

# BOLETIN DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS

AÑO XLVI

CUADERNOS 3-4

*Redacción, Secretaría y Administración: Ramón M.<sup>a</sup> Lili, 6-4.º. 20002 San Sebastián*

---

## **Contribución al estudio de la arquitectura retabística de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: La obra de Bernabé Cordero.**

*Por Dra. MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL*

El artista Bernabé Cordero nació en Madrid en el último cuarto del siglo XVI. De algunos datos personales y obras se ocupó D. Sebastián Insausti en dos trabajos: "El retablo mayor de Santa María de Tolosa" y "Bernabé Cordero y Juan Bazcardo". Hoy al encontrar nuevas actividades, producciones artísticas y noticias personales, parece imprescindible darlas a conocer, intentando efectuar una valoración y un estudio más profundo de sus experiencias arquitectónicas, hasta hoy no abordado bajo esa óptica.

### **Bernabé Cordero en Castilla**

En las primeras noticias que poseemos de Cordero ya se le nombra como "arquitecto de la villa de Madrid". Estos datos se refieren a la confección del retablo mayor de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de El Casar (Guadalajara). La iglesia había sufrido una renovación en las primeras décadas del S. XVII; concretamente, una de las partes remodeladas fue la capilla mayor. Una vez reconstruida esta zona del templo se pretende dotarla de un buen retablo. Entre los mandatos dados por el Visitador del Obispado el año

1622, se habla del retablo existente diciendo que era "cosa indecente y desadornada", por lo cual manda sacar licencia para hacer uno "competente"<sup>1</sup>.

El concierto para la realización se lleva a cabo por Cordero el 3 de diciembre de 1624<sup>2</sup>, pero el encargo debió otorgarse directamente a Antonio de Herrera, escultor de S. M. y Aparejador de las Obras Reales, padre del Arquitecto Mayor de Obras Reales Sebastián Herrera Barnuevo<sup>3</sup>, por la importancia de su cargo y la reputación de sus obras. La traza sería ejecutada por Herrera efectuándose a él los pagos. Entre las escasas noticias con que contamos hasta el momento de Antonio de Herrera<sup>4</sup>, sabemos que se le nombra y hace llamar siempre "escultor" y no arquitecto; si bien es verdad que los artistas mencionados con la primera nomi nación diseñaban eventualmente arquitecturas retablísticas, ocupándose de algunos aspectos escultóricos y estructurales de ellas. Herrera fue autor, según narra Lope de Vega, de un vaciado de cera de la cabeza de Juan Pérez de Montalván realizado a su muerte<sup>5</sup>, a él se le debe la obra escultórica del túmulo de Felipe III en 1621, y del realizado en San Jerónimo para la reina Doña Isabel, éste con traza de Juan Gómez de Mora<sup>6</sup>. También ejecutó en 1636 cinco figuras de alabastro y mármol para la Ermita de San Jerónimo del Palacio del Buen Retiro de Madrid; e igual número de estatuas de piedra para la de San Bruno del mismo lugar, dos años después<sup>7</sup>. Asimismo se le atribuye una estatua de San José, que hoy se encuentra en un retablo del templo de los Padres Escolapios de San Antón<sup>8</sup>, y la participación como escultor con Alonso de Carbonel, en el retablo de la capilla del Convento de la Santísima Trinidad de Madrid<sup>9</sup>.

Así pues Bernabé Cordero comienza sus trabajos al lado de un artista ya afamado en la Corte madrileña, traduciendo a la realidad un diseño suyo. Este

(1) Archivo de Protocolos de Madrid, P. 4.858, 332-341v.

(2) Archivo Parroquial de El Casar, Libro de Cuentas de Fábrica de 1598-1648, 168.

(3) Virginia TOVAR: *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid 1975, 104.

(4) El estudio monográfico del escultor Antonio de Herrera está siendo llevado a cabo por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid Dr. J. M. Cruz Valdovinos y pronto podremos contar con esta autorizada aportación.

(5) F. J. SANCHEZ CANTON: **Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español**. Tomo V, Madrid 1941, 463.

(6) Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, XXVIII (1962), 291-292.

(7) Anales del Instituto de Estudios Madrileños, año 1966, 122 y 117.

(8) Inventario Artístico de Madrid. Edificios Religiosos S. XVII- XVIII, Tomo I, 132.

(9) Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, XXXV (1969), 245.

contacto y otros que hará con artistas madrileños, como veremos, dejarán una impronta en su intensa actividad posterior como proyectista de estructuras retabísticas. No obstante es un dato fehaciente que la traza, según indica la escritura, la firman de forma conjunta Bernabé Cordero y Antonio de Herrera, obligándose Bernabé a toda la arquitectura, ensamblaje y talla, exceptuando los relieves rectangulares. En el convenio también se menciona que realizará, fuera del diseño preparado, dos tarjas para las historias redondas de la parte superior, y dos frontones añadidos a las pilastras de los lados con su friso tallado. En todo se seguiría el criterio y las órdenes del arquitecto real. Parece ser que Cordero había dado un dibujo para la custodia, pero en el momento de ejecutar la escritura, decidieron efectuarlo por el diseño ordenado por Antonio de Herrera, sin tener en cuenta lo que él había preparado. Así pues, Cordero se avendría a seguir las ideas de Herrera, dedicándose también a aparejar las historias escultóricas que éste confeccionaría.

Según había dispuesto el escultor real el retablo debía medir 34 pies y medio de alto, pero Bernabé se comprometió a hacerlo de dos pies más, aumentando su anchura si éste lo consideraba necesario. Igualmente se prestó a hacer cualquier añadido en tallas, ya fueran ovales o gallonadas, a aumentar si convenía otro cuerpo, o a cambiar el orden de columnas; siempre consultando con Herrera, sin pedir más retribución y haciéndole donación de estos cambios. Por su parte irían los clavos y cola, y el escultor pondría la madera para los mechinales, el yeso y un albañil.

Nuestro artista confeccionó el retablo en el mismo pueblo de El Casar, instalando un taller en los bajos del ayuntamiento. Le ofrecieron, dos aposentos para hospedarse con sus oficiales durante los dos años que tardaría en ejecutarlo, con la condición de que en el tiempo que durase la obra no podría coger otros encargos. En el caso de no finalizarlo en el plazo acordado, lo podrían hacer otros oficiales puestos por Herrera, pero retribuir dos por Cordero.

Estando presente Antonio de Herrera en el acto de la firma de la escritura, se afirma y compromete, en la segunda parte del documento, a pagarle 7200 R. Primero se emprendería la obra de la custodia, para lo cual se ayudaría Cordero de un oficial y después, al comenzar el resto de los trabajos, de otro. La retribución semanal sería de 30 R. a los oficiales y 250 R. al arquitecto, durante todo el desarrollo de la obra. Una parte del pago se le daría en trigo, ya que estas tierras eran ricas en productos de secano, pues Herrera también cobraba de esta forma. Del montante total se quedaría Antonio en su poder 400 R., hasta que la obra estuviese dorada, estofada y asentada en su sitio; y hasta entonces no se le daría. También se consignaba que si el escultor real dejaba la obra por cualquier razón, éste le abonaría lo ejecutado hasta el momento.

Posiblemente el comienzo de los trabajos se postergaría, según se desprende del retraso de los pagos. Del dorado del retablo se ocupó el maestro Martín de Ortega, apareciendo salarios a su favor en 1633 a cuenta de lo que debía recibir<sup>10</sup>, pues ya en 1632 estaba terminada la construcción y se comenzaba esta labor.

Para subvencionar la obra dispuso el cabildo de la primicia en granos que se donaba a la iglesia, y de 500 D. sacados a censo por el Concejo de la Villa, de los que tenían que abonar 25 D. por réditos, el 15 de agosto anualmente<sup>11</sup>.

El retablo de El Casar (Fot. 1) es una pieza de mediano tamaño, pero se puede considerar una obra bien lograda. Se edifica con tres calles, dos cuerpos y un ático de remate. El pedestal se hizo de yeso, policromándose cajeados y placados en color rojizo y verdoso<sup>12</sup>. El templete (Fot. 2) responde a una bella edificación de planta central que eleva sus dos cuerpos sobre amplios basamentos y se corona con cúpula y pirámides. Sus columnas, al igual que las del retablo, rellenan las acanaladuras del primer tercio del fuste con otras estrías. Frisos, enjutas y netos se recubren de decoración vegetal pintada semejante a la del retablo.

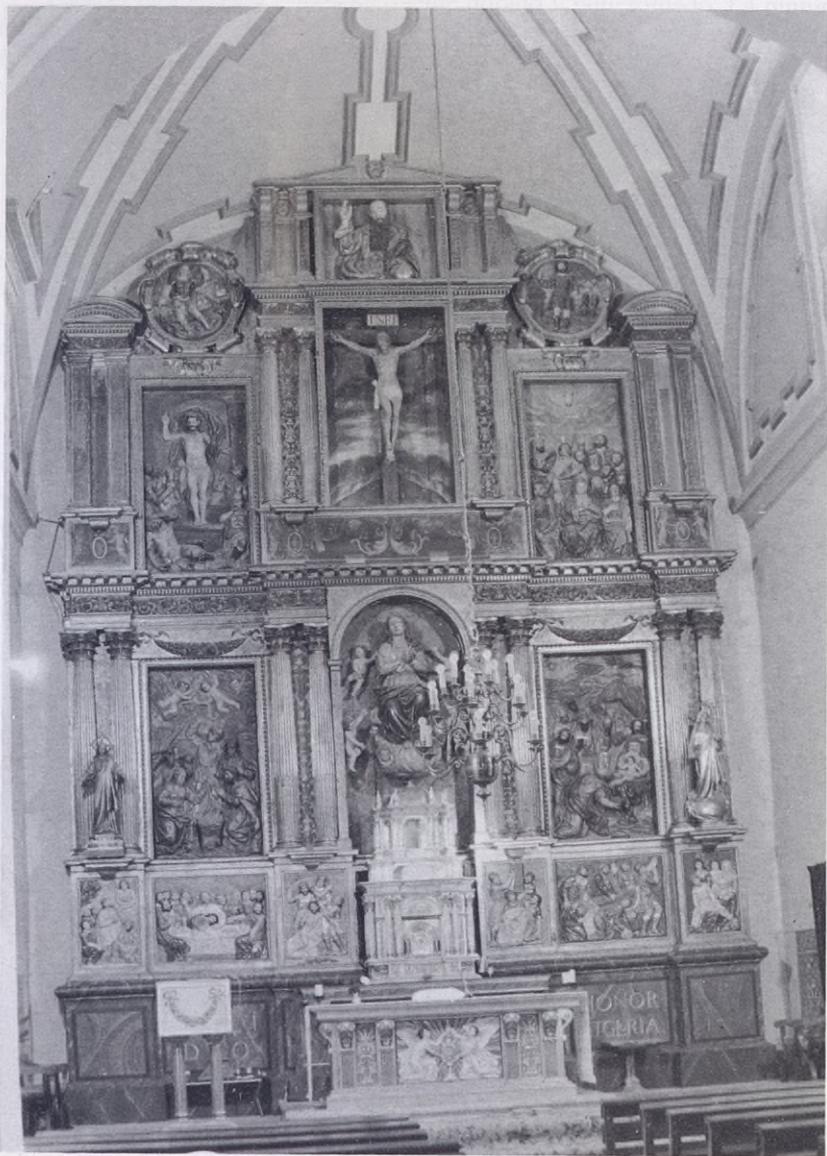
La obra ha sido restaurada recientemente, pues determinadas partes, sobre todo su banco y algunas calles, estaban en notable deterioro, con lo cual hoy podemos apreciar su brillante policromía. Iconográficamente desarrollan en grandes relieves rectangulares, los episodios de derecha a izquierda del Nacimiento de Jesús y Adoración de los Magos en el primer cuerpo, y de la Resurrección y Venida del Espíritu Santo en el segundo. En el banco, también partiendo del mismo lado, encontramos: la Oración en el Huerto, la Santa Cena y la Flagelación; en el lugar opuesto la Coronación de Espinas, Jesús con la cruz a cuestas camino del Calvario con la Verónica, y la Piedad. El espacio central del primer cuerpo esta formado por un arco de medio punto destinado al templete del sagrario, en él se acoge una imagen de bulto redondo de la Asunción de la Virgen a los cielos, rodeada de ángeles y nubes. Sobre ella, otra escultura del Crucificado, y en el ático una figura de medio cuerpo del Padre Eterno, con el brazo levantado bendiciendo y dos cartelas laterales.

