo ya reina. En 1791 enviaba a su parroquia natal de Okondo un cáliz de plata y otros ornamentos y en 1797 una lámpara de plata regalo de la reina a san Román de Oquendo, junto con unas vinajeras de plata en 1802.<sup>73</sup>

A la misma donación pertenece otro relicario con auténtica custodiado en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz. Es de plata sobredorada, de estilo neoclásico, con pie redondo, astil con nudo ajarronado y expositor ovalado. Alberga una reliquia de santa Lucía y está rematado por una cruz entre nubes y ráfagas. (Figs. 30-31)

A estas piezas hay que añadir un par de píxides circulares. Una de ellas tiene grabada una cruz con ráfagas en las potencias y se guarda en una delicada caja de marquetería adaptada al tamaño de la pieza. La otra es más

<sup>72</sup> Lleva punzón de platero “I/PECVI”?. Estas mismas marcas se pueden ver en una bandeja de plata ovalada sin ninguna decoración.

<sup>73</sup> PORTILLA VITORIA, M. J.: *op. cit.*, pp. 78, 616.

Erretilu eta burrunzalia duten ur-ardorako bi ontzi interesgarri ere aipatuko ditugu. (26. irud.) Ur-ardorako ontziak murko modukoak dira, oin zirkular moldaduradunarekin; gorputza zizelkatutako hostoz apainduta dute, tornaduradun heldulekua eta motibo eukaristikoak dituzten estalkiak. Markei erreparatuta baieztatu daitezke Madrilen egin zuela 1789an E. Perez zilargileak.<sup>69</sup> Oin altu moldaduraduna duen zilarrezko kaliza bat ere multzo berekoa da eta marka berberak ditu. Hosto zizelkatuak ditu giderraren hasieran, baita korapiloan ere. Kopa altua eta laua da eta barruko aldean urreztatuta du. (25. irud.)

Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Museoa zilarrezko koilara duen ontzixka bat dago. Oin zirkular eta moldaduraduna du, erronbodun zerrenda apaingarriarekin. Giderra zilindrikoa eta laua da, gorputz sabelduarekin. Estalkia apur bat borobilduta dago erdiko aldean eta erpin bat du erremate gisa. Madrilen egin zen 1817an eta markak errepikatuta dauzka oinean nahiz estalkian.<sup>70</sup> Pieza horiez gain, urreztatutako zilarrezko kaliza neoklasiko bat dago, oin nahiko lauarekin. Oina altxatuta du, hosto lantzeolatuz apaindutako giderrarekin elkartzeko. (27. irud.) Korapiloa murkotuta du, hosto berekin oinean zein goiko zerrenda apaingarrian. Kopa laua da, kanpaikara eta mahatsondo hostoz apaindutako azpikopa du. Ignacio Griñón artistak egin zuen pieza, Madrilen, 1851n.<sup>71</sup>

Santutegian bertan, badaude oraindik ere erabiltzen den piezarik ere, adibidez, urreztatutako zilarrezko kaliza neoklasiko bat (28. irud.), bi altuerakoa, oin zirkularreko balustradatutako giderrarekin, lepo zilindrokoko bi zerrenda dauzkan korapilo murkotu estilizatuarekin eta erdian zerrenda apaingarri fina duen kopa luzangarekin. Multzo berean,

---

<sup>69</sup> Erretiluak markak ditu atzeko aldean ("E/PEREZ) (Torre/89) eta (Hartz-emeak eta gurbitzak koroatutako armarría/89). Marka berberak errepikatzen dira ur-ardo ontzien muturretan. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoak emandako datuak.

<sup>70</sup> Zilargina (E. IRECU) (Hartz-eme eta gurbitzak koroatutako armarría/17). Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa.

<sup>71</sup> Hiru marka daramatza oinean (Torre/51) (GRINÓN) (Hartz-emeak eta gurbitzak koroatutako armarría/51). Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa.

moderna y funcional, realizada por la casa de platería madrileña Meneses, fundada por Leoncio Meneses y con una larga trayectoria en el arte de la plata. En el presbiterio se coloca un soporte para incensario y naveta. Es de estilo historicista, con forma de báculo pastoral. Tiene un pie circular, una franja calada y decoraciones geométricas y va apoyado sobre tres pies con forma de serpiente. El asta dispone de dos nudos esféricos, uno en el centro y otro en el arranque del cayado. De este último sale una extensión sobre la que se coloca la naveta, mientras que el incensario se cuelga de la voluta del cayado que termina en una cabeza de serpiente. Tanto la naveta como el incensario son modernos. También se conserva un conjunto de candeleros de bronce, crismas, vinajeras, acetre e hisopo y otros objetos de uso litúrgico. Por la documentación sabemos que en 1723 Miguel de Alipasaga, maestro platero, vecino de Bilbao, debía realizar un cáliz de plata nuevo, dorado por dentro, además de arreglar dos patenas, un cáliz y un incensario de la iglesia.<sup>74</sup> Para finalizar, no nos queremos olvidar de una naveta de cristal soplado sin asas a modo de copón con tapa rematada por cruz dorada. Está decorada con finos motivos vegetales dorados al fuego y el anagrama de la Virgen María en la panza entre dos ramas de hojas. Conserva un pequeño cacito con su cadenilla para extraer el incienso del interior de la copa. Por su tipología recuerda piezas realizadas por la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

