

# La aportación del taller de los Sierra a la escultura barroca en Gipuzkoa

(The contribution of the workshop of the Sierras to baroque sculpture in Gipuzkoa)

Cendoya Echániz, Ignacio

Univ. del País Vasco

Fac. de Filología y Geografía e Historia

Pº de las Universidades, 5

01006 Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 521-531]

---

*Hace ya muchos años que conocemos, gracias al trabajo de Fr. Juan Ruiz de Larrínaga y María Comas Ros, la participación del taller familiar de los Sierra en Gipuzkoa, concretamente en Segura y Oñate. Es incuestionable la calidad que poseen ambas participaciones. Sin embargo, hasta el presente no se había intentado concretar la responsabilidad de las obras efectuadas, por lo que a la faceta escultórica se refiere. Ese es uno de los aspectos que se tratan en este trabajo, engrosando al mismo tiempo el número de imágenes provenientes de Medina de Rioseco y analizando la posible trascendencia que esas intervenciones habrían tenido en el panorama regional.*

*Palabras Clave: Escultura barroca. Los Sierra. Segura. Oñate. Gipuzkoa.*

*Fr. Juan Ruiz de Larrínaga eta María Comas Ros-en lanari esker, badu urte asko ezagutzen genuela Sierratarren tailerraren parte hartzea Gipuzkoan, Seguran eta Oñatin hain zuzen ere. Ukaezina da bi-bien parte hartzearen kalitatea. Dena den, oraindaino inor ez zen saiatu egindako obren erantzukizuna zehaztera, eskulturaren alderdiari dagokionez. Hori da lan honetan ikertu den alderdietariko bat; aldi berean, Medina de Riosecotik datozen imajinen kopurua handia -gotu egin da eta, bestalde, parte hartze horiek eskualde mailako egoeran izan bide zuten garrantzia aztertzen da.*

*Giltz-Hitzak: Eskultura barrokoa. Sierra familia. Segura. Oñati. Gipuzkoa.*

*Il y a longtemps que nous connaissons, grâce au travail de Fr. Juan Ruiz de Larrínaga et María Comas Ros, la participation de l'atelier familial des Sierra en Gipuzkoa, spécialement à Segura et Oñate. Leur qualité est indiscutable. Pourtant, on n'avait pas essayé jusqu'à présent de concrétiser la responsabilité des oeuvres effectuées, tout au moins en ce qui concerne l'aspect sculpturale. C'est l'un des aspects traités dans ce travail, augmentant, par la même occasion, le nombre d'images provenant de Medina de Rioseco et analysant la transcendance possible que ces interventions auraient eu sur le panorama régional.*

*Mots Clés: Sculpture baroque. Les Sierra. Segura. Oñati. Gipuzkoa.*

Si bien es cierto que tanto el marco arquitectónico que constituyen los retablos, como su complemento escultórico, gozan de incuestionable trascendencia en la provincia de Gipuzkoa durante todo el periodo barroco, no cabe duda de que el momento de mayor esplendor dentro del mismo es el constituido por los años que conforman el rococó, tal y como se constata en las diferentes publicaciones centradas en su estudio. En esta ocasión, nos referiremos a las empresas acometidas por el taller familiar de los Sierra, afincado en la población de Medina de Rioseco, en Valladolid. Tiempo habrá más tarde para recordar sus miembros, limitándonos ahora a señalar que ello suponía continuar la relación con los principales focos de la mitad norte peninsular, circunstancia que debe hacer que nos remontemos a los inicios del periodo, con las obras del propio Gregorio Fernández, de las cuales apenas conservamos muestras en la referida provincia<sup>1</sup>. Independientemente de la incuestionable cualificación mostrada por los maestros locales, nos hallamos ante uno de los principales motivos que justifican la gran calidad de muchos de los conjuntos retablisticos ubicados en Gipuzkoa<sup>2</sup>. De esta forma, y ante la trascendencia de las obras efectuadas por el aludido taller familiar en esta provincia, el objetivo del presente estudio será valorar las mismas en su conjunto, si bien centrándonos en la faceta escultórica, circunstancia que hemos de aprovechar para presentar, además, algunas imágenes realizadas por el mismo taller y que han pasado inadvertidas para la historiografía hasta este momento.