---

(10) Archivo Parroquial de El Casar, Libro de Cuentas de Fábrica de 1598-1648, 112v., 218, 220. Los pagos a Martín de Ortega se consignan en 1633 y 1634. El dorado se efectuó en el mismo Casar, a donde llegó Ortega con sus oficiales, según confirman los gastos de transporte de todos sus útiles (fol. 219).

(11) *Ibidem*, 227, 232.

(12) *Ibidem*, 227. Se anotan de gasto el año 1639. 7.038 maravedís por el yeso para el pedestal del altar mayor.



1. Retablo mayor de la iglesia de El Casar (Guadalajara).



2. Retablo mayor de la iglesia de El Casar (Guadalajara).  
Templete del sagrario.

Todo el retablo está espléndidamente dorado y policromado. La pintura, reservada para los fondos de los intercolumnios, desarrolla diseños dispuestos en torno a un eje central, que evocan el tema del candelieri. Bajo los pedestales conjuntos de las pilastras del segundo cuerpo, hay representaciones de dobles figuras femeninas desnudas en torno a un óvalo de gusto clásico, formándose una fenéa simétrica bajo el Cristo crucificado.

Hasta el momento Bernabé Cordero no había logrado, por lo que conocemos, su emancipación total, encontrándose en la etapa artística de iniciación de su profesión, a las órdenes de otro artista. Esta es una secuencia de su vida en la que se detecta un cierto prestigio y valía en su hacer, lo que nos hace pensar que podía haber llevado a cabo anteriormente más obras. Ya no es un simple oficial, sino que actúa como arquitecto, aunque no se ha consolidado en la actividad de tracista.

Recientes investigaciones del profesor Valdovinos sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba y sus relaciones familiares con Antonio de Herrera, nos han dado a conocer la vinculación de Bernabé Cordero a este último: Antonio de Herrera había casado en 1607 con Sebastiana Sánchez, la mayor de seis hermanos, al poco tiempo de morir el padre de ésta. El futuro escultor real se constituyó así en el cabeza de la familia Sánchez. Por esta razón se preocuparía posiblemente de su cuñado Juan Sánchez Barba tomándolo como aprendiz, y de acuerdo con su suegra propiciaría el matrimonio de su cuñadas, María con el pintor y dorador Ginés Carbonel en 1616, y el de Anastasia después de 1627 con Bernabé Cordero. En consecuencia nuestro artista emparentaría tras la muerte de su suegra en 1626 con dos escultores: Antonio de Herrera y Juan Sánchez Barba, hermano de su mujer, el cual firmaba como testigo, con ventidós años de edad, en el contrato de El Casar. Anastasia se ocuparía de su madre en los últimos años de su vida, debiendo ser su hija predilecta, pues su progenitora la mejoró en su testamento respecto a sus hermanos, lo que originaría un pleito por la herencia, que concluiría tras un avenimiento el 12 de marzo de 1627<sup>13</sup>.

El año 1633 aún aparece Cordero vecindado en Madrid, otorgando poderes el 15 de enero a los Procuradores de la Villa, para una información que pretendía, ya que Anastasia Sánchez a su muerte le deja como heredero al no tener descendencia<sup>14</sup>. El artista llegó a un acuerdo sobre la herencia con sus

(13) José M. CRUZ VALDOVINOS: "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia". *Anales de historia del arte*. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, N. 1 (1989), 202-204.

(14) Mercedes AGULLO: *Noticias y documentos sobre artistas madrileños de los siglos XVI - XVII*, 43. Según protocolo del Archivo de Madrid núm. 3.642.

cuñados Sebastián y Juan Sánchez Barba de abonarles 600 R. por la dote de su mujer. Sin embargo otro de los hermanos de Anastasia, Eugenio desconfiando de Cordero le exigió fianzas, y éste fue avalado por el pintor Juan de Cañas. Por estos años la hermana de su mujer casada con Ginés Carbonel y éste habíase fallecido, por tanto Cordero negociaría esta parte con el aparejador de las obras reales Alonso de Carbonel, tutor y curador de los hijos de éstos<sup>15</sup>.

Nada sabemos de su ocupación entre 1633 y 1634, pero debió estar activo dentro de su profesión, pues le encontramos el primero de abril de 1635, relacionado con el mundo artístico madrileño. Firma como testigo con Mateo Estrada y Juan de Valtierra en una escritura, atestiguando que el arquitecto Martín Martínez e Isidro Cabezón de Salas entallador, residentes en la Villa, se comprometían a hacer la arquitectura y escultura del retablo del Convento de San Jerónimo de Espeja (Aranda de Duero)<sup>16</sup>.

El 21 de febrero de 1635, Cordero contrata la ejecución del retablo de la Tercera Orden de San Francisco de Madrid, ante el escribano Juan de Velasco. Desdichadamente la escritura no se ha conservado<sup>17</sup>, perdiéndose la posibilidad de conocer su trazado. Parece que la obra podía ir destinada a una capilla primitiva de la Orden, puesto que la enfermería u hospital se comenzó entre 1677 - 1678, y la iglesia no se proyectaría hasta 1693. También pudiera tratarse, de alguna edificación construida con carácter provisional, anterior a la Capilla de los Dolores de la Venerable Orden Tercera. Esto parece también posible, pues conocemos que la Orden tenía, desde 1617, deseos de tener una capilla especial aislada del templo conventual; por esta razón, adquirieron sola res y se sumaron terrenos cedidos por los frailes, hasta 1662, momento en el que se contó con el solar preciso<sup>18</sup>.

## Desarrollo de su profesión en Guipúzcoa

Los contactos con los artistas de la obra cercana a Aranda de Duero, aminorados en la Corte y que extendían el ejercicio de su profesión por tierras del

(15) José M. CRUZ VALDOVINOS: "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia". Anales de historia del arte. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, N. 1 (1989), 206.

(16) *Ibidem*, 107-108. Según protocolo del Archivo de Madrid núm. 2.592, 181-182.

(17) AHPG.T., P. 1.057, 290. Según escritura consignada en su inventario de bienes.

(18) Elías TORMO: *Las Iglesias de Madrid*. Reedición Instituto de España, Madrid 1972, 58.

norte, nos aproxima a su siguiente encargo, aunque tampoco encomendado directamente a él. Bernabé había obtenido, por aquel entonces, crédito como arquitecto-ensamblador al trabajar con el Escultor Real Antonio de Herrera, con lo cual le debió ser fácil acercarse a uno de los artistas más sobresalientes en la actividad artística del momento, el arquitecto Pedro de la Torre. Enseguida pasó a ser discípulo de su confianza dentro del taller, donde posiblemente estuvo en contacto con José de Arroyo, artista que también se independizaría después<sup>19</sup>. Desconocemos si entró a trabajar con Pedro de la Torre en el retablo del Buen Suceso de Madrid, que construía por estos años, o le ayudaría en la ejecución del Ochavo de la Catedral de Toledo, lo que parece probable, pues en la siguiente obra contratada por Pedro figurará ya como su segundo. Se trata del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Tolosa, escriturado el 17 de septiembre de 1639<sup>20</sup>. El impulsor de este empeño fue D. Pedro de Aramburu, comisionado para erigirlo con las mandas y donativos particulares llegados de América. Pedro de la Torre tuvo en este encargo un contrincante que también presentó su diseño: Mateo de Zabalía, natural de Azpeitia<sup>21</sup>, maestro sobresaliente dentro del panorama artístico guipuzcoano, que dejó una amplia obra en la provincia, trabajó el retablo mayor de Santiago el Real de Logroño<sup>22</sup> y otros retablos en Vitoria y Salvatierra<sup>23</sup>. Parece ser que hubo un conato de anulación del contrato con el artista madrileño por parte de Zabalía, posible mente ofertante más económico. Pero la obra se adjudicó a Pedro de la Torre, que tomaría para empezarla un anticipo de 1000 D., nombrando como apoderado antes de retornar a Madrid al Capitán Aramburu, y para cobrar las consignaciones y llevar adelante la obra a Bernabé Cordero. Esta designación a la hora de ajustar la obra, evidencia que Cordero había tenido contacto profesional con él anteriormente, y poseía total confianza en su persona, tanto en lo económico como en lo profesional. Por ésto el 5 de diciembre de 1639 quedará de acuerdo con Bernabé bajo contrato en Madrid<sup>24</sup>.

(19) Virginia TOVAR: "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre". *Archivo Español de Arte*, XLVI (1973), 263.

(20) Sebastián INSAUSTI: "El Retablo Mayor de Santa María de Tolosa". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, año 1956, 401.

(21) J. M. RAMIREZ MARTINEZ: "Notas sobre Mateo Zabalía, Arquitecto de Retablos". *Revista Berceo*, 99 (1980), 102- 103.

(22) J. CANTERA ORIVE: *Revista Berceo*, año 1960, 331-343.

(23) VV. AA.: *Catálogo Monumental diócesis de Vitoria*, Tomo V, Vitoria 1982, 166-167 y ECHEVERRÍA - GONZÁLEZ - VELEZ: "Pedro de Oroel en Salvatierra y Oñate". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, año 1988, 321.

(24) Sebastián INSAUSTI: "El Retablo Mayor de Santa María de Tolosa". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, año 1956, 402. Conforme al protocolo de Tolosa núm. 1.049, 106.

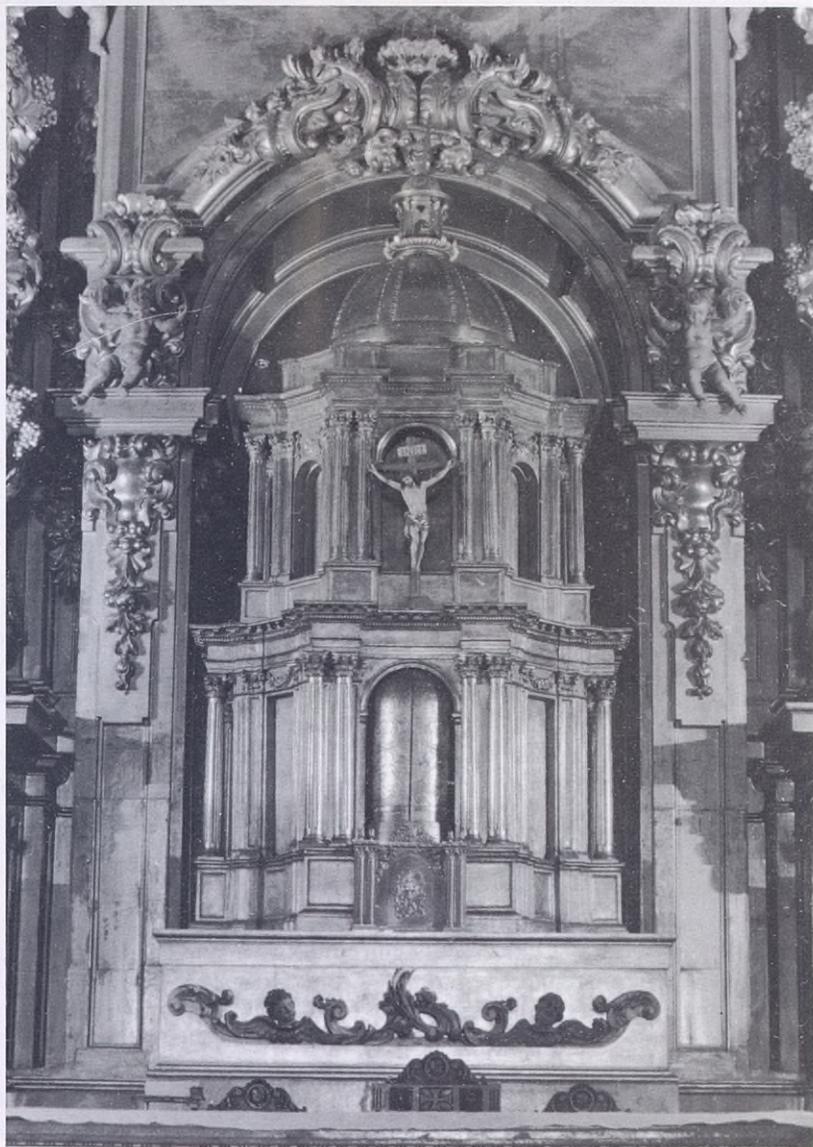
Un año después Pedro de la Torre vuelve a Tolosa acompañado de nuestro artista, pero antes se dirige a Bilbao, escriturando el retablo de Begoña y dejando encargado de su construcción a Pedro de Aloizti. Este se somete bajo compromiso a que revise la obra Pedro de la Torre, o en su lugar "su segundo" Bernabé Cordero, con lo que demuestra nuevamente la confirmación de su valía. Llegado nuestro artista a Tolosa se encargará de la construcción de su retablo. La obra tenía marcada para su realización un plazo de cuatro años, pero finalizados éstos los trabajos no habían avanzado. El 12 de agosto de 1644, los comisionados de los cabil dos de Tolosa, decidieron escriturar de nuevo la manufactura con Cordero, considerándole desde este momento maestro y director de la manufactura del retablo. Las condiciones se modificaron, acordando finalizarlo en dos años, ajustándose por un sueldo él, sus cuatro oficiales y un aprendiz<sup>25</sup>.