## 4.2. OTRAS OBRAS

En el frontal del retablo de la Virgen del Yermo podemos disfrutar de un bello guadamecí (fig. 32) de la primera mitad del siglo XVIII que en su día estuvo colocado bajo el altar mayor. Es un trabajo de origen árabe. En España fue el Califato de Córdoba el lugar en el que se centró buena parte de la producción, alcanzando su máxima expresión durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Aunque la demanda hizo que otras ciudades se especializaran en este tipo de manufacturas, fue Córdoba la más prestigiosa, al disponer de artesanos del cuero muy diestros asentados en el

---

<sup>74</sup> AHDV-GEAH, Llodio, Nuestra Señora del Yermo, Libro de fábrica, 1715-1795, f. 39r., 1723-24.



oin zirkularreko zilar urreztatuzko ziborio bat dugu; giderrak korapilo murkotua eta estalki zabala du, erremate gisa gurutze latindarra duena. Biek dituzte Madrilgo markak, 1917koak.<sup>72</sup>

Hamazortzigarren mendeko motibo apaingarriak dituen zilarrezko erlikia ontzi bat ere badago han, ekisaindu motakoa. Erdian Santa Luziaren erlikia dauka. Oinean idazkun hau darama: “esta reli-/quia de S.<sup>ta</sup> Lucia/ V. y M. traida de roma/con su/autentica dona/al Santuario del Yer/mo don Juan Franci/sco de Urquijo / AÑO DE 1816”. Barruan lore-motiboak eta ekialdeko inspiraziodun begiztak dituen oihal brodatu batekin estalitako larruzko kutxatila eder batean dago gordeta. (29. irud.) Ziurrenik, Juan Francisco Urkixo Ibarrolak emandakoa da, alegia, Errege Etxeko aitoren seme eta Karlos III.aren ordenaren zaldun izandako Okondoko seme ospetsuak. Asturiaseko Maria Luisa Parmakoaren diruzaina izan zen eta hura erregina izendatu zutenean, bere etxezain. 1791n zilarrezko kaliza apaina bidali zuen Okondoko parrokiara eta, 1797an, erreginak Okondogoiena auzoari oparitutako zilarrezko lanpara. Ondoren, 1802an, zilarrezko ur-ardo ontziak bidali zituen jaioterriko parrokiara.<sup>73</sup>

Dohaintza horretan bertan, beste erlikia ontzi bat bidali zuen, kautoarekin, eta gaur egun Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoan dago gordeta. Zilar urreztatuzkoa da, estilo neoklasikokoa, oin biribilekoa, korapilo murkotudun giderrarekin eta erakustoki obalarekin. Santa Luziaren erlikia bat dauka eta erremate gisa laino eta zurrusta arteko gurutze bat du. (30-31. irud.)

Pieza horiekin batera, bi pixide zirkular ditugu. Horietako batek zurrustadun gurutzea du grabatuta potentzietan eta piezaren neurrira moldatutako marketeria-kutxa fina du. Bestea modernoagoa eta funtzionalagoa da: Leoncio Menesesek fundatutako Madrilgo Meneses zilargintza etxean egin zen, zilarraren artelanean arloan ibilbide luzeko lantegian. Presbiterioan intsentsu ontzia eta nabeta ipintzeko euskarria

---

<sup>72</sup> Zilarginaren ezten-marka darama “I/PECVI”?. Marka berberak ikus daitezke apaingarririk gabeko zilarrezko erretilu obal batean.

<sup>73</sup> PORTILLA VITORIA, M. J.: *op. cit.*, 78, 616 orr.

barrio de san Nicolás de Axerquía. El propio gremio en sus ordenanzas velaba por la calidad de los productos, ordenando utilizar plata en vez de estaño y piel de carnero en lugar de la de oveja. La piel empleada, normalmente de carnero, oveja o cabra, es trabajada por su cara frontal. Primero se plateaba y se corlaban las partes que iban a imitar el oro. Luego se policromaba al óleo y se ferreteaba imitando todo tipo de motivos ornamentales, dependiendo del momento en el que fueran confeccionados.<sup>75</sup>

El guadamecí es un trabajo más decorativo que el cordobán. Se han utilizado como tapices para los muros de las casas pudientes con temas iconográficos a modo de cuadros devocionales u otros motivos decorativos. En las iglesias tuvieron mucha utilidad como frontales de altar, sobretales o retablos con escenas religiosas pintadas, por lo que en muchos casos los guadamecileros colaboraron con pintores para realizar los trabajos más especializados que requerían de su oficio. Pero también lo podemos encontrar en alfombras, joyeros, biombos y otros objetos de uso y decorativos.

El frontal del altar que se conserva en el santuario lleva un marco dorado y tallado con hojas carnosas imitando los marcos barrocos. Está asentado sobre un soporte de madera y claveteado por cinco líneas de chinchetas que lo atraviesan verticalmente. Los motivos de decoración se repiten rítmicamente en cuatro de los cinco pliegos de los que se compone. Una rocalla central dorada y cincelada, de la que nacen variedad de flores, es rodeada por una cenefa decorada con motivos semejantes formando rombos que se unen con el siguiente pliego en un juego rítmico que ocupa la mayor parte del guadamecí, rompiéndose en el último pliego del lado derecho.

