

Recibido en: 27/10/2015
Aceptado en: 16/09/2016

IDENTIFICACIÓN DE UNA SERIE DE GRABADOS DE INFLUENCIA RUBENIANA COMO MODELO DE LOS RELIEVES DE LA SILLERÍA ROCOCÓ DE LANCIEGO (ÁLAVA)

IDENTIFICATION OF RUBENIAN INFLUENCE PRINT SERIES AS A MODEL OF THE ROCOCO RELIEFS OF THE CHOIR SEATING FROM LANCIEGO (ÁLAVA)

JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI Y PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI
Universidad del País Vasco

Resumen

Se descubre y analiza aquí una serie de grabados de estirpe rubeniana de 1652 de Pieter de Bailliu a partir de Theodoor van Thulden que sirvieron de modelo para los tableros de Cristo y el Apostolado de la sillería rococó de la parroquia de Lanciego (Álava). El empleo de modelos barrocos de Rubens en pleno siglo XVIII, conlleva la reaparición de esquemas manieristas reinterpretados habitualmente por el pintor flamenco. Los relieves rococós de los titulares del templo San Acisclo y Santa Victoria copian una estampa dieciochesca del grabador cordobés Nicolás Carrasco.

Palabras clave

Escultura rococó. Grabados barrocos. Sillería de coro. Siglos XVII y XVIII. Lanciego (Álava). Manuel de Astelarra. Nicolás Carrasco. Rubens. Theodoor van Thulden. Pieter de Bailliu.

Abstract

It discovers and analyzes here a series of rubenian prints of 1652 made Pieter de Bailliu, after by Theodoor van Thulden. They served as models for the panels of Christ and the apostolate of the rococo choir stalls of the parish church of Lanciego. The use of Baroque models of Rubens in the XVIII century, involves the reappearance of Mannerist schemes usually reinterpreted by the Flemish painter. The rococo reliefs of St. Acisclo and St. Victoria, the temple holders, copy a print of the eighteenth century by the engraver from Cordoba, Nicolás Carrasco.

Keywords

Rococo Sculpture. Baroque prints. Choir stalls. 17th and 18th centuries. Lanciego (Álava). Manuel de Astelarra. Nicolás Carrasco. Rubens. Theodoor van Thulden. Pieter de Bailliu.

La sillería de coro de la parroquia de San Acisclo y Santa Victoria de Lanciego (Álava) es una obra rococó de 1769 que muestra en sus tableros un *Cristo resucitado*, con su *Apostolado* y los santos titulares del templo. Este estudio histórico, estilístico e iconográfico presenta como principal novedad la identificación de las fuentes gráficas que inspiraron la talla de estos relieves. Los dibujos originales se deben a la mano de Theodoor van Thulden, pintor flamenco del taller de Rubens, y fueron trasladados a la plancha por Pieter de Bailliu en 1652. Rastreada la bibliografía que se ocupa de las sillerías corales españolas de los siglos XVII y XVIII no encontramos estudios que relacionen una serie gráfica de apóstoles o santos individuales con los tallados en los tableros de uno de estos conjuntos, lo que hace más novedosa esta aportación. No obstante, se han conseguido notables logros en la localización de los modelos empleados para los relieves narrativos de algunas sillerías barrocas, contenidos en todos los casos en ediciones de biblias y hagiografías¹. No es excepcional que los modelos usados para las escenas e imágenes de estas sillerías, fueran grabados realizados un siglo antes, como en el caso que nos ocupa.

La villa de Lanciego atesora importantes obras de talla policromada de los siglos XIV al XVIII². La titular de la ermita de Nuestra Señora del Campo es una imagen gótica de la *Virgen con el Niño* del siglo XIV. Forman parte del ajuar de la parroquia un escenográfico relieve expresivista con la *Sagrada Familia acompañada de Santa Ana y San Joaquín*, salido del taller de Andrés de Araoz († 1563) y un facistol renacentista de hacia 1565 que muestra un variado repertorio de motivos del manierismo fantástico de Fontainebleau³. Preside el altar mayor

¹ LOIS FERNÁNDEZ, M^a del C., “La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín Pinario”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, 66 (1958), pp. 79-94. ROSENDE VALDÉS, A. A., *La sillería de coro de San Martín Pinario*, La Coruña, Fundación Barrie de la Maza, 1990. ROSENDE VALDÉS, A. A., *La sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1986. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Coro de la catedral de Orihuela*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo / Institució Alfons el Magnànim, 1986. SÁEZ VIDAL, J., *La Sillería del convento de San Sebastián de Orihuela: Estilo e Iconografía*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993. MORENO CUADRO, F., “Algunas fuentes grabadas para la sillería de la Catedral de Córdoba”, *Apotheca*, 4 (1984), pp. 167-176. NAVARRETE PRIETO, B., “Los medallones pequeños del coro alto de la sillería de coro de la catedral de Córdoba”, *Archivo Español de Arte*, 71, 281 (1998), pp. 47-60.

² ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. I: *Rioja alavesa*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1967, pp. 102-105. BARRÓN GARCÍA, A., “Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécure”, *Sancho el Sabio*, 6 (1996), pp. 339-356.