Pedro de la Torre había diseñado en su traza solamente la arquitectura, dejando por definir los cuadros principales, pues no se había determinado nada al respecto. Las grandes proporciones que poseía el retablo, y la potencia escultórica que estaba otorgando Cordero a la talla, aconsejaron ocupar los paneles, en vez de con pinturas con esculturas. Corrieron a cargo de ellas Juan Bazcardo y Francisco de Ureta, que se comprometieron en abril de 1643; confeccionándose la escultura a la vez que la arquitectura. Se llevaría al retablo la iconografía siguiente: en el banco, del flanco del Evangelio el Lavatorio de Cristo a sus discípulos y en el opuesto la Oración del Huerto; a los lados figuras de medio relieve que no se describen en el contrato. El cuerpo principal se ornaría con el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, y en el lado contrario el Nacimiento de la Virgen. Entre estos relieves iría una imagen antigua de María que estaba ya confeccionada. En el posterior miembro, en el mismo orden: la Encarnación del Hijo de Dios y haciendo pareja, en el otro lado, la Visitación a Santa Isabel; separando ambas una figura de la Asunción y más arriba la Coronación de la Virgen. La escultura del banco, el primer cuerpo y la imagen de la Asunción, las hizo Bazcardo y el resto Ureta.

Finalmente el año 1647 se terminó y asentó en el altar mayor el retablo, obrando el dorado y pintura el pintor Luis Espinosa. Por el momento se colocó el sagrario del anterior retablo de Juan de Anchieta, pero más tarde, al ver que éste no armonizaba con el conjunto, se pediría a Cordero un nuevo diseño.

---

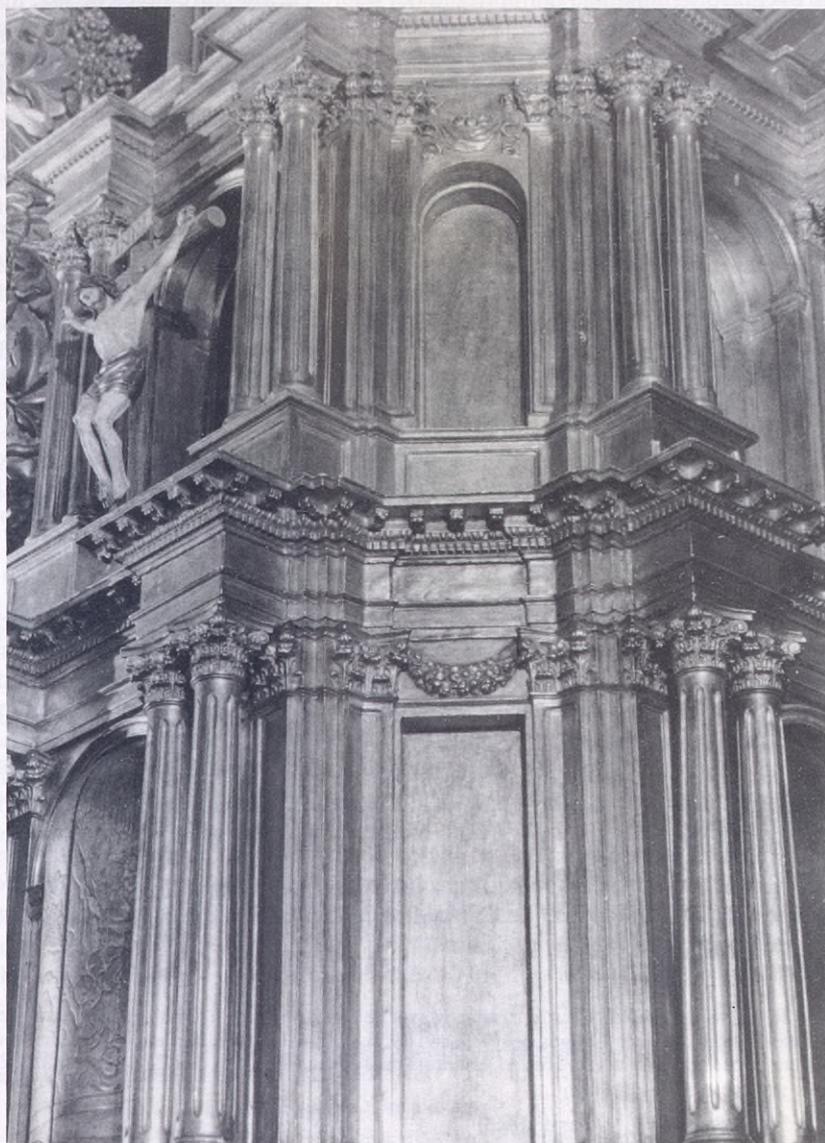
(25) AHPG.T., P. 1.057, 290.



3. Sagrario del retablo mayor de la parroquia de Fuenlabrada (Madrid).

Con cierta frecuencia se le encargaría a Bernabé la construcción de estas pequeñas arquitecturas eucarísticas. Ya vimos como había hecho un dibujo de otro sagrario para El Casar, y conocemos por el inventario de sus bienes, que escribió también la ejecución de otro tabernáculo para la iglesia parroquial de Fuenlabrada (Madrid). El retablo existente hoy en este pueblo cercano a Madrid, corresponde a una obra churrigueresca posterior, pero el templete, según comprobamos, es un trabajo correspondiente a la época de Cordero, aunque no lo hemos podido constatar documentalmente, por haberse perdido los testimonios manuscritos que lo confirmaban. El organismo estructural de Fuenlabrada (Fot. 3) levanta sus dos cuerpos sobre pedestales cajeados lisos, articulándose a base de tableros adintelados en el primer cuerpo y arcos de medio punto en el siguiente. Se plantea con un orden de columnas pareadas de fustes estriados, aristas aplanas y capiteles corintios. Los frisos de sus entablamentos aparecen sin decoración, sin embargo, los recuadros y arcos de sus intercolumnios, se culminan con festones de flores y lienzos de tela anudados en los extremos, recogiendo frutos (Fot. 4). La puerta del sagrario fue grabada con nubes, querubines y ángeles portando racimos de uvas y espigas como símbolos de la eucaristía; es convexa y corredera hacia dentro. Sobre ésta, en el cuerpo superior, se abre un único arco para la talla del Crucificado. El templete se cierra por una cúpula dividida en segmentos y una linterna con cruz. La obra puede relacionarse con la trazada por Antonio de Herrera para El Casar, aunque la estructura de aquel invita a una apreciación frontal, y la de Cordero, al articularse cada intercolumnio de la misma manera, su visión se hace más rotatoria. Los cuerpos en Fuenlabrada son proporcionados, mientras que en El Casar disminuyen en altura finalizándose con un casquete circular, por lo que la experiencia de Cordero es de mayor esbeltez; en ella domina lo arquitectónico sobre lo decorativo, añadiendo simples toques de motivos ornamentales naturalistas. Por el contrario, la obra de Herrera está cargada de ornamentación incisiva de tipo menudo sobre oro, guarneciendo sus columnas de diferente manera en su tercio inferior como se hacía en el siglo anterior.

En cuanto al retablo de Tolosa se incendió el 9 de octubre de 1781. Lo que se conoce de él es a través de algunas declaraciones hechas, el 11 de abril de 1764, por el arquitecto Martín de Carrera y José de Lavi. Ellos explican que algunas partes estaban afectadas por la carcinoma, y debían sanarse dándoselas un baño de dorado sin demora. Entresacamos de sus comentarios, sobre todo por la obra escultórica que poseía y relacionándolo con otras producciones posteriores suyas, que estaba compuesto por dos cuerpos de gran amplitud, divididos en tres calles amplias con entrecalles. Su altura no llegaba a las bóvedas. Los pedestales de ambos cuerpos iban adornados con dos medallas de relieves rectangulares cada uno, y las caras de los pedestales de las columnas de ambos también contaban con santos y santas en bajorrelieve.



4. Sagrario del retablo mayor de la parroquia de Fuenlabrada (Madrid).  
Detalle de los dos cuerpos.

En el centro se remataba por la figura del Padre Eterno entre rayos de luz, inscrita en un frontón circular, y las calles laterales con otras escenas historiadas. Doce bultos de imágenes exentas de cuerpo entero de los apóstoles, se distribuían a los lados de los grandes relieves y en las calles menores. El orden de columnas era el compuesto en todo el retablo.

La crítica del S. XVIII dice del retablo que era uno de los “especiales” que poseía la Provincia. Se calculó que hacerlo en aquella época costaría 135.000 R. V., porque se empleó para efectuarlo madera destinada a la fabricación de navíos, material por tanto de excelente calidad. No obstante los gustos habían cambiado, y en opinión del arquitecto José Ignacio Lavi, la obra era imperfecta por falta de un remate de cascarón o concha. Esta solución la desarrollaría Lavi el año 1765 por encargo de la Villa, construyendo un nuevo sagrario, restaurando y reparando las piezas deterioradas<sup>26</sup>.

La iglesia parroquial de Tolosa quedó satisfecha con el trabajo de Cordeiro, y en el transcurso de la obra le encargó, el año 1643, el retablo colateral de la Concepción<sup>27</sup> y una cruz de buen tamaño para el altar del retablo mayor, conforme a un modelo que él mismo dio<sup>28</sup>.

Durante los años de construcción del retablo murió su segunda mujer, Dña. María de Huerta, abriéndose su testamento el 15 de marzo de 1655. Entre los testigos que figuran en esta diligencia se encuentran: Juan López de Larrunza de treinta y cinco años de edad, que había trabajado mucho tiempo con Bernabé como arquitecto, Pedro y Andrés de la Tijera y Domingo de Lizarraga, aprendices que vivían en su casa<sup>29</sup>. Heredero de los bienes de su mujer, otorgará poderes a su cuñado Pedro de Huerta, residente en Madrid, para que ponga en alquiler una casa contigua al Hospital de los Aragoneses, e intervenga en unos pleitos que tenía pendientes<sup>30</sup>. Posiblemente dentro de estos litigios, estaba la demanda de sus honorarios por la manufactura del tabernáculo de la parroquia de Fuenlabrada, que hacía tres años había dado potestad para cobrarlo<sup>31</sup>.

(26) Sebastián INSAUSTI: “El Retablo Mayor de Santa María de Tolosa”. Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, año 1956, 405-407. Según declaración de Martín de Carrera y José Ignacio Lavi. P. 559, 44. Escritura para ejecutar la gloria con Lavi en P. 513, 332.

(27) AHPG.T., P. 207, 370.

(28) ADSS. Tolosa. Visitas de 1646.

(29) AHPG.T., P. 1.050, 46-50.

(30) *Ibidem*, 51.