---

<sup>75</sup> LARRAYA, T. G.: *Cueros artísticos. Historia y técnicas*. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, 1956. MADURELL MARIMÓN, J. M.: *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*. Vich, Colomer Munmany, 1973. HITA BOHAJAR, M.ª: “Los guadamecís de la catedral de Córdoba”, *Ars Sacra*, n.º 3, 1997, pp. 62-65. ALORS BERSABÉ, M.ª T.: “La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI”, *Ambitos*, n.º 25, 2011, pp. 87-96.



32. irudia. Larru guadamesiarra,  
Ermuko Andra Mariko albo-erretaula

**Figura 32.** Guadamecí,  
retablo lateral de santa María del Yermo





kokatu zen. Estilo historizista eta makulu forma du. Oin zirkularra du, sartutako ildo bat eta apaingarri geometrikoak. Suge formako hiru oinen gainean dago bermatuta. Kirtenak bi korapilo esferiko ditu, bata erdian eta bestea makuluaren hasieran. Azken horretatik, nabeta bermaleku den luzapen bat ateratzen da eta intsentsu ontzia suge baten buruaren formarekin bukatzen den makuluaren kiribilduratik eskegitzen da. Nabeta eta intsentsu ontzia modernoak dira. Halaber, brontzezko zenbait argimutit, krisma-ontzi, ur-ardo ontzi, antoxin eta isipua ere kontserbatzen dira, liturgian erabiltzeko beste objektu batzuekin batera. Dokumentazioari erreparatuta dakigu 1723an Miguel Alipasaga Bilboko maisu zilarginak zilarrezko kaliza berria egin behar izan zuela, barrutik urreztatutakoa eta, horrez gain, bi patena, kaliza bat eta elizako intsentsu ontzi bat konpondu behar izan zituela.<sup>74</sup> Bukatzeko, ez dugu ahaztuta utzi nahi heldulekurik gabeko putz egindako kristalezko nabeta bat, ziborio gisa erabiltzekoa, erremate gisa gurutze urreztatu bat duena. Landare-motibo finak ditu apaingarri gisa, sutan urreztatuta eta bi adar hostodunetako sabelean Ama Birjinaren anagrama ageri da. Bere katetxoa duen zalitxo bat ere kontserbatzen da kopa barrutik intsentsua ateratzeko. Tipologiari erreparatuta, La Granjako Kristalen Errege Fabrikan egindako piezak etortzen dira gogora.

## 4.2. BESTE OBRA BATZUK

Ermuko Andra Mariren erretaularen aurreko aldean XVIII. mendeko larru guadamesiar (32. irud.) ederra ikus dezakegu, hain zuzen ere, garai batean aldare nagusiaren azpian egon zena. Jatorri arabiarrekoa da. Espainian, Kordobako Kalifatoan egin zen ekoizpenaren zati handi bat eta XVI., XVII. nahiz XVIII. mendeetan iritsi zen gorenera. Eskaera handiaren ondorioz beste hiri batzuk ere horrelako eskulangintzetan espezializatu ziren arren, Kordoba izan zen sonadunena, larruaren artisau oso iaioak baitzituen San Nikolas Axerkiakoaren auzoan. Gremioak berak bere artisauen produktuen kalitatea zaintzen zuen ordenantzen bidez:

---

<sup>74</sup> AHDV-GEAH, Audio, Ermuko Andra Mari, fabrikako liburua (1715-1795), 39r. (1723-24).

De entre los muebles litúrgicos podemos destacar un confesionario neogótico, probablemente de finales del siglo XIX o principios del XX, que se encuentra en la capilla del retablo de san José con el Niño. Se trata de una pieza historicista de buena calidad con labor de talla vegetal, decoración de pergamino o servilleta, pináculos y otros elementos propios del estilo gótico.

Frente al retablo de san Sebastián se sitúa una elegante pila bautismal (fig. 34) de planta mixtilínea y pie bulboso realizada en mármol negro, probablemente de las conocidas canteras de Anda (Kuartango). Es posible que fuera contratada en 1779, año en el que se reformó todo el pavimento y encajonado de las sepulturas de la iglesia, obra adjudicada a José de Esnarriaga, vecino de Okondo (Álava).<sup>76</sup> La otra pila, que hace las veces de soporte de la mesa del altar mayor, al parecer procede de otra iglesia.

En un santuario de estas características no podía faltar un buen conjunto de ropas litúrgicas con todos sus complementos. Las que hemos podido examinar en la propia iglesia son de los años finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX. No obstante, a lo largo de los siglos se han hecho muchas compras y arreglos de ropas, como queda constancia en los libros de fábrica que se conservan.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> AHPA, Francisco Antonio de Acha, 11578, 1779, ff. 386-394v. Encajonado de las sepulturas y pavimento. Costó 4450 r.