³ Recientemente lo hemos sacado a la luz y estudiado en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J., “Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental bellifontiano en la diócesis de Calahorra”, *Brocar*, 40 (2016). En prensa.

uno de los más tempranos y excepcionales retablos romanistas del País Vasco, ejecutado por Juan Fernández de Vallejo entre 1567 y 1569. El Barroco tiene en este templo un buen exponente en la talla del *Crucificado* que preside su retablo, realizado en 1718. A estas obras añadimos aquí los relieves de la sillería del coro rococó que, gracias a los grabados rubenianos en los que se inspiran, nos ofrecen un original conjunto escultórico (fig. 1).



Fig. 1. Sillería coral con puertas. Parroquia de San Acisclo y Santa Victoria. Lanciego (Álava).

1. EL ARQUITECTO MANUEL DE ASTELARRA

Gobernando la diócesis de Calahorra-La Calzada el obispo don Juan Luen-go Pinto, el visitador general del obispado Francisco de Mena y Eraso, “presbí-tero y prebendado de la Santa Iglesia de Calahorra” emitió el 25 de julio de 1768 la licencia preceptiva para la realización de la sillería de coro de la parroquia de Lanciego. La fábrica disponía de los fondos necesarios para abordar semejante empresa pues en el “arca de tres llaves” se custodiaban en ese año 39.775 reales y 18 maravedís⁴. Se cumplían ampliamente los requisitos impues-tos en las Constituciones Sinodales para emprender obras de construcción y dotación de los templos. La escritura de contrato de la sillería coral se formalizó el 31 de mayo de 1769⁵ ante un notario de Logroño entre Julián de Eguilaz, cura y beneficiado de la iglesia de San Acisclo y Santa Victoria, y Manuel Astelarra,

⁴ Archivo Parroquial de Lanciego, libro 3, Libro de Fábrica 1662- 1780, s/f.

⁵ ENCISO VIANA, E., y CANTERA ORIVE, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. I: *Rioja alavesa*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 104.

maestro arquitecto vecino de la capital riojana⁶. En estos momentos figuraban como patronos de la fábrica Bernardo de Laudo y Joaquín Ruiz Samaniego, alcaldes ordinarios de la villa por los estados noble y franco respectivamente, y mayordomo Ignacio Iriscun.

Los orígenes del arquitecto riojano Manuel de Astelarra (nacido en 1738) se localizan en la anteiglesia vizcaína de Múgica, en el valle de Busturia, como se desprende de la trayectoria de hidalguía solicitada por el propio maestro en 1783⁷. Aunque fue bautizado en 1738 con el nombre de Juan Manuel en la parroquia de Santa María del Palacio de Logroño⁸, fue conocido a lo largo de su vida como Manuel, como vemos en los libros de cuentas y en los contratos que firmó. Fue el segundo hijo de los ocho que tuvieron Manuel de Astelarra († 1760), asimismo ensamblador, y María Pedraza, naturales de Salinas de Añana y Lerín respectivamente. Esta familia establecida en Logroño en el siglo XVIII procedía de “una casa infanzonada de su apellido” en el barrio de Astelarra *beascoa* o de abajo, de Múgica, donde tenemos constancia, por sendas fogueraciones de 1704 y 1745, que existía una casa habitada por miembros de esta familia⁹. Nuestro arquitecto, Manuel de Astelarra, nació en Logroño en 1738, casó en primeras nupcias con Úrsula López de Gámiz y en segundas con la alavesa Marciala Díaz de Arcaya. De los tres hijos de su primer matrimonio, Manuel, nacido en 1761, continuó el oficio familiar, lo mismo que Manuel Pablo, nacido en 1776, de sus segundas nupcias. En una nota marginal de 1848 en esta última partida de bautismo, se nos da cuenta de la recuperación del apellido vizcaíno original de la familia con este párrafo tan elocuente: “Por un decreto del señor Gobernador... se mandó substituir (*sic*) el apellido Estelarra que figura en esta partida, con el de Astelarra, que es el propio de toda la familia, cuyo derecho se conserva en el archivo de la iglesia de Santiago de esta ciudad de Logroño...”¹⁰.

Según señala Ismael Gutiérrez Pastor, Astelarra, al igual que Francisco Sabando (1753-1808 *p. q.*) y Manuel de Ágreda Ilarduy (1742-1825), evolucionó a lo largo de su época fecunda desde un Rococó decorativo hasta un Neoclasicismo académico¹¹. Dado el estilo de la sillería objeto de estudio, nos centraremos en la etapa rococó de este artista que va al menos de 1762 hasta 1777, fechas de

⁶ Archivo Parroquial de Lanciego. Expediente de construcción. Contrato de la sillería de coro.

⁷ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Vizcainías, caja 3, 19. Real Provisión de Vizcainía expedida a petición de Juan Manuel de Astelarra, vecino de Logroño, originario de la anteiglesia de Múgica (Vizcaya).

⁸ FERREIRA FERNÁNDEZ, M., *Del Barroco al Neoclasicismo en la escultura de la ciudad de Logroño*, Logroño, 2004. Tesina inédita.