(31) AHPG.T., P. 206, 293. Poder fechado en Tolosa el 1 de agosto de 1644.

Finalizado el retablo mayor de Tolosa, Bernabé emprende una etapa de gran fortuna en sus contratos. En el mismo Tolosa, el Convento de los Franciscanos le encomienda un retablo colateral para el altar de San José, del cual, el 21 de abril de 1647, ya tenía cobrados 1.300 R.<sup>32</sup>; pagando también por estas fechas el alquiler de la casa llamada Elcaraeta de Tolosa, donde había vivido siete años<sup>33</sup>.

Acreditado ya en la Provincia, y conocido personalmente por el capitán D. Pedro Aramburu, pues según vimos, ambos habían actuado como apoderados de Pedro de la Torre; fue elegido por el capitán para efectuar el retablo mayor de Nuestra Señora del Juncal de Irún. Aramburu poseía numerosos bienes en este lugar, por lo cual, es probable que mantuviera contactos con los cabil dos, teniéndolos informados por su parte de la calidad de la obra efectuada por éste en Tolosa. La buena gestión de Pedro de Aramburu hizo que éstos otorgaran poder a su favor, al del capitán Juan Olazábal, diputado mayor del Concejo, y al del rector de la parroquia, D. Juan Zamora, para que se obrara el retablo. La escritura con el arquitecto se efectuaría el 20 de enero de 1647 en Rentería, ante Sebastián de Orcolaga.

El retablo mayor antiguo fue desmontado, y en la visita pastoral del año 1649, se da la posibilidad a los vecinos de llevarse a su casa los bultos, para que éstos no queden en los rincones. Los parroquianos no debieron admitirlo, donándose este antiguo retablo a la iglesia de Goizueta<sup>34</sup>.

El ajuste del nuevo se estableció taxativamente con jornales para Cordero y sus oficiales, estipulándose descuentos en caso de ausencia. El plazo de ejecución sería de año y medio. Por su maestría se le abonarían 1000 D. V. al finalizar la obra, y la parte correspondiente si moría sin acabar<sup>35</sup>. La edad avanzada de Bernabé Cordero era un hecho, por lo cual, evidentemente ya el maestro se dedicará casi exclusivamente a dirigir y trazar las obras.

Nuevamente instaló su taller en las casas del concejo, esta vez de Irún, con él colaboraron cinco oficiales y su aprendiz Pedro de la Tijera. Cordero hizo el diseño de la arquitectura, pero también el esbozo de la escultura que llevaría el retablo, estableciendo él mismo el programa iconográfico con este

---

(32) Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA: Noticias de los Arquitectos y Arquitectura Española desde su Restauración. Madrid 1828, T. IV, 48.

(33) AHPG.T., P. 211, 156. Paga 24 D. anuales.

(34) Santiago BALENCIAGA y Cristina UBANI: "El antiguo Retablo de la Iglesia de Santa María del Juncal de Irún". Boletín de Estudios del Bidasoa N. 4, Publicación de la Sociedad de Estudios "Luis de Aranzu", Irún 1987.

(35) AHPG.SS., P. 2.359, 46-56.

orden: en las cajas del cuerpo principal el Abrazo ante la Puerta Dorada en el Evangelio, la Virgen del Juncal en el centro y el Nacimiento de María en la Epístola. Superpuestos a éstos la Anunciación del ángel a la Virgen, en la parte central la Asunción de Nuestra Señora y después la Visitación. En el banco se trabajaría, comen zando por el mismo lugar, la Oración del Huerto y el Lavatorio. Entre estas escenas de la Pasión se intercalaron figuras de santos: San Luis rey de Francia, portador de la corona de espinas del Salvador que trajo de las Cruzadas, con vestido sembrado de flores de lis y manto de armiño. A continuación un obispo portan do una maqueta ataviado con ornamentos pontificales: capa y mitra, posiblemente San Ambrosio. Después un papa con un libro en una mano que pudiera ser San Gregorio. Seguidamente una dignidad episcopal con mitra, que ha perdido su insignia propia; y un diácono con dalmática y libro -difícil de clasificar porque también ha sido mutilado su atributo-. Posteriormente un santo acompañado por un perro y un libro que puede ser San Bernardo, reformador de la Orden Cisterciense, pues lleva cabeza semirapada y su rostro es imberbe. En este banco se representan los cuatro Evangelistas fácilmente identificados por sus atributos. Del otro lado del altar las efigies de San Sebastián semidesnudo atado al tronco de un árbol, San Antonio Abad con el cerdo; un cardenal con un libro, posiblemente San Jerónimo por su larga barba, y seguidamente San Lorenzo con la parrilla del martirio y el Evangelario vestido como diácono. Las doce figuras de los Apóstoles, más las de San Juan Bautista y el arcángel San Miguel de bulto redondo que había dibujado en la traza, completaron el retablo.

Juan Bazcardo ayudado por su hijo Jerónimo se encargarían como en Tolosa de la escultura, ajustándose el mismo año toda ella por un total de 14.768 R. V.<sup>36</sup>. El 24 de mayo de 1650 se había finalizado prácticamente, sólo faltaba perfeccionar ocho bultos de santos y el trono de la Virgen, de lo cual se ocupó durante ciento veintiocho días su aprendiz Martín de Zata-raín<sup>37</sup>. El estofado y dorado del sagrario lo efectuó el pintor de Vitoria Juan Amigo, añadiendo en las pilastras bichas, pájaros, niños, y florones redondos en los plafones de los arquivtrabes. En el aspecto técnico se insistiría mucho sobre la calidad de los aparejos, debían ser seguros para que no saltase el dorado. Por esta labor se le pagaron 300 D. V.<sup>38</sup>.

En enero de 1651 quedó asentado el retablo de Irún, montando todos los jornales 48.768 R., otorgándose a Cordero 11.000 R. por la maestría y añadidos que se habían efectuado. De la suma total daría carta de pago en estas fe-

(36) Sebastián INSAUSTI: "Bernabé Cordero y Juan Bazcardo". Boletín de la Sociedad Bascongada de Amigos del País (1959), 323-324.

(37) AHPG.T., P. 252, 224-224v.

(38) *Ibidem*, 321-321v.

chas<sup>39</sup>. El monumento para el retablo de Irún se escritura el 4 de febrero de 1652, fecha en la que se compromete a hacerlo ante el rector y alcalde por 6.000 ducados<sup>40</sup>.

Costearon el retablo en su mayoría iruneses que vivían fuera de Guipúzcoa, muchos de ellos emigrados a Potosí y Sao Paulo; otros recaudos son consignados simplemente como mandados de In días. Estos envíos se suceden desde el año 1641, hasta el 1650 en que se reciben 32.000 R. para acabarlo, donados en testamento por Jacobo Oyanguren<sup>41</sup>.

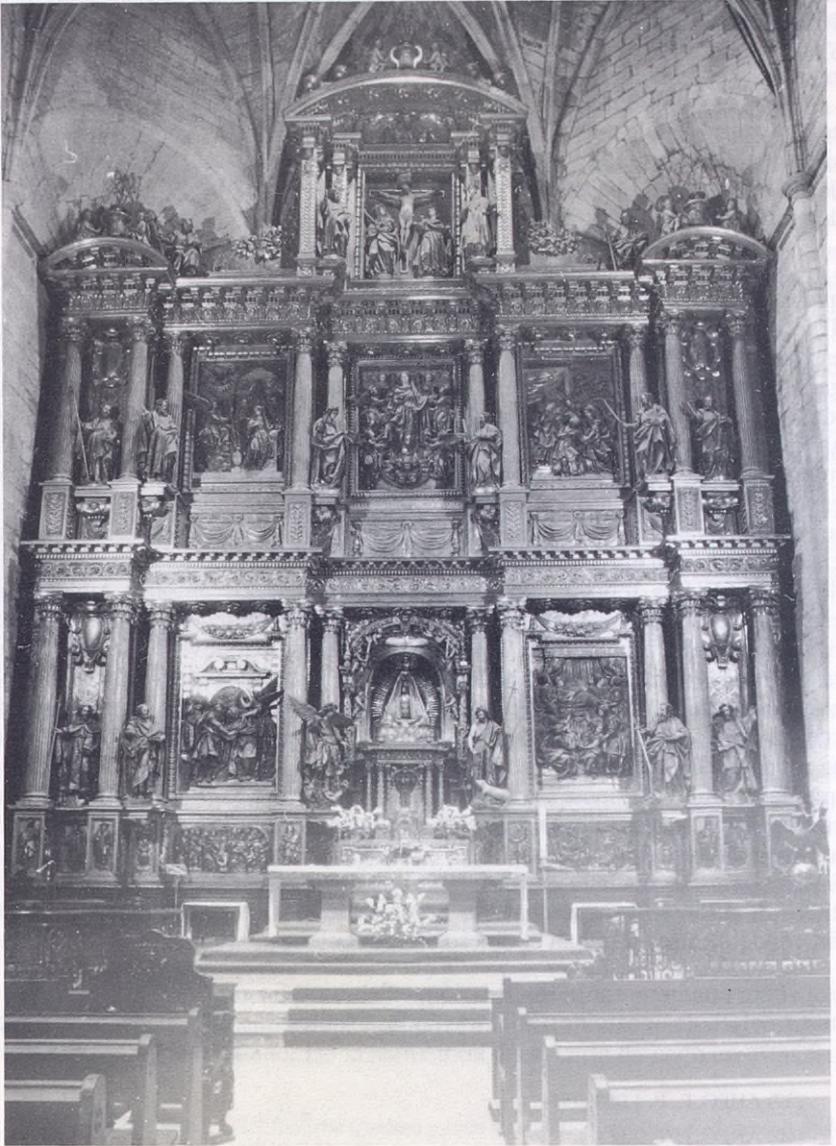
El retablo de Nuestra Señora del Juncal de Irún (Fot. 5) es más grandioso que el de El Casar, quizás habría que ponerlo en relación con el perdido de Tolosa, pues posé el mismo número de cuerpos, y se divide también en tres espaciosas calles. En Irún se amplian los intercolumnios laterales para albergar figuras de santos. La obra se remata con un ático para el Calvario y frontón con el Padre Eterno en su interior, éste se une al último cuerpo con aletones decorados. Frontoncillos circulares cierran en la parte superior los intercolumnios, con jarrones y figuras de niños a los lados recortándose en el espacio. El movimiento y el ritmo ha cobrado mayor vigor. El eje central se retrotrae hacia atrás, articulándose las calles laterales y los intercolumnios hacia delante, y con ellos los entablamentos y las cornisas en un compás quebrado (Fot. 6). Las repisas con los bultos subrayan los amplios tableros de escultura, destacándose más por la fractura de la arquitectura. El banco inferior se consagra, igual que en Tolosa, a dos piezas de relieve apaisadas y figuras de santos sobre peanas y pedestales de la misma potencia escultórica. No existe en Irún como en El Casar, la intromisión de los relieves del segundo cuerpo en el campo del banco, concepto plenamente manierista; en el Juncal se respeta este ámbito dotándolo con una decoración a modo de cortinajes, que caen onduladamente anudándose en los extremos. Los frisos se llenan con cogollos, y los relieves mayores con marcos de hojas que se quiebran en los ángulos superiores. Sobre ellos, en el cuerpo base, penden guir naldas de frutos como en Guadalajara. El retablo fue dorado en el siglo XVIII. El 28 de enero de 1754 se acuerda hacerlo nombrando una comisión; dirigido a este fin venden censos y toman el dinero de la primicia.