El hecho de que los dos retablos mayores efectuados por los Sierra en Gipuzkoa se ubiquen en sendas iglesias conventuales pertenecientes a la orden franciscana, concretamente en el convento de Isabelinas de Segura –en 1933 pasarían a ser concepcionistas– y en el de las clarisas de la Santísima Trinidad de Bidaurreta en Oñate (donde además se conservan otras obras)<sup>3</sup>, no es producto del azar. La principal causa de ello sería la pertenencia de fray Jacinto de Sierra –maestro tracista y ejecutor de ambos retablos mayores– a esa orden, desplazándose desde el convento de Aillón, en Segovia, a los aludidos cenobios de Segura y Bidaurreta, tal y como nos señala Ruiz de Larrinaga<sup>4</sup>. El hecho de que su nombre no aparezca

---

1. Al respecto, puede consultarse el trabajo de Juan José MARTIN GONZALEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980, págs. 270-277 y 175-176, como obra más señalada al respecto. Por otro lado, resulta imprescindible destacar el estudio de María Concepción GARCIA GAINZA, "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada", B.S.A.A. (1972), págs. 372-389, en el cual sentaba las bases de los posteriores estudios sobre la escultura regional del periodo.

2. Como principales exponentes de esta situación, recordemos a Juan de Ursularre, maestro retablista que tras trabajar en Madrid, regresa a la provincia, efectuando algunas de las máquinas más señaladas del denominado prechurrigueresco, como puede verse en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, 1992, págs. 227-242; por otro lado, María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, "El arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría y sus proyectos retablisticos en Guipúzcoa", *Anales de Historia del Arte*, nº 5 (1995), págs. 77-92. Algo similar puede señalarse de Miguel de Irazusta, principal retablista del rococó, destacando María Concepción GARCIA GAINZA, "Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", R.U.C. (1973), págs. 81-110; Ignacio CENDOYA ECHANIZ, op. cit., págs. 315-340; María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, *Miguel de Irazusta*, San Sebastián, 1998. Por último, recordemos igualmente las intervenciones de Luis Salvador Carmona, extraordinario escultor de Nava del Rey. Únicamente citaremos dos trabajos de conjunto: María Concepción GARCIA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, 1990, y Juan José MARTIN GONZALEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990.

3. Aunque orientado hacia el análisis arquitectónico, para lo relativo al nacimiento y carácter de estos cenobios, puede consultarse la obra de Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (S. XVI-XVIII). Las franciscanas*, San Sebastián, 1999, págs. 47-104 sobre todo.

4. Fr. Juan RUIZ DE LARRINAGA, O.F.M., "La tradición artística de la provincia franciscana de Cantabria", en *Homemaje a D. Carmelo Echeagaray*, San Sebastián, 1928, págs. 419, 420 y 421. Además, y en lo relativo a los datos históricos del retablo mayor de Bidaurreta también –aunque igualmente cita el de Segura–, vid. María COMAS ROS, *Juan López de Lazarraga y el Monasterio de Bidaurreta*, Barcelona, 1936, pág. 77, 269 y 270.

en el inventario de los bienes de Tomás de Sierra, realizado en Medina de Rioseco en enero de 1725, ha motivado el hecho de que se le considere hijo natural del aludido maestro, toda vez que el escultor testaría a favor de sus hijos legítimos Francisco, Tomás, José y Pedro, todos ellos igualmente escultores<sup>5</sup>. Tal y como indica el propio Martín González, de ser cierta esta suposición, las relaciones de fray Jacinto con sus hermanos debieron de ser ciertamente buenas, como nos demuestran las empresas acometidas en Segura y Oñate. Es, por tanto, esa relación familiar la que, junto con la participación de uno de los tracistas de la orden –aspecto, éste, sobre el cual no nos detendremos, pero que goza, incuestionablemente, de acusada trascendencia– explica esta nueva embajada vallisoletana en tierras guipuzcoanas.

## REALIZACIONES DE LOS SIERRA EN SEGURA Y OÑATE

Siguiendo un orden cronológico, la primera participación del taller de los Sierra en Gipuzkoa se localiza en la localidad de Segura, concretamente en el convento de la Purísima Concepción. Es en el trienio que va de 1742 a 1745 cuando se realiza el retablo mayor de la iglesia conventual, sufragado por sor Ana María de San José Lardizábal y sor María Antonia de San Miguel Lardizábal, mediante limosnas entregadas por sus hermanos don Juan Antonio y don Martín de Lardizábal y Elorza, obispo de La Puebla de los Angeles el primero –anteriormente Catedrático y Canónigo Magistral en Salamanca– y Comandante General de Caracas y miembro del Consejo de Indias el segundo –con anterioridad, Catedrático en Salamanca y Alcalde de Madrid-<sup>6</sup>. De hecho, conocemos el importe del mueble, que ascendería a 17.000 reales, sin que en esta cifra se incluya el dorado, labor que se retrasaría hasta 1879, mientras que el estofado y dorado de las imágenes se realizaría gracias a las cantidades donadas por algunas religiosas<sup>7</sup>. Además, y con independencia de las imágenes efectuadas para este retablo mayor, existen en ese templo otras dos efigies que cabe considerar provenientes del taller de los Sierra. Nos referimos a los titulares de los retablos colaterales de San Francisco y San Antonio de Padua, ejecutados entre 1753 y 1755 por el maestro arquitecto Antonio de Arsuaga y los maestros ensambladores Juan Antonio de Iriarte y José Joaquín de Arizaga<sup>8</sup>. Así, sabemos que esas dos imágenes fueron adquiridas también en el mencionado trienio 1742-1745, costando la de San Francisco 600 reales y la de San Antonio de Padua 330<sup>9</sup>. Como veremos más adelante, el análisis estilístico avala la noticia documental que acabamos de otorgar, aportación que permite enriquecer nuestro conocimiento sobre el taller escultórico que nos ocupa.