<sup>77</sup> AHDV-GEAH, Llodio, Nuestra Señora del Yermo, Libro de fábrica, 1694-1718. En 1696, fol. 25v, "Recibí de Juan Ochoa de Isusi 55 reales de vellón por la casulla y amito que el difunto llevó". *Ibid.*, 1715-1795, *Ibid.*, 1726, fol. 75v: Dos capas, una blanca de damasco. A Domingo de Aldana, maestro sastre, 452 reales de vellón. *Ibid.*, 1737, fol. 71v: En la visita se manda que se hagan cinco casullas, una de cada color y capas verde y morada. *Ibid.*, 1738, fol. 78r: 7 varas de lienzo para amitos de los ornamentos sacerdotales, 30 reales y medio. Hilo, hiladillo, costura y almidón para los amitos, 6 reales y 24 maravedís. *Ibid.*, 1740, s. f.: Damasco de varios colores para cinco casullas, cada una de un color, un facistol, dos capas. Seda para las casullas. *Ibid.*, 1740, s. f.: 6 botones para las capas, 12 reales de vellón. Tela para forrar las casullas y capas, 92 reales de vellón. 26 varas de lienzo a 2 reales y medio para entreferro de las dos casullas y capas, 65 reales de vellón. 24 varas y medio de lienzo para manteles y 6 y medio para un roquete, 61 reales de vellón. Por las hechuras de cinco casullas, puesta la seda, 110 reales de vellón. Por las hechuras de dos capas, 45 reales de vellón. Por la



eztainuaren orde zilarra erabiltzeko agindua zuten, eta aker larrua ardi larruaren orde. Erabilitako larrua akerrarena, ardiarena edo ahuntzarena izan ohi zen eta aurreko aldetik jorratzen zen. Lehenik zilarreztatu egiten zen eta gero urrearen imitazio izango ziren zatiak ebakitzen ziren. Gero olioarekin polikromatzen zen eta askotariko apaingarriak imitatuta burdinaztatu, fabrikazio unea arabera.<sup>75</sup>

Kordobarra baino lan apaingarriagoa da larru landu guadamesiarra. Etxe aberatsetako hormetan tapiz gisa erabili dira, gai ikonografikoekin, debozio-koadro gisa, baita bestelako motibo apaingarriekin ere. Elizetan asko erabili ziren aldareetako aurrealde gisa, aldare-gainetarako eta erlijio-eszenak irudikatzen dituzten erretaulatan, beraz, larru guadamesiarren egileak pintoreekin lankidetzan aritu ziren sarritan, ogibide hori eskatzen zuten lanetan bereziki. Baina alfonbretan ere aurki ditzakegu horrelakoak, baita bitxi kutxetan, zuresietan eta erabilera arrunteko nahiz apaintzeko beste objektuetan ere.

Santutegiko aldarearen aurrealdean kontserbatzen denak urrezko markoa du, marko barrokoen antzera, hosto mamitsuen tailuekin. Zurezko euskarri baten gainean ipinita dago eta bertikalki zeharkatzen duten bost txintxeta lerroren bidez iltzeztatuta. Motibo apaingarriak erritmikoki errepikatzen dira dauzkan bost tolesturetatik lautuan. Erdiko arrokaia urreztatu eta zizelkatutik lore ugari jaiotzen dira eta antzeko motiboekin apaindutako zerrenda batek biltzen du, hurrengo tolesturarekin batzen diren erronboak osatuz eta, horrela, guadamesiarraren zatirik handiena hartzen duen erritmoa sortuz. Azken tolesturan apurtzen da erritmoa, eskuineko aldean.

Altzari liturgikoetan nabarmentzekoa da aitorleku neogotikoa, ziur aski, XIX. mendearen bukaerakoa edo XX. mendearen hasierakoa, San Josef eta Haurraren erretaularen kaperan ikus dezakeguna. Kalitate oneko pieza

---

<sup>75</sup> LARRAYA, T. G.: *Cueros artísticos. Historia y técnicas*. Bartzelona, Sucesor de E. Meseguer (1956). MADURELL MARIMÓN, J. M.: *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*. Vich, Colomer Munmany, 1973. HITA BOHAJAR, M.<sup>a</sup>: “Los guadamecés de la catedral de Córdoba”, *Ars Sacra*, 3. alea 1997, 62-65 orr. ALORS BERSABÉ, M.<sup>a</sup> T.: “La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI”, *Ámbitos*, 25. alea, 2011, 87-96 orr.



33. irudia. Pontea

**Figura 33.** Pila bautismal

---

hechura de una facistol, 5 reales de vellón. 5 varas de tapiz para vestido de Ntra. Sra. a 70 reales la vara, 350 reales de vellón. 10 varas de galón de oro fino en dos onzas, a 47 la onza, 94 reales de vellón. Tafetán carmesí para forros, media vara, 4 reales de vellón. Encajes para puños de Ntra. Sra. y Niño, 3 varas, 19 reales de vellón.”

historizista da, landare motiboen tailuekin, pergamino edo ezpainzapidun apaingarriekin, pinakuluekin eta estilo gotikoak berezko dituen beste elementu batzuekin.

San Sebastianen erretaularen aurrean, planta zuzen-makotua duen ponte dotorea dago, ziur aski, Kuartangon dauden Andako harrobi famatuetatik ateratako marmol beltzezko erraboldun oina duena. (33. irudia) Baliteke 1779. urtean kontratatu izana, urte hartan eraberritu baitziren zoladura osoa eta elizako hilobien kaxadura eta, edonola ere, José de Esnarriaga Okondoko (Araba) semeak egin zuen lana.<sup>76</sup> Beste bataiarria aldare nagusiaren mahaiaren euskarri gisa erabiltzen da batzuetan eta, dirudienez, beste eliza batetik ekarri zen.

Honelako santutegi batean nahitaezkoa da behar bezalako arropa liturgikoen sorta izatea, dagozkion osagarri guztiekin. Elizan bertan aztertu ahal izan ditugunak XIX. mendearen azken zatikoak edo XX. mendeko lehenengo erdikoak dira. Hala ere, mendez mendeko arropa ugari erosi eta konpondu da, kontserbatu diren liburuetan jasota geratu denez.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> APAH, Francisco Antonio Atxa, 11578, 1779, 386-394v. folioak. Encajonado de sepulturas y pavimento. 4450 r.