Para conmemorar la finalización, celebraron fiestas durante varios días a partir del 28 de agosto de 1758, trayéndose frailes músicos de Aránzazu, y de

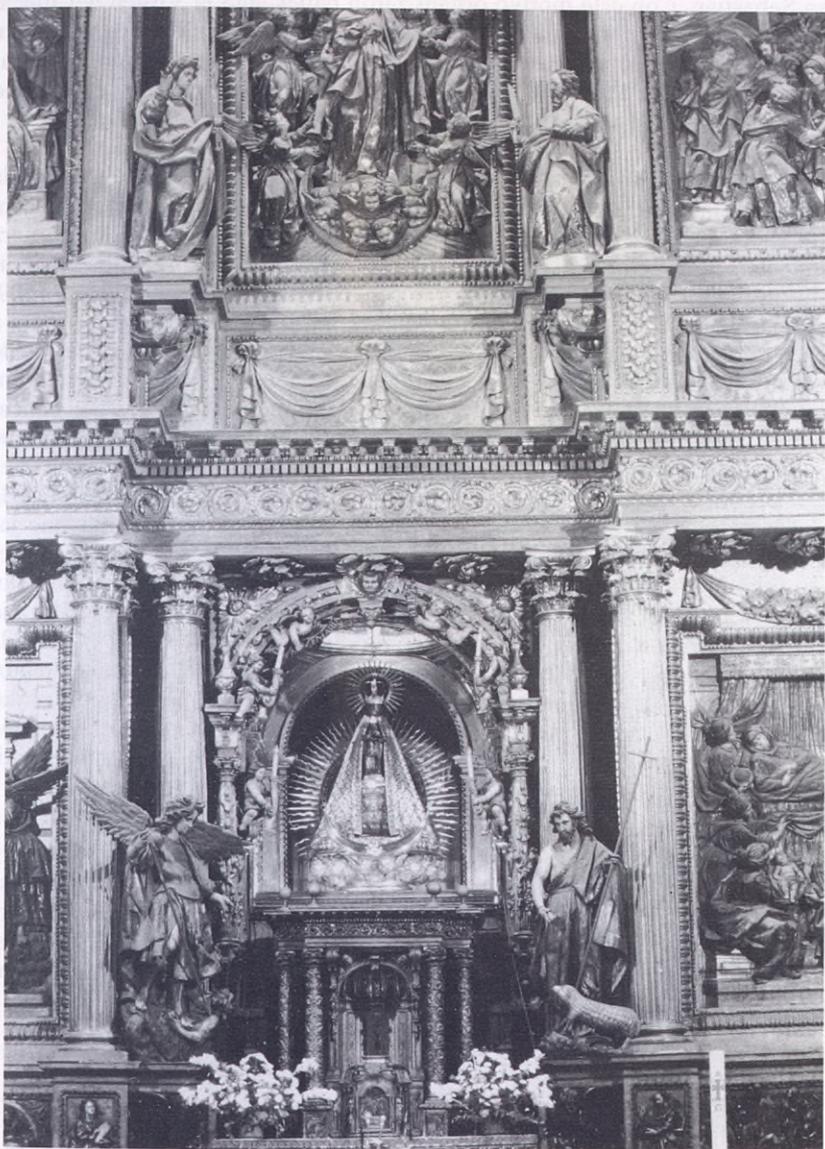
(39) AHPG.T., P. 1.053, 251v.

(40) AHPG.T., P. 232 s. f.

(41) Luis ARANZU: "Lo que el río vio". Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, T. VIII, 343. Entre otros se citan a: Lucas de Berroa, el General de la Real Armada de Urdanivia y otra serie de donativos recaudados por el tesorero de menor montamiento.



5. Retablo mayor de la iglesia de Santa María del Juncal de Irún.



6. Retablo mayor de la iglesia de Santa María del Juncal de Irún.  
Detalle del sagrario y calle central.

San Sebastián. Con este motivo organizaron bailes ante la Virgen del Juncal y otros festejos de tipo popular. A los franciscanos que vinieron de Aránzazu se les obsequió con numerosos regalos, dinero y un desplazamiento a Hendaia y a San Juan de Luz<sup>42</sup>. A juzgar por las cuentas de fábrica no se escatimó nada en esta obra, pues todo parece indicar que las arcas estaban llenas.

Avalado por las obras de Tolosa e Irún encargarían a Bernabé Cordero la traza del retablo de Hernani. Conocemos la existencia de un primer proyecto para hacerlo que se remonta a la primera década del siglo XVII. En primera instancia se trató con el escultor Ambrosio de Bengoechea para que construyera un nuevo sagrario, conviniéndose con él en 27 de septiembre de 1609. Bengoechea a su vez se ajustará un mes más tarde con Domingo de Ureta a fin de que efectúe el ensamblaje. La pieza debió de ser del agrado de los de Hernani, pues poco después de ser examinada y tasada, se firmó nuevo compromiso con los artistas el 20 de febrero de 1611, para realizar las dos bancadas primeras del retablo. A causa de sus muchos compromisos, y viendo que la villa se demoraba en nombrar perito para evaluar los trabajos, Bengoechea cede la obra a Domingo de Goroa, y le otorga poderes para cobrar lo que le deben<sup>43</sup>. Gracias a una declaración firmada por ambos, conocemos que las dos bancadas fueron ejecutadas por Goroa, y únicamente el maestro Bengoechea esculpió la imagen de San Juan Bautista<sup>44</sup>. Con el fallecimiento de Domingo de Ureta el año 1620, quedan los trabajos en manos de Goroa. El año 1649 se contrata a Joanes de Ayerdi como ensamblador para que prosiga la obra, entregándole 400 ducados para que termine<sup>45</sup>. A pesar de estos intentos la obra no se concluía. Finalmente el último abandono de los artistas lo protagoniza Domingo de Goroa, que estima de forma concluyente que el retablo era "sencillo y no conforme se usaba", renunciando por esta causa a continuarlo.

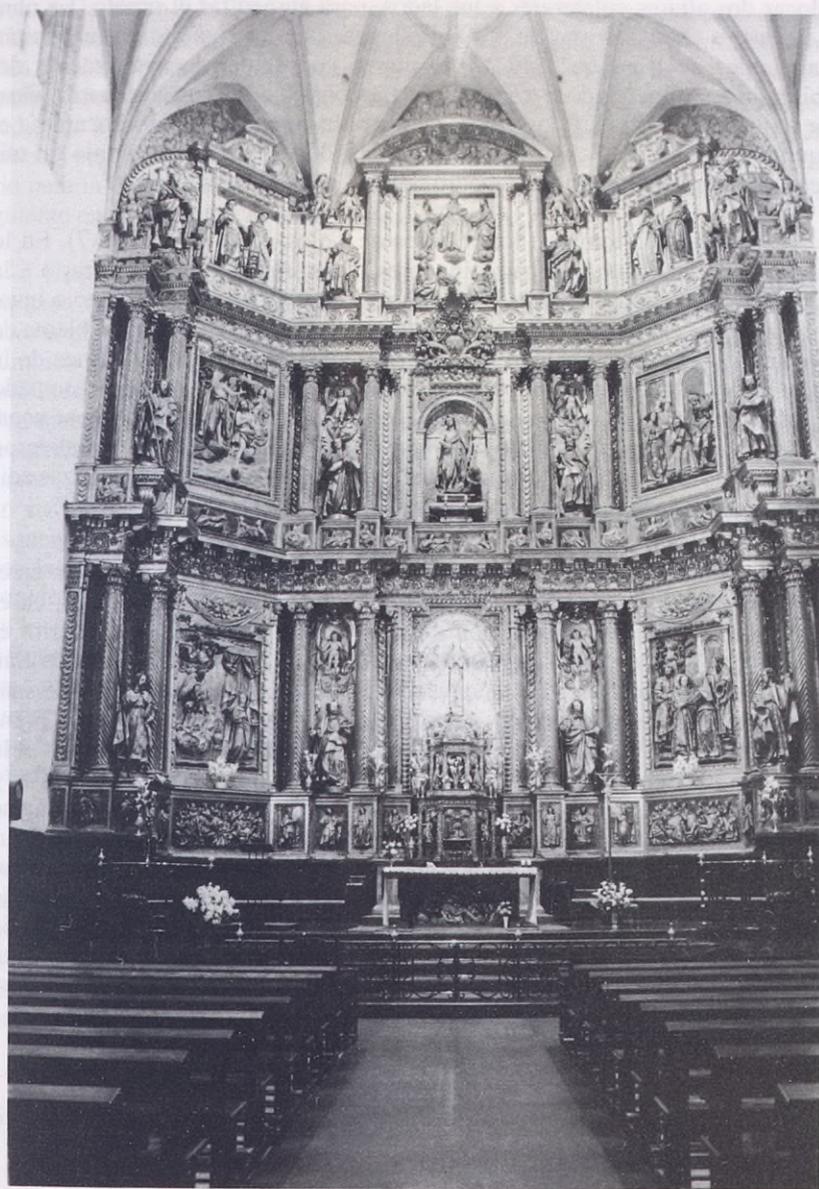
Con el paso del tiempo el diseño había perdido vigencia, y existían modelos que apuntaban ordenaciones más novedosas. Poco tiempo después se daría la orden de ejecutar nueva traza, encomendándose la obra a Cordero. La licencia se pide a Pamplona el año 1651. Como argumento para obtener los permisos se recalca la sencillez del trazado anterior, y el que apenas abarcaba el frente de la capilla principal, por cuya pequeñez se veían obli gados a

(42) *Ibidem*, 342.

(43) María Asunción ARRAZOLA: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián 1967, T. II, 337, 339-340.

(44) *Ibidem*, 341.

(45) Archivo Municipal de Hernani. Relaciones con las Autoridades Eclesiásticas, 1 - E - Neg. 4 - I - Exp. 26.



7. Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Hernani.

colocar dos altares colaterales a los lados, para aumentar el ornato. La obra se llevaría a cabo con más de 3.000 P., legados en un codicilo por el capitán Juan López de Irigoyen<sup>46</sup>. El 15 de marzo conseguían la autorización del Obispado<sup>47</sup>, concertándose con Cordero a construir la obra en cuatro años, por un valor de 900 D. y los materiales para la construcción. Se ocuparía el arquitecto del ensamblaje y la escultura, fijándose en este testimonio un número total de ocho historias en medio relieve, para llenar las cajas<sup>48</sup>.

Como modelo tomaron los retablos de Tolosa y de Irún (Fot. 7). En lo que respecta al ornato, los patrocinadores mostraron un gusto contrario a la austeridad, haciéndose constar la exigencia de mayor enriquecimiento o igual al de las obras citadas. Ignoramos si esta premisa fue fruto de un problema de competencia entre los pueblos, o si sus preferencias estaban en la línea de la intensificación decorativa barroca, lo cierto es que el retablo quedó asentado en los últimos días de marzo de 1656<sup>49</sup>, pero el dorado y estofado no se acordó llevar a cabo por el ayuntamiento hasta 1740<sup>50</sup>. Para este fin formalizaron contrato con el maestro Agustín Conde, que además pintó algunas piezas adicionales emplazadas en la parte superior del retablo entre 1743 y 1745<sup>51</sup>.

Iconográficamente se desarrollaron las siguientes escenas bíblicas: en el cuerpo principal y al lado del evangelio el relieve de la Anunciación, en el opuesto la Visitación de la Virgen a Santa Isabel; para el tramo superior el Bautismo de Cristo por el Bautista y en el contrario la Degollación de San Juan. Las cajas superiores no llevan relieves, son esculturas pareadas de santos protomártires: San Esteban y San Lorenzo, y Santo Domingo y San Francisco de Asís. La figura de San Juan Bautista preside el retablo y sobre él la Ascensión del Señor en el ático. Los apóstoles se colocan en las entrecalles y laterales superiores, y los relatos del Lavatorio de pies y la Última Cena se llevan al cuerpo base separados por imágenes de santos y santas. Dobles figuras femeninas alegóricas de las virtudes adornan el banco: bajo San Juan Bautista la Fe con el cáliz y la Esperanza con el ancla, ambas sobre un paisaje marítimo; en el lado de la epístola la Fortaleza con la columna y la Justicia portando la balanza, con un fondo de castillos y fortificados. Rodeadas de un entorno paisajístico debajo del Bautismo del Jordán, la Prudencia con el es-

---

(46) AHPG.SS., P. 1.090, 259v. y 262-263.

(47) *Ibidem*, 284v.-285.

(48) *Ibidem*, 259-261v.

(49) Archivo Municipal de Hernani, E - 4 - 1 - 1 - 3.

(50) Archivo Municipal de Hernani, E - 5 - II - 1 - 3.