⁹ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Vizcainías, caja 3, 19. SANTAMARÍA ALONSO, R., *Muxika*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1993, pp. 423 y 703.

¹⁰ FERREIRA FERNÁNDEZ, M., *ob. cit.*

¹¹ GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Unos retablos de la parroquia de la Asunción de Navarrete”, *Segundo Coloquio de Historia de La Rioja*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1986, p. 302, nota 20.

los contratos del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles en la catedral de Santa María de Logroño¹² y del retablo de la capilla de Santa Bárbara de la iglesia de Agoncillo (La Rioja), respectivamente. Para la realización de este último retablo el arquitecto logroñés presentó unas condiciones y una traza dividida en dos proyectos, una mitad rococó y la otra neoclásica, siendo elegida por el cabildo el primer modelo¹³. Debemos recordar que el 25 de noviembre de ese año de 1777 se fecha la famosa circular que Carlos III envió a todos los obispos y cabildos de su reino, prohibiendo la realización de retablos de madera. Las obras que se le documentan en la década de los sesenta son retablos barrocos, de planta borrominesca y decoración rococó como el citado de Nuestra Señora de los Ángeles, o los colaterales del *Ecce Homo* y la Virgen del Rosario que trazó en 1764 para Cabredo (Navarra)¹⁴, y la sillería de Lanciego. En algunas obras de la siguiente década como el retablo principal de la parroquia de Gauna (1775)¹⁵ mantiene la tipología de retablo cascarón, pero ha eliminado por completo la decoración a la chinesca.

Como es habitual en otras sillerías de coro, el nombre del escultor no aparece en la documentación por lo que debemos atribuir estos tableros a alguno de los santeros que en otras ocasiones colaboraron con Manuel Astelarra como Jerónimo de Argos (1727-*ca.* 1790) o Gregorio Valdivielso (act. 1767-1784). Así en la capilla de los Ángeles de Logroño hizo las imágenes de su retablo principal el cántabro Jerónimo de Argos, en tanto que las de los retablos de Cabredo, trazados por Astelarra, corrieron a cargo de Gregorio Valdivielso, “el santero de Payueta”. Resulta significativo que al activo santero de Isla se le pagaran 4.800 reales en 1760-1761 por doce tallas realizadas para los retablos colaterales de la iglesia de Labastida¹⁶. Los relieves de las sillas de Lanciego, aunque muestran incorrecciones de factura como su canon corto o la excesiva anchura, denotan el conocimiento de la escultura académica conocida en estas latitudes por las obras llegadas desde Madrid y el empleo de “modelos de la villa y corte”, como la serie grabada que nos ocupa. Los rasgos que vemos en esta sillería encajan perfectamente con la obra que conocemos del citado Jerónimo de Argos.

¹² RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Guía histórico-artística. Logroño*, Logroño, Editorial Ochoa, 1994, pp. 149-151 y 179, nota 35.

¹³ RUÍZ NAVARRO, J., “Iglesia de Agoncillo y su retablo mayor”, *Berceo*, 91 (1976), p. 244 y lám. 6.

¹⁴ GARCÍA GAINZA, M. C., *Catálogo Monumental de Navarra. II**: Merindad de Estella*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982, pp. 381-382 y 384.

¹⁵ PORTILLA VITORIA, M. J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. IV: *La Llanada alavesa occidental*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975, p. 418.

¹⁶ ENCISO VIANA, E., y CANTERA ORIVE, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. I: *Rioja alavesa*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 216.

2. TRAZA, DECORACIÓN Y PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Este conjunto mobiliario constaría de trece asientos, “según demuestra la traza echa para dicha sillería, la que se alla firmada del dicho don Julián de Eguilaz”¹⁷. En sus respaldos se debían representar, según el programa encargado probablemente por el beneficiado, “los 12 Apóstoles y en la silla de en medio el Salvador y a los lados San Azisclo y Santa Bitoria, todos de medio relieve... de la estatura que permita el sitio”. Este repertorio se completaba con una talla de la *Asunción* sobre una peana de ángeles y dos niños a los lados que no ha llegado a nuestros días, pese a que en 1967 el *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria* reseña la presencia de esta imagen sobre el remate central. Como es habitual en la mayor parte de las sillerías, se estipula aquí el uso de madera de nogal limpia y seca, en tanto que el entarimado estaría integrado por tablas de roble. Aunque una de las cláusulas ordenaba que las ocho sillas de las dos alas habían de llevar cajones para guardar ornamentos, como sobrepellices y bonetes, solo se realizaron en seis de ellas. En cuanto al ensamblaje se precisa que las columnas debían ser exentas y no semicolumnas como aparecían dibujadas en la traza. Cada una llevaría su “peto de talla”, lo que debe referirse a la aplicación de rocalla en medio de los fustes. Manuel Astelarra debía ejecutar la obra en un plazo de cinco meses y percibiría por su trabajo 5.800 reales de vellón que se pagarían en dos plazos, a mitad de la fábrica y tras su finalización. El transporte de las sillas, entablamentos y columnas desde Logroño hasta Lanciego así como todo el “herraje” necesario, correría a cargo del maestro.