<sup>77</sup> AHDV-GEAH, Laudio, Ermuko Andra Mari, fabrikako liburua, 1694-1718. 1696ean, 25v. folioa: "Recibí de Juan Ochoa de Isusi 55 reales de vellón por la casulla y amito que el difunto llevó". *Ibid.*, 1715-1795, *Ibid.*, 1726, 75v. folioa: "Dos capas, una blanca de damasco. A Domingo de Aldana, maestro sastre, 452 reales de vellón." *Ibid.*, 1737, 71v. folioa: "En la visita se manda que se hagan cinco casullas, una de cada color y capas verde y morada". *Ibid.*, 1738, 78r. folioa: "7 varas de lienzo para amitos de los ornamentos sacerdotales, 30 reales y medio. Hilo, hiladillo, costura y almidón para los amitos, 6 reales y 24 maravedís". *Ibid.*, 1740, foilorik gabe: "Damasco de varios colores para cinco casullas, cada una de un color, un facistol, dos capas. Seda para las casullas". *Ibid.*, 1740, foliorik gabe: "6 botones para las capas, 12 reales de vellón. Tela para forrar las casullas y capas, 92 reales de vellón. 26 varas de lienzo a 2 reales y medio para entreforro de las dos casullas y capas, 65 reales de vellón. 24 varas y medio de lienzo para manteles y 6 y medio para un roquete, 61 reales de vellón. Por las hechuras de cinco casullas, puesta la seda, 110 reales de vellón. Por las hechuras de dos capas, 45 reales de vellón. Por la hechura de una facistol, 5 reales de vellón. 5 varas de tapiz para vestido de Ntra. Sra. a 70 reales la vara, 350 reales de vellón. 10 varas de galón de oro fino en dos onzas, a 47 la onza, 94 reales de vellón. Tafetán carmesí para forros, media vara, 4 reales de vellón. Encajes para puños de Ntra. Sra. y Niño, 3 varas, 19 reales de vellón."



---

## 5. Bibliografía

---

- ALORS BERSABÉ, M.<sup>a</sup> T.: “La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI”, *Ámbitos*, 25. alea, 2011, 87-96 orr.
- ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *Propuesta sobre la evolución constructiva de Santa María del Yermo en Laudio-Llodio*. Master bukaerako lana, Eraikitako ondarearen eta eraikinen birgaitze, zaharberitze eta kudeaketako unibertsitate masterra, Euskal herriko Unibertsitatea, 2014ko iraila, (argitaratu gabea).
- ARAMBURU ZUDAIRE, J. M.: “América y los vascos en la Edad Moderna. Una perspectiva historiográfica”, *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, 34. alea, 2005, 249-274 orr.
- ARRIETA RODRÍGUEZ, A. M.: *Emigración alavesa a América en el siglo XIX*. Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritza, 1992.
- AYERBE IRÍBAR, M. R.: “Fundación de la Cofradía de Nuestra Señora

---

## 5. Bibliografía

---

ALORS BERSABÉ, M.<sup>a</sup> T.: “La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI”, *Ámbitos*, n.º 25, 2011, pp. 87-96.

ÁLVAREZ LLAMAS, A.: *Propuesta sobre la evolución constructiva de Santa María del Yermo en Llodio-Llodio*. Trabajo de Fin de Máster, Máster universitario en restauración y gestión integral del patrimonio construido, Universidad del País Vasco, septiembre de 2014, (inédito).

ARAMBURU ZUDAIRE, J. M.: “América y los vascos en la Edad Moderna. Una perspectiva historiográfica”, *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, n.º 34, 2005, pp. 249-274.

ARRIETA RODRÍGUEZ, A. M.: *Emigración alavesa a América en el siglo XIX*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1992.

AYERBE IRÍBAR, M. R.: “Fundación de la Cofradía de Nuestra Señora



del Rosario en la iglesia parroquial de Santa María del Yermo (Llodio, Álava), en 1818”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 65. liburukia, 1. alea, 2009, 265-277 orr.

AZCÁRATE RISTORI, J. M.: “Nuestra Señora del Yermo. Llodio”, PORTILLA VITORIA, M. J. (zuz.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. Ciudad de Orduña y sus aldeas*. VI. liburukia. Vitoria-Gasteiz, Gasteizko Udal Aurrezki Kutxaren Kultura Ekintza, 1988, 189-194 orr.

BARRIO LOZA, J. A.: “Algunos aspectos del Arte”, *Bizkaia, 1789-1814*. Bilbo, Bizkaiko Foru Aldundia, 1989, 173-197 orr.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2001.

\_\_\_\_\_: “Las claves de la policromía neoclásica”, *Akobe*, 7. alea, 2006, 14-18 orr.

\_\_\_\_\_: *José López de Torre (1755-1829) y la pintura neoclásica en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2007.

\_\_\_\_\_: “Implantación de la policromía neoclásica a través de los modelos cortesanos”, TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2008, 197-229 orr.

\_\_\_\_\_: “Imágenes exentas de divinos infantes en Álava”, *Sancho el Sabio*, 38. alea, 2015, 45-63 orr.