(51) Archivo Municipal de Hernani, E - 4 - 1 - 1 - 32.

pejo en la mano y la Templanza con la espada. Todas ellas aparecen recostadas con una mano en el pecho y la otra con el símbolo o signo que las identifica. Las separan equieños recuadros con imágenes de mujeres provistas de palmas que indican el martirio. La labor escultórica posiblemente fue ejecutada por los hermanos Martín y Domingo de Zatarain, vecinos de Asteasu, pues el segundo se encargó de tallar la escultura de Nuestra Señora del Rosario para la Parroquia en 1656, y un año después trabajaría las imágenes del siguiente encargo que se le encomienda a Cordero<sup>52</sup>.

Esta obra de Hernani, como se había pretendido, resultó mucho más recargada en aditamentos decorativos. Sigue el mismo esquema que en Irún, pero en este caso se adapta al ochavo de la cabecera del templo. Los intercolumnios con figuras se sitúan a los lados de la calle central, formando por su amplitud casi una calle. El remate del ático de Hernani, se ha convertido prácticamente en otro cuerpo, al suprimirse los aletones empleados en el pueblo fronterizo, por tableros con figuras escultóricas y recuadros con parejas de santos. Los órdenes de columnas son jónico y compuesto, y los fustes buscan en sus estrías el movimiento zigzagante. Con una perfecta adecuación al esquema se coloca el templete-tabernáculo, coincidiendo su primer cuerpo con la altura del banco. Los festones decorativos son un cúmulo de frutos recogidos por un tejido fino. Hay una novedad, respecto a sus anteriores obras, en los frontones laterales de remate, éstos, con el ánimo de ampliar el repertorio decorativo, se aderezan formando volutas espirales y entre ellas recuadros casetonados de articulado perfil, rematados por frontoncillos circulares de gusto manierista. También las cartelas de los intercolumnios han avanzado en barroquismo, instalándose entre ellas figuras de niños de bulto y guirnalda naturalistas.

Quizás, una de las modificaciones decorativas más interesantes es la introducción de una gran tarja sobre la figura del santo titular. En los esquemas constructivos empleados hasta el momento por Bernabé Cordero, cada cuerpo tenía su autonomía, concluyéndose en su entablamento. Con este nuevo aditamento intenta disolver, en cierto modo, el esquema arquitectónico rígido renacentista, potenciando el eje central, y aspirando a unificar los cuerpos superiores subordinando todo a resaltar la importancia de la calle central.

Por los años que Bernabé Cordero contrata el retablo de Hernani, ha envejecido por segunda vez sin tener descendencia, peropronto conoce a María

---

(52) Sebastián INSAUSTI: "Bernabé Cordero y Juan Bazcardo". Boletín de la Sociedad Bascongada de Amigos del País (1959), 327.



8. Retablo colateral derecho de Nuestra Señora del Rosario  
de la iglesia de la Asunción de Fuenterrabía.

de Elola, de la cual tendrá un hijo natural llamado Juan, que bautiza en Hernialde el 13 de enero de 1652, siendo apadrinado por Joanes de Vitoria<sup>53</sup>.

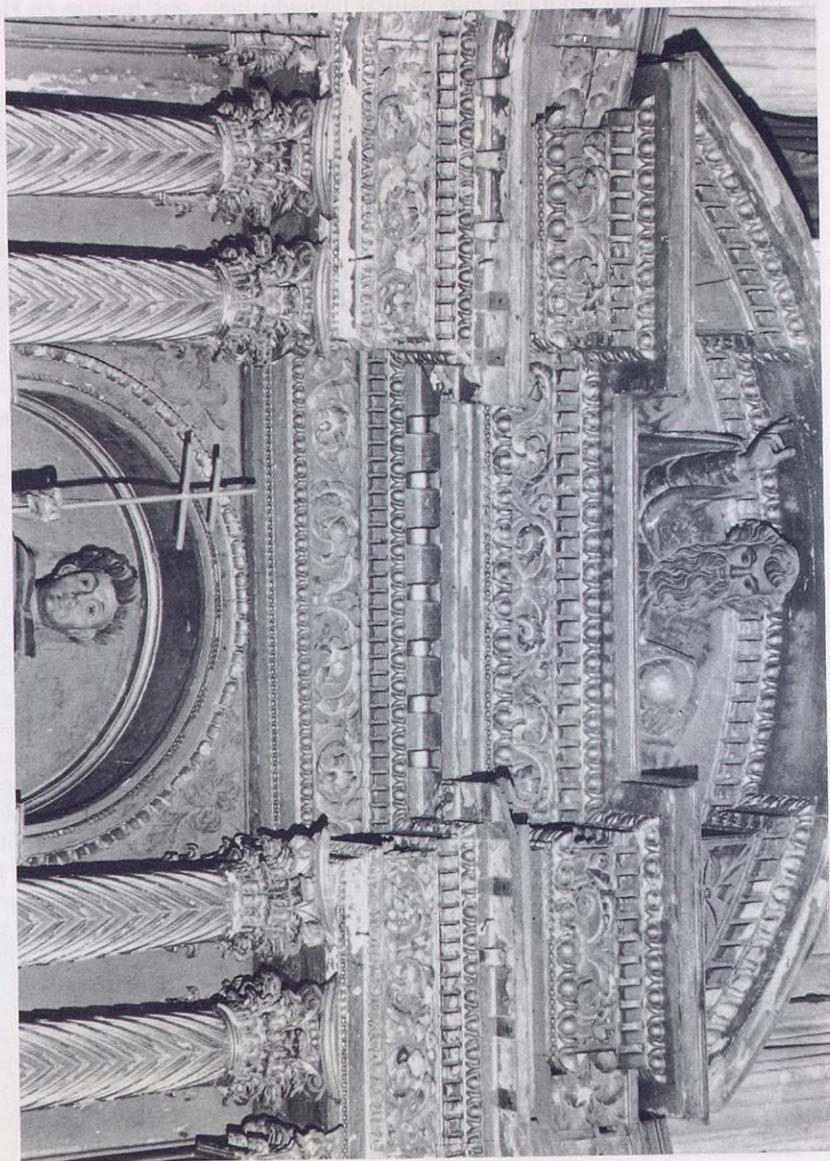
Cordero al hacer testamento dará cuenta de algunas obras ejecutadas por él, entre ellas el retablo de Hernani y sus cola terales, y a continuación, no sabemos si le siguió cronológica mente, el de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Fuente rrabía<sup>54</sup> (Fot. 8). El planteamiento de este organismo estructural se formula, a partir del esquema impuesto en el retablo mayor de Hernani, por lo que podría tratarse de una obra posterior. Reitera la forma de artesa ajustada al presbiterio, aunque con menor profundidad y eliminando las entrecalles, por razones de espacio. La culminación se resuelve con idénticos remates y los soportes empleados son semejantes. Sin embargo, en los aspectos ornamentales más generales se acerca más, por su tratamiento, a la obra de El Casar (Fot. 9). En Fuenterrabía es en el único retablo en el que las calles no se rellenan con relieves, optándose por esculturas de bulto incluidas en hornacinas de arco de medio punto y todavía de fondo plano. Estas se subrayan por marcos con orejeras de perlas y cuentas, decorando las enjutas con helechos. Los bancos tampoco se ornan con escultura, un tipo de hojas carnosas unidas y levemente superpuestas lo componen.

La Virgen del Rosario es la titular y se acompaña a los lados por dos dignidades episcopales con vestidos pontificales, tiara cubriendo sus cabezas, capa y guantes. El portador de la maqueta podría ser San Ambrosio y el otro, que parece llevar una especie de rama, quizás se identifica con San Pedro Nolasco. En el segundo cuerpo se representa, a Santa Catalina de Alejandría con la cabeza coronada del emperador Majencio a los pies, a quien venció por su sabiduría y constancia; y otra santa con un libro, atributo muy común, pero que pudiera referirse a Santa Catalina de Siena, en cuyo caso habría llevado en su mano, hoy fragmentada, una azucena o un crucifijo. Culminan el retablo Santa Bárbara con la torre, símbolo del encerramiento que sufrió por su padre, y otra santa con una bandeja o plato, que por su altura, no podemos apreciar el contenido, por tanto cabe la posibilidad de que sea Santa Lucía o Santa Agueda. El Padre Eterno se reitera, como en otros retablos, incluyéndose en un frontón.

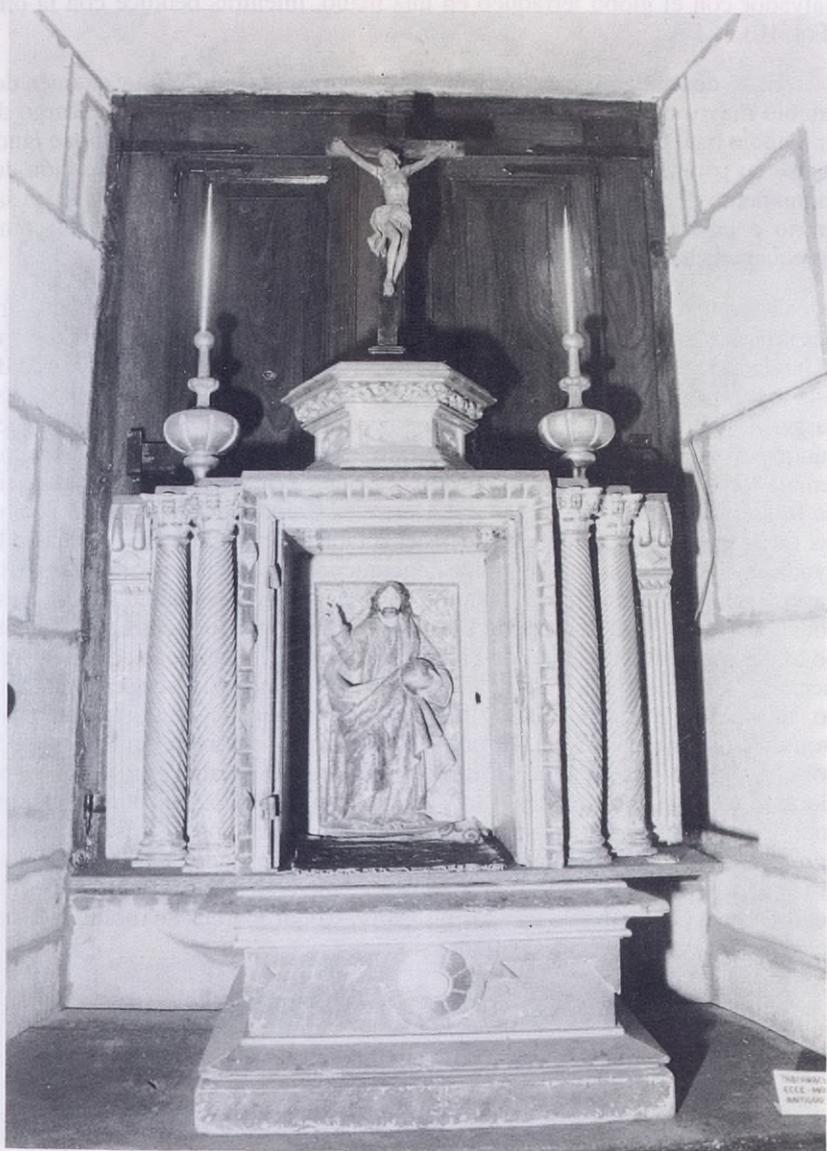
En cuanto al templete eucarístico, podría pertenecerle el que actualmente se encuentra en la sacristía sobre un pedestal de época posterior. En su puerta, enmarcado por dobles columnas de fuste helicoidal y pilastras, se presenta el

(53) Archivo Parroquial de Hernialde, Libro de Bautizados N. 1, fol. 31v.

(54) AHPG.T., P. 1.057, 43v.



9. Retablo colateral derecho de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de la Asunción de Fuenterrabía. Detalle del remate central.



10. Sagrario de la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Fuenterrabía.

Salvador con el globo terráqueo en una mano, mientras bendice con la otra (Fot. 10).