La sillería se sitúa en el coro alto a los pies del templo y se prolonga en sus laterales con dos tribunas. Todo el conjunto se cierra mediante una balaustrada de rejas de hierro. La tribuna del lado del Evangelio cobija el órgano barroco de comienzos del siglo XVIII con profusa decoración churrigueresca en su caja. Esta sillería, de un solo orden, adopta la habitual planta rectangular en artesa y la integran un frente de cinco sillas, dos alas con cuatro sitiales cada una y dos rinconeras cerradas. Se remata por un simple entablamento sin guardapolvos ni adornos, a excepción de la silla abacial que se corona con media cúpula a la que se añaden aletones y un cesto de flores. También forman parte de ella la puerta de ingreso al coro en el lado de la Epístola y un panel decorativo en el lado del Evangelio. Cada silla se compone de asiento sin misericordia, respaldo liso y brazal trilobulado de frente curvilíneo con características ces y volutas del arte rococó (fig. 2).

¹⁷ Archivo Parroquial de Lanciego. Expediente de construcción. Contrato de la sillería de coro. La descripción que llevamos a cabo se basa en el comentario y valoración de las cláusulas de esta escritura.



Fig. 2. Sillería coral. Detalle de tres sillas con sus tableros.

El interés plástico de esta sillería se concentra en la parte superior, integrada por zócalos con caprichos “a la chinesca” y tableros con relieves bajo arcos de medio punto. En ellos se representa a *Cristo resucitado* en la silla abacial, un *Apostolado* y los patronos locales *San Acisclo* y *Santa Victoria*. Los flanquean columnas de orden compuesto, en cuyos fustes acanalados se dispone una placa de rocalla. Como hemos señalado, unifica el conjunto un entablamento liso con arquitrabe, friso y cornisa. Los dados salientes, situados sobre las columnas, se adornan con cabezas de querubín,

algunas de las cuales han desaparecido. La puerta de acceso al coro, de remate mixtilíneo, se decora en sus dos frentes por cuarterones con paneles ornamentales rococós, en los que se distinguen peinetas, espejos y rocallas. Los mismos motivos se repiten en la parte superior de la puerta fingida del lado del Evangelio. En el centro se sitúa un facistol que conserva el pedestal y la peana del siglo XVI, en tanto que el atril y el tabernáculo son coetáneos a la sillería de coro. Las piezas manieristas son el único vestigio de la primitiva sillería renacentista. El conjunto dieciochesco de atril troncopiramidal, balconcillo abalaustrado y tabernáculo abierto con cúpula se decora con motivos rococós. Este templete acogió hasta fechas recientes, como hemos señalado, una talla de la *Asunción*.

Componen el programa iconográfico de esta sillería *Cristo resucitado*, escoltado por los patronos de la parroquia y un *Apostolado*. En los tableros del frente de la sillería se ha representado a los personajes de mayor rango jerárquico con el *Cristo Resucitado* en la silla abacial, entre *San Acisclo* y *Santa Victoria*, los patronos locales, y estos flanqueados a su vez por *San Pedro* y *San Pablo*, príncipes de los apóstoles. En las rinconeras se sitúan *San Juan*, el discípulo amado, y *San Andrés*, hermano de Pedro y el primero en ser llamado por el Señor. Los otros ocho apóstoles se disponen afrontados en los tableros de las dos alas, sin ningún orden específico salvo el protagonismo de *Santiago el mayor*, situado en el primer sitial a la entrada del coro. Con él se inicia precisamente la distribución del Colegio Apostólico siguiéndole de izquierda a derecha *San Bartolomé*, *San Simón* y *San Felipe* y, en el lado del evangelio, *San Matías*, *San Judas Tadeo*, *Santo Tomás* y *San Mateo*. La inclusión habitual de San Pablo como apóstol, ha condicionado en este caso la desaparición de Santiago el menor. No nos debe extrañar el error cometido por nuestro santero pues, debido a la similitud de los nombres latinos de Matías (*MATHEIAS*) y Mateo (*MATTHAEVS*) que figuran en los grabados que los inspiran, los ha intercambiado en la sillería. Aunque este ciclo suele estar presidido por Cristo Salvador del Mundo en actitud de bendecir y con el orbe y la cruz, aquí nos encontramos con una representación de Cristo resucitado con la cruz y el resplandor (fig. 3).

Estos relieves forman un programa de afirmación contrarreformista que ilustra el *Credo Apostolorum* bajo la presidencia del Resucitado como redentor del género humano, una de las iconografías triunfantes más importantes generadas por el Concilio de Trento. La tradición cristiana, afirmada en sucesivos concilios, recoge que fueron los apóstoles quienes, tras la Pentecostés, y antes de partir a sus misiones evangelizadoras, elaboraron un artículo del Credo cada uno. Las doce afirmaciones de esta oración constituyen la profesión de fe más completa de la doctrina cristiana¹⁸. Los apóstoles se convierten simbólicamente

¹⁸ LÓPEZ CALDERON, M., "La ideología hecha imágenes: el impacto del Concilio de Trento en los coros modernos de las catedrales gallegas", *SEMATA Ciencias Sociales y Humanidades*, 22 (2010), pp. 433-451.

aquí en fundamentos y en “pilares” de la fe y verdaderas “puertas del cielo”. Los instrumentos de sus martirios que portan algunos de ellos constituyen auténticos trofeos, como se aprecia también en la espada y las flechas de *San Acisclo* y *Santa Victoria*, hermanos mártires bajo la persecución romana.