BOSCO AMORES, J.: “Vascos y navarros en América”, DEL BURGO TAJADURA, J. I. (koord.): *Vascos y navarros en la historia de España*. Madril, Laocoonte, 2007, 177-198 orr.

BOYD BOWMAN, P.: “La emigración peninsular a América. 1520-1539”, *Historia mexicana*, 13. liburukia, 2. alea 1963, 165-192 orr.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Cruz procesional de Santa María del Yermo”, *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1989, 63. fitxa, 388-391 orr.

\_\_\_\_\_: “Zilargintza”, *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1989, 338-339 orr.

- del Rosario en la iglesia parroquial de Santa María del Yermo (Llodio, Álava), en 1818”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo 65, n.º 1, 2009, pp. 265-277.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: “Nuestra Señora del Yermo. Llodio”, en PORTILLA VITORIA, M. J. (Dir.<sup>a</sup>): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. Ciudad de Orduña y sus aldeas*. Tomo VI. Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1988, pp. 189-194.
- BARRIO LOZA, J. A.: “Algunos aspectos del Arte”, *Bizkaia, 1789-1814*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1989, pp. 173-197.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2001.
- \_\_\_: “Las claves de la policromía neoclásica”, *Akobe*, n.º 7, 2006, pp. 14-18.
- \_\_\_: *José López de Torre (1755 - 1829) y la pintura neoclásica en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007.
- \_\_\_: “Implantación de la policromía neoclásica a través de los modelos cortesanos”, en TABAR ANITUA, F.: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria-Gasteiz, Diputación de Álava, 2008, pp. 197-229.
- \_\_\_: “Imágenes exentas de divinos infantes en Álava”, *Sancho el Sabio*, n.º 38, 2015, pp. 45-63.
- BOSCO AMORES, J.: “Vascos y navarros en América”, en DEL BURGO TAJADURA, J. I. (coord.): *Vascos y navarros en la historia de España*. Madrid, Laocoonte, 2007, pp. 177-198.
- BOYD BOWMAN, P.: “La emigración peninsular a América. 1520-1539”, en *Historia mexicana*, vol. 13, n.º 2, 1963, pp. 165-192.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Cruz procesional de Santa María del Yermo”, en *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria-Gasteiz, Diputación de Álava, 1989, ficha n.º 63, pp. 388-391.
- \_\_\_: “Platería”, en *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 338-339.

- DÍAZ BODEGAS, P.: *Libro de visita del Licenciado Martín Gil*. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada, 1998.
- DOUGLASS, W. A. (ed.): *La diáspora vasca. The Basque Diaspora*. Reno, University of Nevada. 1999.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (zuz.): *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Iruñea, Nafarroako Gobernua 1990.
- \_\_\_\_\_: *Erretaulak. Retablos*. Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Saila, 2001.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: “El valle de Llodio a fines de la Edad Media (1400-1507)”, *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca. Estudios Alaveses*, 5. alea 1995, 225-258 orr.
- GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: “Santos, ermitas y tradiciones alavesas. Reliquias y santos”, *Programa de fiestas de San Prudencio*. Vitoria-Gasteiz, 1991.
- HITA BOHAJAR, M.<sup>a</sup>: “Los guadamecés de la catedral de Córdoba”, *Ars Sacra*, 3. alea 1997, 62-65 orr.
- ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIZAR, A.: *Guía para visitar los santuarios marianos de los territorios históricos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. Madril, Ediciones Encuentro, 1999.
- LABORDA YNEVA, J.: *Álava, iglesias restauradas*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2003.
- LARRAYA, T. G.: *Cueros artísticos. Historia y técnicas*. Bartzelona, Sucesor de E. Meseguer, 1956.
- LÓPEZ DE GEREÑU GALARRAGA, G.: *Álava, solar de arte y de fe*. Vitoria-Gasteiz, Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1962.
- \_\_\_\_\_: *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1982.
- MADURELL MARIMÓN, J. M.: *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*. Vich, Colomer Munmany, 1973.

- DÍAZ BODEGAS, P.: *Libro de visita del Licenciado Martín Gil*. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada, 1998.
- DOUGLASS, W. A. (ed.): *La diáspora vasca. The Basque Diaspora*. Reno, University of Nevada, 1999.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (Dir.): *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Erretaulak. Retablos*. Vitoria-Gasteiz, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2001.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: "El valle de Llodio a fines de la Edad Media (c. 1400-1507)", *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca. Estudios Alaveses*, n.º 5, 1995, pp. 225-258.
- GONZÁLEZ DE LANGARICA, A., "Santos, ermitas y tradiciones alavesas. Reliquias y santos", en *Programa de fiestas de San Prudencio*. Vitoria-Gasteiz, 1991.
- HITA BOHAJAR, M.ª: "Los guadamecés de la catedral de Córdoba", *Ars Sacra*, n.º 3, 1997, pp. 62-65.
- ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, J.; ELUSTONDO, J. A.; VILLAREJO GARAIZAR, A.: *Guía para visitar los santuarios marianos de los territorios históricos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1999.
- LABORDA YNEVA, J.: *Álava, iglesias restauradas*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003.
- LARRAYA, T. G.: *Cueros artísticos. Historia y técnicas*. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, 1956.
- LÓPEZ DE GUEREÑU GALARRAGA, G.: *Álava, solar de arte y de fe*. Vitoria-Gasteiz, Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1962.
- \_\_\_\_\_: *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1982.
- MADURELL MARIMÓN, J. M.: *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*. Vich, Colomer Munmany, 1973.