El 26 de septiembre de 1654 Cordero efectúa la evaluación y examen del retablo mayor de Ibarra<sup>55</sup>. Entre los años 1655 y 1656, recibe el encargo de un retablo bajo la advocación de Nuestra Señora de Copacabana del que ignoramos su paradero<sup>56</sup>. El 6 de septiembre de 1655 escritura la confección del monumento de la Parroquia de Oyárzun<sup>57</sup>, desconocemos si se trata de un sagrario o tabernáculo, piezas en las que demostró tener experiencia como apreciamos en El Casar, Fuenlabrada y más tarde en Berrobi.

Todo parece indicar que nuestro arquitecto acertaba con sus concepciones artísticas, agradando y causando admiración al concluir los encargos que le hacían, de ello se deja constancia en el pueblo de Rentería. El alcalde de este lugar, León de Zurco, propuso al cabildo el 29 de diciembre de 1655, encargar la planta del altar mayor de la parroquia al “insigne arquitecto”, pues aunque era de mucha edad podía dejar oficiales que lo ejecutasen, ya que no tenían “otro artista tan grande por esas tierras”. Las trazas para la parroquia de Rentería se remitirían al general Martín de Zamalvide, indicándole, cómo las otras villas habían conseguido tener retablos tan grandiosos, gracias a la ayuda de los emigrados a las Indias, encomendándole a él y a otros que ayudasen y se esforzasen en este intento<sup>58</sup>. Parece ser que el retablo mayor no se consiguió hacer bajo la traza de Bernabé Cordero, por lo menos actualmente no existe, pero sí el colateral de San Miguel de la misma iglesia, que él planificaría. Se trata de una obra de menor formato compuesta por pedestal, banco, un cuerpo con tres calles y un ático unido por aletones, rematado por frontón triangular (Fot. 11). El orden de columnas entorchadas de capiteles dóricos y corintios, se sitúa en diferentes planos, adosado a pilastras y con cierto encajonamiento manierista. Con el mismo acento se cierra el frontón, sobre un entablamento volado libremente en los extremos. Por todo ornato se emplean, pequeños modillones en la cornisa acompañados de dentículos, y gotas agrupadas sin triglifos. Sobre las cajas laterales se acoplan dobles cuadrados, y la hornacina de la Virgen se subraya por marcos de molduras a base de perlas, contarios, ovas y dardos.

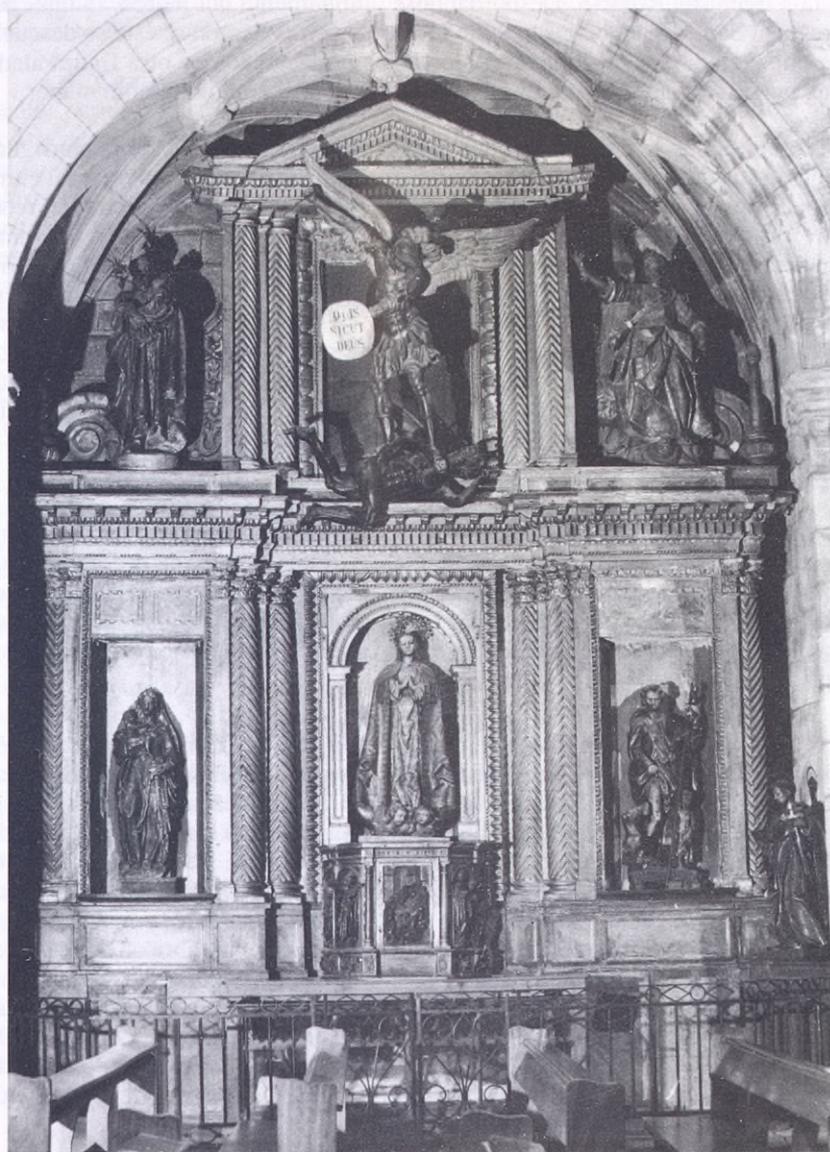
La iconografía desplegada no tiene un significado global, se reduce a la imagen de bulto de la Inmaculada en la calle central, y a los lados San Roque

(55) ADSS. Ibarra, Libro de Cuentas de Fábrica I, s. f. (primera parte).

(56) AHPG.SS., P. 1.549, 110-111.

(57) *Ibidem*, 167.

(58) Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA: Noticias de los Arquitectos y Arquitectura Española desde su Restauración. Madrid 1828, T. IV, 48.



11. Retablo colateral de San Miguel de la iglesia de Santa María de Rentería.

y la Virgen del Rosario. Desbordándose ampliamente del marco, la talla del arcángel San Miguel ocupa el ático luchando con el demonio, éste se descuelga en su caída convulsamente. A los lados está San José y otra figura alada que puede ser San Gabriel. El sagrario pertenecía al antiguo retablo mayor.

La noticia de una nueva obra suya la poseemos a través de la consignación de sus últimas voluntades, y por la aparición del testimonio notarial entre los papeles inventariados de sus bienes<sup>59</sup>. Nos referimos al concierto del retablo mayor de Villafranca de Ordizia, firmado el 18 de junio de 1656 ante Francisco de Bidaurre. Por él cobraba, dos años después, a mediados de abril, 600 ducados del general D. Miguel de Oquendo y otros 300 de diferentes personas; en total 900 D. por la manufactura<sup>60</sup>. También indica Cordero en su testamento que había ejecutado otros trabajos para la misma parroquia, por los que le estaban debiendo algunas cantidades. Se refieren éstos al tabernáculo del Santísimo Sacramento y a dos colaterales que se le encargan, según consta en los Mandatos dados por el Visitador del Obispado el año 1655, y sus pagos posteriores.

El retablo de Villafranca cambió su fisonomía posteriormente, añadiéndosele por Pedro Quintana un pedestal, ático, y una polsera de decoración naturalista barroca hecha entre 1657-1658. No se ha conservado tampoco el tabernáculo, sólo se puede apreciar las columnas estriadas, parte del entablamento, y los fondos de intercolumnios con sartas vegetales doradas en relieve aplana do.

Los deseos del pueblo de Andoain iban a ser los mismos que los de Tolosa, Irún, Rentería y Hernani. Su iglesia pretendía levantar un retablo mayor desde hacía ya tiempo, por esto se había ido haciendo acopio de materiales, que con el paso del tiempo se estaban deteriorando. Para este fin, el alcalde de Andoain tenía en su poder 1.268 pesos de a 8 reales de plata, la mayor parte de ellos enviados desde Indias por Martín Pérez de Atorrasagasti a su hermano, para que se diera comienzo a la obra. Bernabé Cordero, considerado en Andoain como “el más perito en el arte y ministerio de la fábrica” de retablos, visitó la iglesia, observó su planta y efectuó traza para realizarlo. Su edad no le permitía atender la obra, no obstante, algunos maestros y oficiales estaban deseosos de hacerlo según su diseño. El concejo concedió su poder el 27 de abril de 1657, al Rector D. Domingo de Arizmendi, al beneficiado Juan de Guzquía y a Juan Pérez de Atorrasagasti, alcalde y hermano del benefactor

(59) AHPG.T., P. 1.057, 49 v.

(60) ADSS. Villafranca de Ordizia, Libro de Cuentas de Fábrica 1589 - 1658, 228v. y L.C.F. 1659 - 1758, 4-5v.

que había donado una parte del costo del retablo, para que concertara con los maestros que desearan realizar la arquitectura y ensamblaje<sup>61</sup>.

Los Comisionados acordaron abonar por la ejecución 8.000 R., de los cuales parte se sacaría del producto del corte y trasmochó de los montes y jarros de pertenencia municipal. Pagarían 4.000 R. al contado y el resto a 800 R. anuales, consiguiéndole rebajar 1.000 R. al maestro. Pedro de la Tijera lo ajustó con la condición de que le dieran todo el material para efectuarlo; él se encargaría de hacer el pedestal del retablo, dando para ello diseño con todos los detalles. Debido a la extensión del retablo se tardarían ocho años en finalizarlo, desarrollándolo algo más amplio que la anchura del ochavo de la capilla mayor de la iglesia.

Aunque Bernabé Cordero no intervino directamente en las labores de talla y ensamblaje, estuvo al comienzo de la obra, y posiblemente más de una vez la supervisó, pues una de las condiciones a las que se comprometió De la Tijera era que, llamaría a Cordero siempre que lo necesitase, para reconocer lo que se iba trabajando y recibir órdenes, corriendo con los gastos que ello proporcionase. En definitiva Bernabé Cordero llevaba la maestría y nada, como se puede apreciar documentalmente, podía cambiarse de lo que él había ideado. También De la Tijera se encargaría de la labor escultórica de bultos e historias, y del sagrario. En este caso parece que Cordero no dio el plan iconográfico, dejando a los comprometidos que llevasen a cabo la elección de los temas<sup>62</sup>. El primero de mayo de 1657 De la Tijera firma el acuerdo de ejecución en Andoain<sup>63</sup>, y unos días después Cordero vendía su casa de Andoain, de lo que se deriva que no estuvo a pie de obra<sup>64</sup>. A las órdenes de Pedro trabajarían los oficiales arquitectos Francisco de Egoavil de Urnieta y Martín de Eguzquia, conforme se le obligaba en el contrato, sujetos al jornal que él los estipuló. Pedro de la Tijera por su condición de arquitecto-ensamblador contrató para la escultura, el 5 de agosto de 1657, a Domingo Zatarain, vecino de Tolosa<sup>65</sup>. El mismo día De la Tijera y los representantes de los Cabildos, firmaron un documento donde se establecía el plan escultórico siguiente:

Como santo titular sobre el sagrario figuraría la escultura de San Martín, y en grandes relieves, al lado del evangelio, el mismo santo partiendo la capa