Fig. 3.
Sillería coral.
Detalle: Silla abacial.
Relieve de *Cristo resucitado*.

Aunque las series de los Apostolados integran frecuentemente muchos de los programas de sillerías españolas, en los coros de algunas parroquias rurales de la segunda mitad del siglo XVIII, el colegio apostólico se convierte en protagonista. Buenos ejemplos de estas sillerías rococós con el Salvador y los apóstoles son las de Santa Cruz de Campezo (Álava), Mendigorría (Navarra) y la de Lapuebla de Labarca (Álava), en esta última representados de medio cuerpo en marcos de rocalla.

En la iglesia parroquial de Santa Cruz de Campezo, cabeza de uno de los arciprestazgos de la diócesis de Calahorra-La Calzada, se localiza una espectacular sillería de coro ejecutada entre 1776 y 1782 por el arquitecto Miguel López de Porras, maestro arquitecto vecino de Viana, siguiendo trazas que el mis-

mo había ejecutado en 1770; de la escultura se encargó el escultor Gregorio de Valdivielso, santero de Payueta¹⁹.

Según traza y condiciones elaboradas por el arquitecto pamplonés José de Muñigo (act. en 1752-1786), se realizó en 1769-1770 la sillería de coro de la iglesia de Mendigorria por Miguel de Garnica (act. en 1763-1794), arquitecto de Estella, en tanto que los relieves de sus respaldos corrieron a cargo de Adrián de los Helgueros (act. en 1752-1770), santero procedente de la localidad trasmerana de Isla, y fue terminada por el también cántabro Manuel de Ontañón (act. en 1750 -1774)²⁰.

La sillería de coro de la parroquia de la Asunción de Lapuebla de Labarca fue realizada por el arquitecto y entallador Francisco de Castañeda (act. en 1750-1781), vecino de Laguardia, en 1764²¹. Uno de los grandes especialistas de este momento en este mueble litúrgico, el arquitecto y escultor navarro Diego de Camporredondo (1706-1772), realizó a partir de 1763 la sillería coral de la iglesia de Santiago el Real de Calahorra²², que muestra en sus tableros una amplia galería de santos incluyendo la serie del apostolado. En dos localidades de la Rioja alavesa cercanas a Lanciego encontramos sendas sillerías rococós como son la de Navaridas, realizada en 1771 por el arquitecto de Haro Manuel de Ágreda, y la de Leza, ya terminada en 1781. La primera carece de decoración figurada, en tanto que la de Leza solo cuenta con el relieve de *San Martín* en la silla principal.

El denominador común que advertimos en todas estas sillerías es la importancia que tiene su ensamblaje con sus aparatosos guardapolvos, doseles y remates, el sentido curvilíneo de remates y brazales, y la importancia de la decoración de talla con marcos de rocalla, países, caprichos y otros adornos a la chinesca. Sin embargo, los relieves que recorren sus tableros, encargados frecuentemente a santeros locales, cántabros o riojanos, adolecen de esquemas repetitivos en actitudes y contrapostos, mostrando como únicas diferencias los atributos que les identifican. A diferencia de las sillerías citadas, la de Lanciego presenta una sencilla estructura arquitectónica, sin guardapolvos ni jarrones, y escasa decoración rococó. Sin embargo, destaca su escultura por la variedad de las actitudes de los apóstoles y sus originales composiciones, sin duda debido a que copian un apostolado dibujado por Theodor van Thulden y grabado por Pieter de Bailliu, como hemos identificado en este trabajo. En esta serie se recrean diferentes prototipos rubenianos en los que se rastrea a su

¹⁹ LÓPEZ DE GUERREÑO, G., “La sillería del coro de la iglesia parroquial de Sta. Cruz de Campezo (Álava)”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 1-2 (1961), pp. 37-67. PORTILLA VITORIA, M. J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. II: *Arcipresbiteros de Treviño-Albaina y Campezo*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1968, pp. 323-324.

²⁰ ORBE SIVATTE, M. de, “Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro de Mendigorria. II. Escultura”, *Príncipe de Viana*, 166-167 (1982), pp. 564-573.

²¹ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. I: *Rioja alavesa*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1967, pp. 111.

²² SEGURA JIMÉNEZ, J. A., *Diego Camporredondo y el arte barroco y rococó en Calahorra y su comarca*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 209-218.

vez toda una herencia manierista. No obstante los relieves que observamos en Lanciego adolecen de desproporciones manifiestas respecto a los grabados y de ciertas torpezas en la ejecución.