- MARTÍN VAQUERO, R.: *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1997.
- MARTÍNEZ SALAZAR, A.; SAN SEBASTIÁN, K.: *Los vascos en México*. Lizarra, Eusko Jaurlaritzza, 1992.
- MARTÍNEZ SALAZAR, A.: *Presencia alavesa en América y Filipinas (1700-1825)*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1988.
- MUGURUZA MONTALBÁN, F.: “El santuario de Santa Lucía del Yermo, declarado Conjunto Monumental”, *Avnia*, 2. alea, 2003ko martxoa, 58-64 orr.
- \_\_\_\_\_: “Santa Lucía del Yermo: la fiesta de los vizcaínos”, *Avnia*, 19. alea, 2007ko uda, 6-28 orr.
- MUÑIZ PETRALANDA, J.: *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*. Bilbo, Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa, 2011.
- NAVARRO ULLÉS, J. C.: “Desde lo alto de las espadañas”, *Retazos de nuestra historia, Llodio en fiestas*. San Roque, 1981, zenbakirik gabe.
- \_\_\_\_\_: *Las romerías de Santa Lucía del Yermo*, 1995.
- PÉREZ DE DOMINGO, L.: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madril, Fundación Universitaria Española, 2007.
- POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imagería*. Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- SOJO GIL, K.: “El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio”, *Bai Llodio*, 2. alea, 1993.
- \_\_\_\_\_: “El mecenazgo indiano en Llodio del siglo XVIII: la capilla de Guadalupe en San Pedro de Lamuza. Llodianos en América”, *Bai Llodio*, 4. alea, 1993.
- \_\_\_\_\_: “El santuario de Santa María del Yermo: eremitas y templarios entre la historia y la leyenda”, *Bai Llodio*, 11. alea, 1995.
- \_\_\_\_\_: “El retablo protorrenaciente del Yermo y las ermitas de Santa Lucía y San Antonio”, *Bai Llodio*, 12. alea, 1995.
- TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado en Álava. Pintura y escultura*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 1995.

- MARTÍN VAQUERO, R.: *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1997.
- MARTÍNEZ SALAZAR, A.; SAN SEBASTIÁN, K.: *Los vascos en México*. Estella, Gobierno Vasco, 1992.
- MARTÍNEZ SALAZAR, A.: *Presencia alavesa en América y Filipinas (1700-1825)*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1988.
- MUGURUZA MONTALBÁN, F., “El santuario de Santa Lucía del Yermo, declarado Conjunto Monumental”, *Avnia*, n.º 2, marzo 2003, pp. 58-64.
- \_\_\_\_\_: “Santa Lucía del Yermo: la fiesta de los vizcaínos”, *Avnia*, n.º 19, verano 2007, pp. 6-28.
- MUÑIZ PETRALANDA, J.: *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*. Bilbao, Museo Diocesano de Arte Sacro, 2011.
- NAVARRO ULLÉS, J. C.: “Desde lo alto de las espadañas”, en *Retazos de nuestra historia, Llodio en fiestas*. San Roque, 1981, sin numerar.
- \_\_\_\_\_: *Las romerías de Santa Lucía del Yermo*, 1995.
- PÉREZ DE DOMINGO, L.: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- SOJO GIL, K.: “El retablo rococó y los artistas cántabros de la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Llodio”, *Bai Llodio*, n.º 2, 1993.
- \_\_\_\_\_: “El mecenazgo indiano en Llodio del siglo XVIII: la capilla de Guadalupe en San Pedro de Lamuza. Llodianos en América”, *Bai Llodio*, n.º 4, 1993.
- \_\_\_\_\_: “El santuario de Santa María del Yermo: eremitas y templarios entre la historia y la leyenda”, *Bai Llodio*, n.º 11, 1995.
- \_\_\_\_\_: “El retablo protorrenaciente del Yermo y las ermitas de Santa Lucía y San Antonio”, *Bai Llodio*, n.º 12, 1995.
- TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado en Álava. Pintura y escultura*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1995.



- \_\_\_\_\_: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia. 2008.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”, *Ondare*, 19. alea, 2000, 47-115 orr.
- \_\_\_\_\_: “El retablo barroco”, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak. Retablos*. Bilbo, Eusko Jaurlarizaren Kultura Saila, 2001, 226-309 orr.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélagu (Vizcaya): La incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco”, *Letras de Deusto*, 21. liburukia, 49. alea, 1991, 53-66 orr.
- \_\_\_\_\_: “Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo”, *Bidebarrieta*, 2. alea, 1997, 157-161 orr.
- \_\_\_\_\_: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbo, Bizkaiko Foru Aldundia, 1998.

- \_\_\_\_\_: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”, *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 47-115.
- \_\_\_\_\_: “El retablo barroco”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak. Retablos*. Bilbao, Departamento de cultura del Gobierno Vasco, 2001, pp. 226-309.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: “El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélaga (Vizcaya): La incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco”, *Letras de Deusto*, vol. 21, n.º 49, 1991, pp. 53-66.
- \_\_\_\_\_: “Noticias bilbaínas del escultor cántabro del siglo XVIII Manuel de Acebo”, *Bidebarrieta*, n.º 2, 1997, pp. 157-161.
- \_\_\_\_\_: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1998.