En cuanto a la imaginería inserta en el retablo mayor, y dejando a un lado las consideraciones sobre la distribución y sentido arquitectónicos, señalemos que las efigies en él presentes son la Inmaculada Concepción como titular, escoltada por Santa Isabel de Hungría y

5. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, págs. 166 y 188.

6. Ignacio CENDOYA, "Dotación artística del convento de Segura (Guipúzcoa). Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrúe y la aportación de los indios", *La Orden Concepcionista*, León, 1990, vol. II, págs. 32 y 33. Del mismo, *El retablo barroco...*, pág. 376.

7. Idem.

8. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco...*, págs. 382-388.

9. Archivo de la Purísima Concepción de Segura (APCS), Cuentas 1742-1745 (escritura suelta), s.c. De los 600 que costó la primera, salvo 137, que asume la comunidad, el resto serían sufragados por la generosidad de diferentes religiosas. En cuanto a los 330 reales otorgados por la efigie de San Antonio de Padua, sería nuevamente una limosna de sor Ana María de San José y Lardizábal la que permitiría su adquisición.



Lám. 1. Segura. Convento de La Purísima Concepción. San Antonio de Padua. Francisco de Sierra.

Santa Isabel de Portugal, sobre las cuales se disponen San Juan de Sahagún y Santa Clara, con la Coronación de la Virgen en el remate, mientras a sus lados se hallan San Juan de Capistrano y San Pascual Bailón, todo ello sin olvidar sendos relieves de la Sagrada Familia y San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña en el banco, bajo las dos santas situadas a los lados de la titular. Puesto que es la faceta escultórica la que ha de demandar nuestra atención, debemos añadir a estas obras, lógicamente, las imágenes de San Francisco y San Antonio de Padua a las cuales hacíamos mención anteriormente. En cualquier caso, y antes de adentrarnos en el análisis de las piezas comentadas, recordemos que ese retablo mayor sería el que provocaría la posterior participación en Bidaurreta, donde se solicitaría la presencia de fray Jacinto, sacerdote, y fray Esteban López, lego, señalando que en Segura “an echo un prodixio”<sup>10</sup>, referencia que cabe remarcar, por cuanto supone una nueva prueba de las relaciones de aspecto artístico existentes entre los cenobios de una misma orden.

Limitándonos, tal y como venimos señalando, a la imaginería, indiquemos en primer lugar la dificultad que implica otorgar una autoría concreta a cada una de las efigies citadas. En buena lógica, empresas de este tipo –algo que se percibe aún más claramente en Bidaurreta– demandaban una amplia participación del taller, razón por la cual los miembros del linaje reducirían su labor a obras muy concretas. Teniendo muy presente esta circunstancia, obras destacadas en el retablo mayor son las imágenes de la Inmaculada Concepción y Santa Isabel de Hungría, mientras que en el resto se percibe una relativa merma de calidad, caracterizados como se hallan con rasgos un tanto estereotipados, circunstancia por otro lado lógica por la razón antes referida y que hace pensar en la participación del taller en su confección. En cuanto a la Inmaculada Concepción, es, sin duda, la obra más destacada de todo el conjunto. Situada sobre una magnífica base, en la cual el dragón sustituye a la serpiente, decorada con cabezas de querubín y un pequeño ángel de pie a su lado, la habitual luna creciente se halla a un lado, siendo aspectos a reseñar la serenidad conseguida, el ideal de belleza plasmado, la corrección de facciones y el profundo sentimiento que emanan de la misma. Algo similar podemos decir de la efigie de Santa Isabel de Hungría, no en vano las suponemos ambas realizadas por el mismo maestro escultor, sin hacer prácticamente concesión alguna al taller. Ya en su momento nos decantamos por Francisco de Sierra como responsable de estas dos imágenes<sup>11</sup>. A pesar de la dificultad que implica este tipo de juicios de valor, lo cierto es que los caracteres formales presentes en sus obras conocidas hacen pensar en la gubia de este escultor. De idéntica manera pen-