3. LAS FUENTES GRÁFICAS Y EL ESTILO DE LOS RELIEVES. LA SERIE DE PIETER DE BAILLIU A PARTIR DE THEODOOR VAN THULDEN

Entre las numerosas sillerías corales del siglo XVIII existentes en la Rioja alavesa, destaca la de Lanciego por la variedad y originalidad de los esquemas formales del Apostolado. Ya en 1967, Emilio Enciso llamó la atención sobre esta obra a la que calificó como “una traducción al rococó de los respaldos renacentistas”²³. Pese a algunas incorrecciones formales que se observan en la talla de estos relieves, sus afortunadas composiciones nos llevan a estudiar ineludiblemente sus fuentes gráficas de inspiración. Los relieves de los apóstoles de la sillería de Lanciego copian a sus homónimos grabados de la serie de *Cristo, la Virgen, los doce apóstoles, San Pablo y San José* grabada por Pieter de Bailliu en 1652 a partir de dibujos originales de Theodoor van Thulden (fig. 4). En el Departamento de grabados y dibujos del Museo Británico, se conservan tres imágenes²⁴, en tanto que el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de España posee ocho grabados de la misma. La de Madrid procede de dos impresiones diferentes, una realizada a mediados del siglo XVII editada por el propio Bailliu y otra de comienzos del siglo XVIII editada por Gaspar Huberti (1685-1724)²⁵. En ambas las imágenes, monumentales y dispuestas en primer plano, son idénticas, pero la de Huberti se enriquece en sus fondos con las escenas de los respectivos martirios. Otras series del mismo ciclo, tanto manieristas como barrocas, nos los presentan en actitudes frontales y estereotipadas como, por ejemplo, la de *Jesucristo con los apóstoles* dibujada por Johan Wierix (ca. 1549-ca. 1618/20) y grabada por Hieronymus Wierix (1553-1619) en 1574 o la de los *Apóstoles* de Pieter Clouwet (1629-1670) a partir de Rubens de 1646-1650.

²³ ENCISO VIANA, E., y CANTERA ORIVE, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. I: *Rioja alavesa*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1967, p. 27.

²⁴ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, vol. I: *c. 1450-1700*, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1949, p. 72. En la página web del Museo Británico se puede acceder online a tres grabados de la serie. British Museum. Department of Prints and Drawings. Collection on line. Museum Number: 1930.0716.35 (*S. Matthaëus*), 1930.0716.36 (*S. Andreas*) y 1930.0716.37 (*S. Thomas*).

²⁵ Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica. Dibujos, grabados y fotografías. A la edición de Bailliu corresponden los grabados ER/1537 (32) (*Iacobus Maior*), ER/1537 (46) (*S. Paulus*), ER/1537 (86) (*S. Petrus*) y Invent/80277 (*S. Andreas*). Fueron editados por Huberti los grabados ER/1537 (9) (*S. Petrus*), ER/1537 (10) (*S. Iudas Thadaeus*), ER/1537 (30) (*S. Simón*), ER/1537 (45) (*S. Paulus*), ER/1537 (56) (*S. Ioannes*), ER/1537 (58) (*S. Matheias*) y ER/1537 (74) (*S. Andreas*).



Fig. 4. Tablero con relieve de *San Pedro* y grabado de P. de Bailliu, según T. van Thulden (Biblioteca Nacional de España).

El inventor de esta serie fue Theodoor van Thulden (1606-1669), dibujante, pintor, grabador e impresor flamenco, que sobresalió en el prolífico taller de Rubens (1577-1640) difundiendo los tipos y composiciones del pintor de Amberes²⁶. El especialista en pintura flamenca H. Vlieghe señala en las composiciones de Thulden una base manierista y la repetición estereotipada de fórmulas rubenianas, “que él fue capaz de utilizar en variaciones y composiciones constantemente cambiantes”, no obstante le presenta como un “buen compilador aunque poco inspirado”²⁷. Los fundamentos del Manierismo los adquirió durante su etapa en París entre 1632 y 1634, en particular en el Palacio real de Fontainebleau, donde estudió y dibujó las pinturas murales de los trabajos de Ulises diseñadas por Francesco Primaticcio (1504-1570) y ejecutadas por Niccolo del Abate (ca. 1509/12 -1571). A partir de 1635 regresa a Amberes y trabaja en la

²⁶ ALAIN, R., *Theodore van Thulden (1606-1669)*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 1974.

²⁷ Vlieghe, H., *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 120, 123 y 153.

órbita del taller de Rubens colaborando con él en distintas empresas, como los lienzos para la *Entrada del Cardenal Infante don Fernando de Austria* en la ciudad y para la Torre de la Parada en las cercanías de Madrid. En identidad con el estilo rubeniano sus obras también se caracterizan por la monumentalidad de raíz miguelangelesca, aunque dotadas de mayor dinamismo. De la fase inicial de la creación de esta serie del *Apostolado* nos ilustra perfectamente su dibujo de *Santo Tomás* en el que advertimos, además de la precisión de los trazos, sendos arrepentimientos en la colocación de la alabarda²⁸. El grabador flamenco Pieter de Bailliu el Viejo (1613-1660) amplió su formación en Italia durante seis años en la década de los treinta, momento al que corresponden algunos grabados realizados para Vincenzo Giustiniani. A su vuelta a Amberes trabajó activamente para diferentes clientes y mantuvo contactos con el grabador rubeniano Paulus Pontius (1603-1658), caracterizándose sus grabados por sus fuertes claroscuros y cierta dureza en los trazos.