## *Irudien aurkibidea*

1. irudia. Ermuko Andra Mariren santutegia kanpotik ikusita
2. irudia. Ermuko Andra Mariren santutegiko eraikuntza faseak
3. irudia. Elizaren eta Santa Luzia ermitaren oinplanoa
4. irudia. Ermuko Andra Mariren elizaren barrualdea
5. irudia. Erretaula nagusiaren ikuspegi orokorra
6. irudia. Erretaula nagusiaren programa ikonografikoa
7. irudia. Ama Birjina Haurrarekin, erretaula nagusiaren Erdiko kalea
8. irudia. Ama Birjinaren jasokundea, erretaula nagusiaren Erdiko kalea
9. irudia. Deikundearen eta ikustaldiaren erliebeak erretaula nagusian
10. irudia. Egiptoranzko ihesa eta Jesus doktoreen artean. Erretaula nagusiaren erliebeak
11. irudia. San Mateoren xehetasuna, erretaula nagusiko bankua
12. irudia. Polikromiaren xehetasuna, erretaula nagusia
13. irudia. San Josef Haurrarekin, ustez Juan Pascual de Mena eskultorearena, San Josefeko albo-erretaula
14. irudia. San Sebastiani eskainitako albo-erretaularen ikuspegi orokorra, ustez Marcos de Sopeniak egina eta Miguel de Viernaren polikromiarekin
15. irudia. San Sebastian, ustez Juan Pascual de Mena artistarena, San Sebastianen albo-erretaula
16. irudia. San Joanes Bataiatzailea, Manuel de Acebo, 1782
17. irudia. Ermuko Andra Mariren albo-erretaularen ikuspegi orokorra
18. irudia. Andra Mari, Ermuko Andra Mariren albo-erretaularen titularra
19. irudia. San Antonio Paduakoa
20. irudia. Jesus Haurra
- 21-22. irudiak. Prozesio-gurutzea, Pedro de Garay. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa
23. irudia. Kaliza. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa
24. irudia. Ziborio ekisaindua. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa
- 25-26. irudiak. Kaliza eta ur-ardo ontziak erretilu eta burruntzaliarekin, E. Pérez. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa

# *Índice de ilustraciones*

- Figura 1. Vista exterior del santuario de Nuestra Señora del Yermo
- Figura 2. Fases constructivas del santuario de Nuestra Señora del Yermo
- Figura 3. Planta de la iglesia y de la ermita de santa Lucía
- Figura 4. Interior de la iglesia de Nuestra Señora del Yermo
- Figura 5. Vista general del retablo mayor
- Figura 6. Programa iconográfico del retablo mayor
- Figura 7. Virgen con Niño, calle central del retablo mayor
- Figura 8. Asunción de la Virgen, calle central del retablo mayor
- Figura 9. Relieves de la anunciación y de la visitación del retablo mayor
- Figura 10. Relieves de la huida a Egipto y Jesús entre los doctores del retablo mayor
- Figura 11. Detalle de san Mateo, banco del retablo mayor
- Figura 12. Detalle de policromía, retablo mayor
- Figura 13. San José con el Niño, atribuido a Juan Pascual de Mena, retablo lateral de san José
- Figura 14. Vista general de retablo lateral de san Sebastián, atribuido a Marcos de Sopeña y con policromía de Miguel de Vierna
- Figura 15. San Sebastián, atribuido a Juan Pascual de Mena, retablo lateral de san Sebastián
- Figura 16. San Juan Bautista, Manuel de Acebo, 1782
- Figura 17. Vista general del retablo lateral de santa María del Yermo
- Figura 18. Andra Mari, titular del retablo lateral de santa María del Yermo
- Figura 19. San Antonio de Padua
- Figura 20. Niño Jesús
- Figuras 21-22. Cruz procesional, Pedro de Garay. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz
- Figura 23. Cáliz. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz
- Figura 24. Copón custodia. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz
- Figuras 25-26. Cáliz y vinajeras con bandeja y cacillo, E. Pérez. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

- 27. irudia. Kaliza, Ignacio Griñón. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa
- 28. irudia. Kaliza. Ermuko Andra Mariren santutegia
- 29. irudia. Santa Luziaren erlikia ontzia kutxatilarekin. Ermuko Andra Mariren santutegia
- 30-31. irudiak. Santa Luziaren erlikia ontzia. Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa
- 32. irudia. Larru guadamesiarra, Ermuko Andra Mariko albo-erretaula
- 33. irudia. Pontea

Figura 27. Cáliz, Ignacio Griñón. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

Figura 28. Cáliz. Ermita de Nuestra Señora del Yermo

Figura 29. Relicario de santa Lucía con estuche. Ermita de Santa María del Yermo

Figuras 30-31. Relicario de santa Lucía. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz

Figura 32. Guadamecí, retablo lateral de santa María del Yermo

Figura 33. Pila bautismal







**EUSKO JAURLARITZA**  
**GOBIERNO VASCO**

HEZKUNTZA, HIZKUNTZA POLITIKA  
ETA KULTURA SAILA  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN,  
POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y CULTURA



**LAUDIO**  
**UDALA**  
AYUNTAMIENTO  
DE LLODIO



GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN  
PATRIMONIO CONSTRUÍDO



United Nations  
Educational, Scientific and  
Cultural Organization



UNESCO Chair on Cultural Landscape  
and Heritage