10. V.V.AA, *Monumentos Nacionales de Euskadi. GUIPUZCOA*, Bilbao, 1985, pág. Pág. 321.

11. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco...*, pág. 379.

samos con respecto a los mencionados titulares de los retablos colaterales. Así, se puede ligar el San Antonio de Padua de Segura con el de Mucientes de Valladolid, atribución debida a Martín González<sup>12</sup>, y, ya en menor medida, con el de la iglesia de San Juan Bautista de Guardo, en Palencia<sup>13</sup>. Cierto es que el de Segura posee un menor dinamismo y barroquización de pliegues que las efigies apuntadas, pero ello no es óbice para que consideremos, cuando menos a nuestro juicio, esta imagen como obra de Francisco de Sierra, opinión que pensamos puede hacerse extensible a la imagen dispuesta en el colateral del lado del evangelio, San Francisco, si bien es verdad que resulta de más dificultosa atribución.

Una vez realizado el conjunto de Segura, ya hemos señalado con anterioridad que el mismo produciría en consecuencia una posterior intervención en el monasterio de la Santísima Trinidad de Bidaurreta en Oñate. Conocemos los datos históricos de esta intervención desde hace ya muchos años, gracias a la aportación documental de Ruiz de Larrinaga y Comas Ros<sup>14</sup>. Es de esta forma que sabemos que la comunidad solicitó licencia para gastar el depósito de un juro con el fin de confeccionar ese retablo mayor, solicitando además que se permitiera a fray Jacinto de Sierra y fray Esteban López trasladarse al lugar para ello. De esta forma, la confección del retablo se realizaría entre los años 1751 y 1753. Aspectos destacables que ofrece la documentación son la participación de Francisco Echanove en la confección del pedestal, el vitoriano Antonio Jiménez como policromador de las imágenes grandes del retablo, la intervención de José de Quintana en la policromía del conjunto y la de un escultor llamado Juan Bautista, con escasa labor en la obra. Además, se menciona que desde Medina de Rioseco debían enviarse hasta 120 bultos, mientras que de Vitoria se traerían las efigies de San José y San Juan Bautista, encargándose de proyectar el tabernáculo Manuel Martín de Carrera. Como podemos ver, y dada la cronología en la cual nos movemos, no se trata de una documentación especialmente rica. En cualquier caso, hay que valorar el ámbito que nos ocupa, el conventual, razón que nos explica en última instancia el carácter de la misma.



Lám. 2. Oñate. Bidaurreta. San Francisco de Asís (detalle). José de Sierra.

12. Juan José MARTIN GONZALEZ, *Escultura barroca en España 1600/1770*, Madrid, 1983, pág. 467.

13. La última referencia bibliográfica que sobre esta imagen podemos apuntar es la ficha catalográfica efectuada por Salvador ANDRES ORDAX en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*, Palencia, 1999, págs. 348-349. Existen, con todo, referencias anteriores que, lógicamente, apunta el citado autor, y que no reproducimos aquí por ser aspecto secundario para nuestro estudio,

14. Fr. Juan RUIZ DE LARRINAGA, O.F.M., "La tradición artística...", págs. 419-421; María COMAS ROS, op. cit., págs. 77, 270 y 271.



Lám. 3. Oñate. Bidaurreta. Santa Clara. José de Sierra.



Lám. 4. Oñate. Bidaurreta. Oración en el Huerto de los Olivos. Taller de los Sierra.

Nuevamente, dejaremos de referirnos a los aspectos concernientes al diseño arquitectónico del mueble, para centrarnos en los referentes a la escultura en él inserta<sup>15</sup>. El desarrollo escultórico es, en verdad, muy amplio, con relieves de San Marcos, Adoración de los pastores, San Juan, San Mateo, la Adoración de los reyes y San Lucas en el banco. Ya en el cuerpo, y siguiendo idéntica ordenación, en un primer nivel se hallan San Buenaventura, San Francisco, San José, San Juan Bautista, Santa Clara y San Antonio, mientras que en una altura superior se dispone a Santa Coleta, Santa Isabel de Portugal, San Joaquín, Santa Ana, Santa Isabel de Hungría y Santa Inés. En el camarín se dispone el grupo de la Coronación de la Virgen, disponiéndose a sus lados San Luis de Tolosa, San Bernardino de Siena, San Pascual Bailón y San Bienvenido, con San Juan de Capistrano y San Diego de la Marca en los extremos salientes del retablo, sujetando sendos estandartes. Por otro lado, debemos remarcar el hecho de que el tabernáculo diseñado por Manuel Martín de Carrera haya desaparecido, no sólo por su significación para el conjunto, sino porque albergaba un número indeterminado de pequeñas esculturas, representaciones en su mayor parte de apóstoles y doctores de la iglesia, que procederían en nuestra opinión del mismo centro escultórico que el resto. Algo más tarde podremos caracterizar brevemente a esas pequeñas efigies, pero recordemos ahora la existencia de otras imágenes provenientes igualmente de Medina de Rio-