El estilo rubeniano de estos se caracteriza por la monumentalidad de las figuras y un cierto carácter escultórico que remiten en última instancia a la obra madura de Miguel Ángel. Conocemos otras series gráficas con *Apostolados* de similares características como la realizada en 1646-50 por Schelte A. Bolswert (1586-1659) uno de los artistas que más multiplicaron la obra del pintor flamenco. Hemos localizado algunas estampas manieristas que marcan jalones previos a la configuración de algunos esquemas de la obra de Van Thulden, como la serie de Agostino Carracci (1557-1602) del *Salvador, la Virgen, San Juan Bautista y los doce Apóstoles* de 1583²⁹. Así, por ejemplo, las disposiciones de *Santo Tomás* y *San Pablo* guardan parecidos razonables con las de *Santo Tomás* y *San Mateo* de nuestro ciclo flamenco. Mayor fidelidad advertimos en la composición de algunos apóstoles de la serie creada por Marten de Vos (1532-1603) y grabada por H. Wierix en 1592, como se puede apreciar en el *San Andrés*, similar al grabado de Thulden o *San Judas Tadeo* que, en su composición diagonal, nos recuerda al *San Simón* de nuestra serie.

El buen efecto que produce la contemplación de los relieves de la sillería de coro de Lanciego es debido, como hemos señalado, a la fuente de inspiración utilizada por el santero. Sobre la importancia de la elección de grabados originales en la creación artística nos ilustra Jusepe Martínez (1600-1682) en sus “Discursos” cuando, hablando de Alonso Cano, señala que ocupaba gran parte del tiempo “en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa

²⁸Disponible en <http://www.wikiart.org/es/paintings-by-genre/sketch-and-study/6#supersized-theodoor-van-thulden-273299>

²⁹PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española”, *Lecturas de Historia del Arte*, IV (1994), pp. 73-74. Se identifican aquí los grabados de Anibal Carracci que sirvieron de inspiración a Francisco de Solís para los lienzos de los apóstoles del retablo de la Inmaculada de la catedral de Santa María de Vitoria.

nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista”³⁰. Aunque el escultor copió literalmente las figuras de los grabados (fig. 5), la traslación de estos a los tableros adolece de numerosas simplificaciones y desproporciones. Todo ello viene condicionado por la adaptación a las dimensiones de las hornacinas de los tableros, ya prevista en una de las cláusulas del contrato que obligaba a que las figuras fueran “de la estatura que permita el sitio”.



Fig. 5. Tablero con relieve de *Santo Tomás* y grabado de P. de Bailliu, según T. van Thulden (British Museum, Londres. ©Trustees of the British Museum).

El resultado final nos muestra unas imágenes más anchas y de canon más corto que las de su fuente de inspiración. Estas desproporciones se manifiestan de forma más evidente en los tableros esquineros como el de *San Juan*. Aunque en la misma condición se especifica que la talla sería de medio relieve, el imaginero apenas dotó de volumen a la serie. La supresión de los zócalos que confieren a los apóstoles carácter plástico en las estampas, obligó al escultor a añadir una base de tierra a modo de peana. Pensamos que esta referencia espacial se

³⁰ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de J. Gállego, Madrid, Akal, 1988, p. 193.

inspira en el tratamiento del suelo puntillado que muestra el único grabado rococó empleado en esta sillería, el de *San Acisclo* y *Santa Victoria* de Nicolás Carrasco.

Aunque todos los personajes que componen esta serie adoptan esquemas y contraposiciones originales, ocho de los apóstoles se disponen frontales. La novedad en esta sillería consiste en la colocación de algunos de ellos de riguroso perfil (*San Juan*), girados de tres cuartos (*Cristo*, *San Acisclo* y *Santa Victoria*) e incluso con sofisticadas posturas barrocas que poseen tres de los apóstoles. *Simón* es una figura de perfil que contrapone la torsión del tronco al giro de la cabeza reclamando la atención del espectador. El dinamismo barroco se aprecia muy especialmente en la figura de *San Pedro* que avanza hacia el espectador conquistando el espacio y describiendo una gran diagonal. Este esquema oblicuo se completa con el giro de la cabeza en sentido contrario. La imagen de *Pedro* se confronta la de *Santo Tomás*, que se aleja del espectador asemejándose, por las limitaciones del tallista, más a una figura de perfil. Las diagonales rubenianas se repiten en muchos tableros destacando las que forman algunos de los atributos de sus martirios, como la sierra de *San Simón*, la cruz de *San Judas Tadeo* o la cruz aspada de *San Andrés* (fig. 6).



Fig. 6. Tablero con relieve de San Andrés y grabado de P. de Bailliu, según T. van Thulden (British Museum. Londres. ©Trustees of the British Museum).