15. Un estudio tanto del desarrollo arquitectónico como, sobre todo, del significado que el conjunto puede poseer, en María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, "Un nuevo ensayo estructural para la retablistica guipuzcoana: la obra de los Sierra en el convento de Bidaurreta en Oñate", B.S.A.A., 1991, págs. 453-470. De la misma autora, "Un original planteamiento devocional y escénico de representación de la imagen", en VV.AA, *Historia de Oñati. Siglos XIV-XIX*, San Sebastián, 1999, págs. 215-229.

seco, tal y como señalamos pocos años atrás<sup>16</sup>. Nos referimos al grupo de la Oración en el Huerto –ubicado en la clausura–, el Ecce Homo del retablo del Nazareno y la Virgen de la Soledad, titular de un retablo neoclásico, obras todas ellas documentadas, junto con la dudosa atribución del propio Nazareno del retablo ya citado.

Obvio es decir que tal cantidad de obra escultórica imposibilita el análisis pormenorizado de las piezas, con el ya manifestado objeto de descubrir su paternidad. Sin embargo, ese mismo motivo es el que justifica la desigual calidad del complemento escultórico, viéndose obligados los maestros rectores del taller a asumir una menor responsabilidad en su ejecución, dada la magnitud del mismo. Es por ello que será suficiente otorgar algunas noticias de carácter general. De todas formas, con anterioridad, debemos recordar que se ha hablado de una probable mayor intervención de José de Sierra<sup>17</sup>. Así ocurre, a nuestro juicio –limitando por el momento nuestros comentarios al retablo mayor– con las efigies de San Buenaventura, San Francisco, San Antonio y Santa Coleta cuando menos. Particularmente interesante es la imagen de San Francisco de Asís, provista de una intensidad emocional ciertamente impresionante, si bien es cierto que el nivel artístico aquí mostrado es muy elevado. En el caso de la imagen de San Antonio de Padua, podemos compararla con la efigie realizada por el mencionado escultor para la iglesia de San Francisco de Palencia<sup>18</sup>, para la cual realizaría en 1732 la labor escultórica del retablo mayor, lo cual da fe de su relación con la orden. La distancia cronológica, de prácticamente veinte años, explica el menor barroquismo de las imágenes de Bidaurreta, aspecto generalizado del cual participa lógicamente también el San Antonio de Padua, que cuenta además con la variación iconográfica que supone la diferente disposición del Niño que acompaña invariablemente al santo portugués, pero que no por ello deja de tener aspectos comunes desde un punto de vista meramente formal, elementos que justifican la atribución otorgada. El resto de las imágenes del cuerpo único revisten menor interés, con una excepción, la de Santa Clara, que si bien en su momento situamos en torno a Pedro de Sierra<sup>19</sup>, pensamos ahora puede situarse igualmente en la órbita del propio José de Sierra. Por otro lado, recordemos que las imágenes de San José y San Juan Bautista no pertenecen al taller familiar. En cuanto al resto de realizaciones insertas en esa zona del mueble, la participación de los maestros del obrador sería insignificante, si es que llegó a darse, motivo que justifica el juicio de valor vertido líneas atrás.

Tampoco podemos destacar los diferentes santos franciscanos que rodean a la escena situada en el camarín, algo que no debe sorprendernos en absoluto, dada la altura a la cual se hallan dispuestos. A pesar de lo dicho, aclaremos que el nivel artístico alcanzado en modo alguno es despreciable, circunstancia ésta que vuelve a hablarnos de las cualidades que poseería el obrador familiar. Con todo, el punto trascendental del conjunto es, como hemos señalado, el de la Coronación de la Virgen, que, como era previsible, no decepciona en absoluto, tratándose de una composición de elevada calidad. María, en el centro, alza una de sus

---

16. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico-artístico*, Cuaderno de sección Artes plásticas y Monumentales, nº 13, San Sebastián, 1995, págs. 89-91.

17. Juan José MARTIN GONZALEZ, *El retablo barroco en España*, pág. 189.

18. *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*; comentario de Salvador ANDRES ORDAX, págs. 346-347. Sobre el conjunto, vid. Rafael MARTINEZ, "José de Sierra y el retablo mayor de San Francisco de Palencia", B.S.A.A., 1988, págs. 478-482.

19. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El arte en los conventos de franciscanas de Guipúzcoa*, Tesis Doctoral presentada en abril de 1993, vol. III, pág. 725.

manos en dirección a Cristo, mientras se lleva la otra al pecho, gesto habitual acompañado por una expresión de dulzura, plasmando un ideal de belleza que junto a la riqueza de pliegados en su manto nos habla de una cuidada factura. Pero si la realización de María es digna de encomio, mejores son aún las figuras de Cristo y Dios Padre, sobre todo la última, verdadera obra maestra del conjunto nos atreveríamos a decir, junto con otras efigies ya señaladas antes y que hemos asignado a la gubia de José de Sierra. Ambos portan túnicas barroquizantes en extremo, con profundas hendiduras que favorecen el efecto claroscuro, con rostros idealizados y cabellos y barba muy bien trabajados. No es fácil otorgar una autoría concreta a este grupo. En ausencia de estudios en profundidad sobre los miembros de la familia que nos ocupa, pensamos que bien pudiera ser Pedro de Sierra el responsable del grupo. Sin embargo, existen, cuando menos en principio, razones suficientes para dudar de ello, toda vez que el menor de los hermanos se habría separado del taller, actuando en Toledo y Valladolid<sup>20</sup>, mientras que Francisco y José permanecerían en Medina de Rioseco. Es por ello que habría que pensar en los dos últimos como posibles responsables, pero realmente no creemos percibir la mano de Francisco —a diferencia de lo que ocurría en Segura— en esta empresa, mientras que no pensamos que José de Sierra sea el responsable material de este grupo. Más cercano al estilo de Pedro de Sierra se nos antoja, estilo que ha sido definido por el uso que hace de “cabezas pequeñas y aplastadas, barbas largas; dinamismo en los pliegues, movimiento en zig-zag”<sup>21</sup>. A pesar de las diferencias perceptibles con las imágenes efectuadas por este autor para el retablo mayor de Rueda —efectuado a partir de 1740—, en Valladolid, la posibilidad apuntada nos parece la más plausible. De todos modos, tal y como hemos podido comprobar, las circunstancias históricas no avalan tal circunstancia, razón por la cual debemos aceptar con cuidado esta hipótesis.

A diferencia de las obras señaladas hasta el momento, el resto de realizaciones situadas en torno a la órbita de los Sierra existentes en el convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta no poseen tanta entidad artística. No es extraño que así sea, puesto que entroncan dentro de lo que genéricamente denominamos producción de taller, en referencia a la nula participación del maestro correspondiente. Así ocurriría con el grupo procesional de la Oración en el Huerto de los Olivos, el Nazareno que preside el retablo situado en una de las capillas del lado del evangelio, el Ecce Homo<sup>22</sup> que le acompaña y la Virgen de la Soledad que figura como titular de un retablo neoclásico situado al lado de la epístola. De entre ellos sobresale un tanto la figura del Ecce Homo<sup>23</sup>, pero a pesar de ello no pensamos que existiera

---

20. Juan José MARTIN GONZALEZ, *El retablo barroco en España*, pág. 189, donde el autor señala que “Francisco y José estaban en Medina de Rioseco... José goza de mayores probabilidades para la autoría, aunque dado el lote tan crecido tuvieron que intervenir otros miembros del clan.” Además, sobre Pedro de Sierra puede consultarse Juan NICOLAU CASTRO, “Nuevos datos documentales sobre Pedro de Sierra”, B.S.A.A., 1983, y del mismo autor *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, pág. 239.

21. Juan José MARTIN GONZALEZ, *Escultura barroca en España 1600/1770*, pág. 466. Además de la bibliografía otorgada hasta el momento, puede consultarse del mismo autor “Escultores del barroco castellano: los Sierra”, Goya, 1972, págs. 282-289.

22. Aunque la referencia documental, citada ya en su momento, es global, destaquemos el hecho de que esta efigie, que se señala sirve también para la procesión, se sufragó mediante la contribución de todas las religiosas, “cuando se trajo de Valladolid”. ASTB, Libro de Recibo y Gasto nº 15 (1740-1763), f. 159.

23. Existe, además, en la clausura otra efigie del mismo tema, obra de 0,82 m. de altura y que podría proceder igualmente de Medina de Rioseco, realización expresiva que recuerda en cierta medida al San Francisco del retablo mayor. De hecho, resulta más fácil pensar que la documentación citada nos habla de este Ecce Homo, pero la referencia a su carácter procesional nos obliga a decantarnos por la pieza indicada en el texto.

una participación concreta de ninguno de los hermanos que conforman esta dinastía de artistas. El nutrido encargo y la propia realidad del mercado artístico justifica ampliamente esta circunstancia, que no necesita de aclaración, tratándose de un aspecto hartas veces repetido en este tipo de empresas, sin que lo apuntado sirva para devaluar en modo alguno su interés.