Una de las características más repetidas en los personajes rubenianos, y que se trasladan a nuestra sillería a través de los dibujos de van Thulden, es el ocultamiento de brazos y manos bajo los mantos. Los distintos juegos que se establecen con las vueltas de los mantos hacen que ciertas zonas del cuerpo se presenten veladas. Especialmente *Santiago* (fig. 7), *San Juan*, *San Mateo* y *Santo Tomás* esconden uno de sus brazos y la mano bajo sus ropajes. Podemos considerar como firma iconográfica rubeniana la vuelta del manto con la que se vela la mano derecha de *San Judas Tadeo*. Algunos apóstoles como *Simón*, *Judas Tadeo* y *Pablo* cubren su cabeza con la vuelta del manto a modo de capuchas (fig. 8), y así lo vemos en lienzos de Rubens como el de *Santiago el Menor* del Museo del Prado. También en este aspecto el pintor flamenco muestra la influencia de Miguel Ángel, quien presenta encapuchado al *Nicodemo* de la *Piedad* de Florencia, como si fuera un sacerdote. Recordemos que el *capite velato* era uno de los rasgos identificativos de la autoridad suprema de Augusto como pontífice máximo en Roma.



Fig. 8. Tablero con relieve de San Simón y grabado de P. de Bailliu, según T. van Thulden (Biblioteca Nacional de España. Madrid).

La herencia miguelangelesca de estos relieves barrocos se comprueba en la exaltación anatómica de los modelos de virtud que son los Apóstoles y se hace evidente en la pervivencia de algunos de los esquemas más exitosos del genio florentino. Así, el brazo del David se copia en el de *San Mateo* que sostiene la lanza (fig. 9) y el brazo derecho de Lorenzo de Medici se traspone en mismo brazo de *San Andrés* con el que se recoge el manto. *Santiago, Pedro* y *Matías* muestran las habituales contraposiciones visivas de Miguel Ángel entre el rostro girado a un lado y el brazo cruzando el cuerpo enérgicamente hacia el otro. Otra transcripción de la obra de Rubens son los cabellos y barbas ondulados y abundantes como vemos en *San Felipe* y *San Pablo*. Para el relieve de *San Bartolomé* hemos localizado un grabado firmado por Jean Frosne (ca. 1623/30-1676) como grabador y editado por Balthasar Moncornet (1598-1668)³¹.



Fig. 9. Tablero con relieve de San Mateo y grabado de P. de Bailliu, según T. van Thulden (Biblioteca Nacional de España, Madrid).

³¹ Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica. Dibujos, grabados y fotografías. Inv. ER/1537 (68). Sobre este editor flamenco, ROHFRIETSCH, E., *Balthazar Moncornet: graveur, éditeur et marchand d'estampes à Paris au XVIIe siècle ou L'invention du portrait de notoriété de grande diffusion*, París, Tesis de maestría-doctorado, Universidad de La Sorbona, 1995.

pintor presentó al cabildo. El propio Palomino realizó un lienzo de similar iconografía, pero en este caso con los dos hermanos juntos, para la basílica del Juramento de San Rafael de Córdoba³⁵.

Los jóvenes Acisclo y Victoria fueron martirizados en época de Diocleciano por orden del prefecto romano Dión a comienzos del siglo IV³⁶. *San Acisclo* es representado en Lanciego vestido a la romana con coraza anatómica, falda corta y manto recogido en el cinto. Sostiene con su mano izquierda la espada curva, instrumento de su martirio, en tanto que en la derecha lleva la palma de la victoria. Como es frecuente en la estética barroca muestra en su cuello la huella de la decapitación en forma de un corte sangrante. A sus pies figura la rueda de molino con la que fue arrojado al río Guadalquivir, si bien su cuerpo flotó milagrosamente. Su hermana *Victoria* lleva un lujoso vestido que recuerda su condición noble, y porta en su mano izquierda una flecha en recuerdo de su martirio por asaeteamiento en el anfiteatro; le acompañan igualmente la palma y el peso de piedra. Estos relieves responden al estilo rococó del grabado de Nicolás Carrasco, como vemos en los rostros redondeados de facciones amables, los esquemas curvilíneos de las figuras y atributos y, especialmente, en las delicados motivos “a la chinesca” como las flores a modo de broches que salpican el vestido de la santa o la rocalla de la botonadura de *San Acisclo*. Al representarse los hermanos mártires en tableros separados, se suprime en la sillería al ángel con las coronas de su triunfo, las nubes y los nimbos.

³⁵ RAYA RAYA, M. A., “Acisclo Antonio Palomino: otras obras”, *Apotheca*, 6 (1986), pp. 39-57.

³⁶ INTERIAN DE AYALA, J., *El pintor christiano y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* (1730), Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1782, t. 2, cap. V, p. 450. HURTADO DE MOLINA DELGADO, J., *Orígenes del culto a los mártires hispanorromanos Santos Acisclo y Victoria, patronos de Córdoba y su Diócesis*, Córdoba, Sociedad Andaluza de Estudios Histórico-Jurídicos, 2011.