Para finalizar con lo referente a las obras que de los Sierra conservamos en la provincia de Gipuzkoa, es necesario señalar la existencia en origen del tabernáculo diseñado por Carrera, tal y como apuntamos al referirnos a los datos históricos que nos informan de la confección del espléndido retablo mayor de Bidaurreta. Esta alusión se debe al hecho de que albergaba en su interior diferentes figuras —de unos 0,55 m. de altura—, distribuidas actualmente por la clausura. Si bien llegamos a contabilizar hasta catorce en nuestra visita al cenobio, no sabemos si sería realmente ese su número exacto —su número sería muy probablemente algo superior—, que en cualquier caso no se alejaría demasiado del global. A pesar de que la mayor parte de los personajes ha perdido su atributo, se trata de los apóstoles, junto con algunos doctores de la iglesia. Si bien carecemos de pruebas documentales en esta ocasión, creemos que provendrían del mismo centro escultórico que el resto, dados sus caracteres formales, aunque nuevamente nos hallemos ante una atribución dudosa. Obviamente, tampoco en esta ocasión resulta posible efectuar un análisis exhaustivo de estas figurillas, pero señalemos que cuentan con rasgos similares. De canon estilizado, sus ropajes son dinámicos, barroquizantes en ocasiones, sin que sus actitudes sean, por lo general, excesivamente declamatorias. Es una verdadera lástima el desmonte de ese tabernáculo, que otorgaba su sentido último al diseño arquitectónico. Sea como fuere, de ser cierta nuestra hipótesis<sup>24</sup>, es evidente que nos hallamos otra vez ante obras efectuadas por los miembros del taller, sin participación alguna de los maestros mencionados.



Lám. 5. Oñate. Bidaurreta. San Agustín. Taller de los Sierra (?).

## LA TRASCENDENCIA DE LAS OBRAS DE LOS SIERRA EN LA ESCULTURA BARROCA EN GIPUZKOA

Acabamos de ver el alcance real de las participaciones de los Sierra en los complejos monásticos de Segura y Oñate, al tiempo que hemos intentado dilucidar la responsabilidad escultórica de las efigies que de ese taller conservamos en la citada provincia. De esta for-

24. Un aspecto que podría apoyar la autoría concedida es el hecho de que desde Medina de Rioseco se debían enviar 120 bultos, cifra elevada que ayudaría a justificar la realización en el mismo obrador de estas pequeñas figuras.

ma, sería Francisco de Sierra el que adquiriera pleno protagonismo en la primera de las localidades, mientras que en el convento de Bidaurreta de Oñate sería su hermano José el que posee mayor responsabilidad, si bien somos de la opinión de que también Pedro de Sierra participaría en esa gran empresa artística. Esa sería la primera finalidad de nuestro estudio, el análisis de detalle en última instancia, siendo ahora cuando abordemos otra cuestión que nos parece igualmente relevante, la incidencia y valoración del conjunto escultórico examinado en el seno de la escultura barroca en Gipuzkoa. La trascendencia del mismo es incuestionable, pero resulta conveniente reflexionar sobre los aspectos que acabamos de apuntar, aprovechando el conocimiento que del mercado artístico de la época poseemos. Ello nos permitirá situar convenientemente esas realizaciones escultóricas, al tiempo que nos ayudará a profundizar en la realidad provincial por lo que a esa faceta artística se refiere.

No cabe duda alguna de la enorme calidad que ambas intervenciones poseen, muy especialmente la de Bidaurreta, cuyo retablo mayor ha de figurar como uno de los más señalados de la península, tanto por su diseño arquitectónico –que, recordémoslo, no ha sido objeto de consideración aquí– como por su complemento escultórico. Ahora bien, y dada la relevancia artística que define el último aspecto, el considerado aquí, hay una cuestión que cabe plantearse, saber si esa riqueza escultórica tuvo algún tipo de influencia en los maestros regionales, como sabemos aconteció en la centuria precedente con la obra de Gregorio Fernández, a quien hacíamos mención al iniciar este estudio. La respuesta es, a la luz de lo que conocemos de la realidad provincial, evidente, en la medida en que parece haber sido nula la incidencia de las efigies tratadas en el panorama artístico del momento. Ello se debería a diferentes razones. Por un lado, podemos citar el destino conventual de las mismas, pero mucho más importantes parecen otras causas, caso del aprendizaje de los maestros activos y, sobre todo, la inexistencia de ruptura alguna con respecto a los principios artísticos vigentes en el periodo, el rococó. Así, las realizaciones de los Sierra implican una vía expresiva colateral<sup>25</sup> a la de otros maestros, sin olvidar el carácter de los temas tratados, de tal forma que no parecen llegar a provocar el impacto emocional de las realizaciones de Luis Salvador Carmona<sup>26</sup>, que personaliza en sus realizaciones existentes en la provincia el ideario del momento, convirtiéndose en verdadero modelo del mismo. No es de extrañar que algunos autores llegaran a imitar su estilo, como ocurre con Juan Bautista Mendizábal<sup>27</sup> en el mismo retablo mayor de Idiazábal, por citar un ejemplo. En el caso de los Sierra, nada de eso se produce, salvo la referencia documental que hablaba del prodigio ejecutado en Segura, pero siempre dentro del contexto conventual, que hasta cierto punto puede ser un tanto ajeno a otras vías de transmisión. Por tanto, las razones apuntadas sirven para justificar una realidad

25. No es nuestra intención extendernos al respecto, por cuanto escapa un tanto de la finalidad del presente estudio, pero parece claro que las obras efectuadas por los Sierra son aún bastante deudoras de la estatuaría anterior al periodo –los ritmos de la imaginería no coinciden, como sabemos, con la periodización comúnmente aceptada para el retablo barroco–, por lo que el aspecto expresivo goza de incuestionable trascendencia, imponiéndose en ocasiones al preciosísimo rococó, que de forma tan convincente plasma el propio Luis Salvador Carmona en sus realizaciones.

26. Un ejemplo de ello lo tenemos en Idiazábal, donde la imagen titular de San Miguel se le encarga a este escultor, una vez conocidas sus intervenciones en Vergara y, en este caso, sobre todo en la cercana Segura. María Concepción GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, pág. 57. De la misma autora, “Nuevas obras de Luis Salvador Carmona”, *Goya*, nº 221, 1991, pág. 279. Además, Ignacio CENDOYA ECHANIZ, “San Migelen irudia Gipuzkoako Barrokoan”, *Artes plásticas y monumentales*, nº 7, 1990, págs. 16-17.

27. Sobre este autor, puede consultarse el trabajo de Julen ZORROZUA SANTISTEBAN e Ignacio CENDOYA ECHANIZ, “Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa”, *Kobie*, 1990, págs. 5-24.

muy clara, que estas destacadas imágenes no tendrían probablemente casi eco en los escultores activos en la zona.

A la hora de poner el punto final al estudio acometido en estas líneas, nos gustaría volver a incidir en esa dicotomía ya apuntada, la excelente calidad alcanzada en esas intervenciones y la prácticamente nula incidencia sobre el mercado escultórico provincial. Debemos referirnos, por tanto, a una nueva embajada vallisoletana, aunque en esta ocasión sea en el pleno sentido de la expresión. En innumerables ocasiones se ha subrayado la importancia de las relaciones artísticas y sus vías de difusión en el seno de una misma orden, aspecto que hay que remarcar también aquí, pues es fray Jacinto de Sierra el verdadero responsable no sólo de la riqueza arquitectónica sino también de la participación escultórica. Se trata, en última instancia, de una nueva prueba de las vías que sigue el arte, ajenas en ocasiones a los desarrollos más convencionales. Es cuando menos curioso que esas efigies de los Sierra, de tanta entidad, se conviertan en conjuntos aislados dentro de la provincia, aunque, teniendo en cuenta lo anteriormente expresado, no es un hecho que haya de sorprendernos<sup>28</sup>. Quedan, por tanto, fijados los principales elementos que caracterizan a la obra escultórica de los Sierra en la provincia, habiendo abordado aquí cuestiones que hasta el presente apenas tenían presencia en la bibliografía especializada, la consideración de la autoría de esas realizaciones y la valoración global de las mismas, cuando menos en el sentido aquí otorgado. A expensas de posteriores trabajos que profundicen en las cuestiones señaladas, el conocimiento de estos aspectos resulta ciertamente relevante para un mejor conocimiento artístico del periodo señalado.

---

28. De todos modos, la que hemos denominado como vía expresiva no se agota en la provincia aquí, pudiendo citar como ejemplo las más tardías realizaciones de Marsili. Vid. Ignacio CENDOYA ECHANIZ y Julen ZORROZUA SANTISTEBAN, "Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa", B.R.S.B.A.P., 1991, págs. 133-161. En cualquier caso, no existe influencia alguna de los Sierra en la obra de Marsili, que sigue un cauce muy distinto para llegar a la concreción de su obra escultórica.