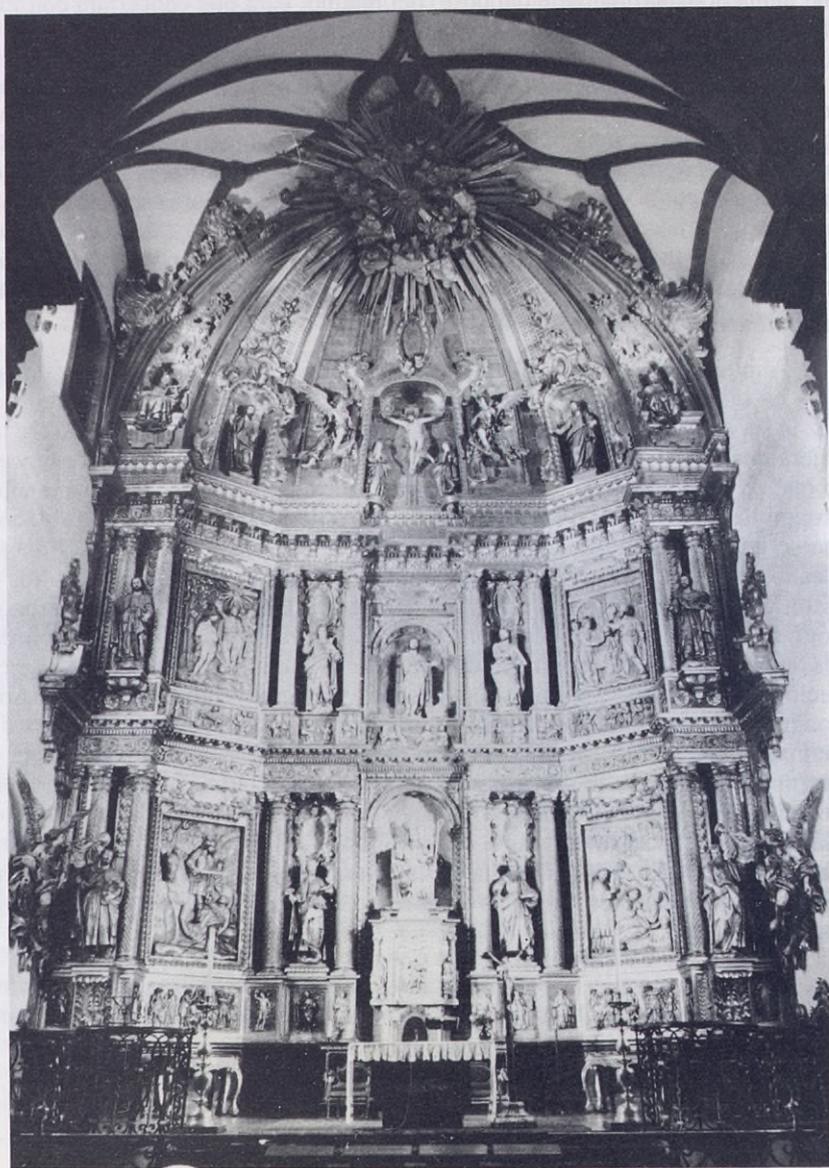
(61) AHPG.T., P. 2.528, 75-76v.

(62) *Ibidem*, 83-84v.

(63) *Ibidem*, 85-89v.

(64) AHPG.T., P. 1.059, 290. En Inventario de Bienes. Escritura ante Sebastián de Iturrizaga de 5 de mayo de 1657, hoy desaparecida.

(65) AHPG.T., P. 2.528, 155-158v.



12. Retablo mayor de la iglesia de San Martín de Andoain.

al pobre, y su muerte en el lado opuesto. Para el segundo cuerpo acordarían el Bautismo en el Jordán y la Degollación de San Juan. Se concibe situar en el sagrario la imagen del Salvador rodeada de ángeles, ésto se modificaría en la escritura, colocándose los evangelistas y doctores. El pedestal tendría catorce apartados para poner historias y santos. Las primeras serían la Coronación en el evangelio, y los Azotes en la columna. Estas escenas irían acompañadas por Santo Domingo, Santa Agueda, San Ignacio, Santa Teresa, San Lorenzo y San Bernardo y comenzando también por el lado más cercano al sagrario, en el contrario: San Francisco, Santa Polonia, Santo Tomás de Aquino, Santa Bárbara, San Sebastián y San Nicolás Tolentino. En el remate de la media naranja del sagrario iría un ángel custodio. Como esculturas de bulto del segundo cuerpo se instalarían en el evangelio a San Ambrosio y San Jerónimo, y haciendo simetría San Gregorio y San Agustín.

El plan iconográfico se modificó en algunos aspectos en el pedestal, permutándose el orden de algunos santos. Las cuatro grandes historias de San Martín y San Juan Bautista se conservaron, incluyéndose a los lados de ellas figuras de apóstoles. Como remate culminaría un calvario con María y San Juan, y en los laterales la parte del apostolado que restaba. Dejéronse de confeccionar dos tallas, una de San Antonio Abad con báculo y cerdo, que debía ubicarse en el segundo cuerpo, al lado del relieve del Bautismo; y un San Pablo Ermitaño con el león y el cuervo (Fot. 12).

El 26 de septiembre de 1657 se ajustaba Pedro de la Tijera con Francisco de Egoavil para que le ayudase a labrar el retablo, remunerándole 6 R. V. diariamente incluida la comida. Una cláusula fijada en el contrato, comprometía a Egoavil a trabajar más de las horas ordinarias de trabajo, tanto por la mañana como por la noche, todo lo más que pudiese. En contrapartida, si sacaban beneficio en la obra, recibiría la tercera parte de la remuneración total, y si no había ganancias se comprometía a pagar también esa tercera parte de la pérdida y el maestro escultor las otras dos terceras partes. El sueldo de Pedro de la Tijera sería 12 R. V. pagaderos en días laborables y festivos, dejando de percibirlos si faltaba por negocios particulares; y su aprendiz cobraría 4 R. V. sin recibir nada los días de fiesta. La herramienta la pondría Pedro, y los gastos de hierros, colas y demás, serían abonados por él la tercera parte y la otra por Egoavil. Cuando De la Tijera recibiera algún pago, una vez cubiertos los gastos de materiales, repartiría ésto con su oficial y aprendiz proporcionalmente<sup>66</sup>. El 19 de mayo de 1658 ya había cobrado Domingo de Zatarain 300 R. y se continuaban los trabajos en el retablo<sup>67</sup>.

(66) *Ibidem*, 222-223v.

(67). AHPG.T., P. 1.057, s. f.

La morfología de este retablo de Andoain, se puede decir, que evoca a la perfección la estructura del de Hernani, con el mismo número de elementos en compartimentación. Existe una ligera variación en las calles laterales unidas a la pared, y en la forma de culminarse ambos retablos. No obstante hay que advertir en Andoain, que el retablo planteado por Cordero se verificó para el anterior templo, y al instalarse en el edificio nuevo proyectado por Francisco de Ibero, sufrió una enorme transformación en su remate. Los nuevos gustos del siglo XVIII añadieron la composición abovedada, los aletones laterales o arbotantes con jarrones, y las hermosas figuras de angelotes tocando trompetas.

El 14 de julio de 1744 se solicitaba al Obispado de Pamplona trasladarlo a la nueva iglesia<sup>68</sup>. El retablo de Cordero no llegó a dorarse, pues en 1754 se planteaba un pleito sobre la ejecución de esta labor. Se prestaron a hacerla Manuel de Alqui zaleta, Pedro José de Ruete y Pablo Echeverría. El Cabildo y Concejo eligieron al primero, ajustándolo en 50.000 R., pero hubo protestas de otros postores que habían hecho rebaja de 5.000 R. y no consiguieron llevarse la obra<sup>69</sup>. Cuatro años después se tomarían a censo 10.500 R. V. para sufragarlo<sup>70</sup>. Sin embargo el trabajo debió de quedar en manos de Juan Antonio de Balleni lla, maestro dorador vecino de Azpeitia, que en octubre de 1758 no había cumplido con lo escriturado<sup>71</sup>. Los patronos litigaron con el maestro azpeitiano, pues tenía adelantada una fuerte cantidad, y llevaba gastado mucho en oro y otros materiales<sup>72</sup>.

Llegado 1765 aún no se había trasladado el retablo a la nueva iglesia, pues faltaba aún terminar algunas bóvedas de la nave del edificio. El 18 de junio se habla nuevamente de conducirlo, proponiéndose cerrar el conjunto con un cascarón. El responsable de esta modificación fue el maestro de San Sebastián Francisco de Azurmendi (Fot. 13)<sup>73</sup>, concluyéndolo para dorar a finales de septiembre de 1770<sup>74</sup>. En consecuencia la manufactura primitiva diseñada por Cordero se coronaba con el cascarón de Azurmendi, donde encontraron cabida las estatuas de cuatro apóstoles en hornacinas de pie y en los

(68) AHPG.T., P. 2.735, 252-253.

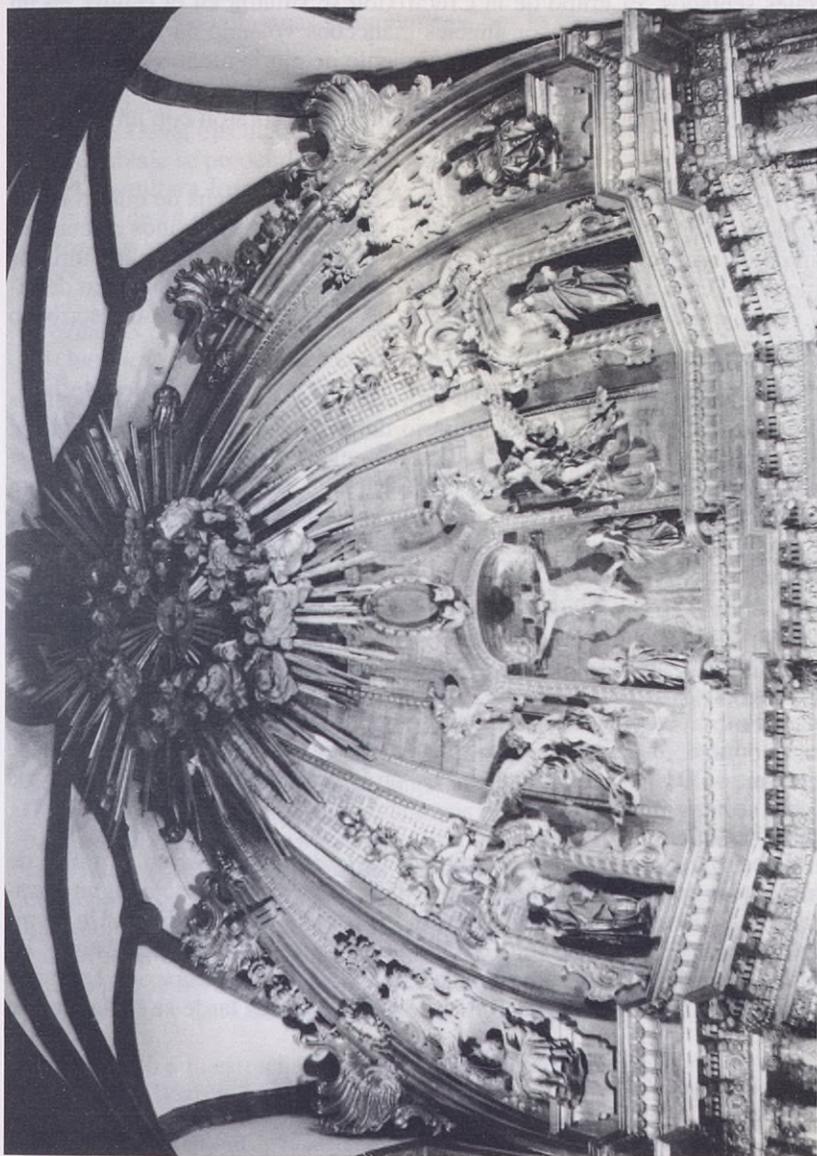
(69) Archivo Diocesano de Pamplona, Secretario Almandoz. Año 1754: Pleito sobre la ejecución del dorado del retablo de Andoain. La licencia para el dorado se otorga el 2 de abril de 1753.

(70) AHPG.T., P. 2.729, 167. Según poder otorgado el 26 de julio de 1758 a Carlos Ubillos Torrea y Sebastián de Larramendi mayordomos de la iglesia parroquial para tomar censos.

(71) *Ibidem*, 260. Conforme el poder dado a un procurador del Tribunal Eclesiástico de Pamplona para demandarlo en 9 de octubre de 1758.

(72) Archivo Diocesano de Pamplona. Pendientes, Secretario Almandoz, fajo único. Año 1759.

(73) Archivo Municipal de Andoain. Libro de la Nueva Iglesia, 359-360.



13. Retablo mayor de la iglesia de San Martín de Andosain.  
Detalle del cascarón de culminación.

laterales sentados. El grupo de la Crucifixión se situaría en el centro, en un edículo mayor, custodiado por ángeles mancebos volando en actitudes muy barrocas. Todo se cerraría por un rompimiento de gloria monumental, a base de querubines asomados entre nubes y rayos. Los elementos ornamentales que lo bordearon y las cajas de las esculturas, se decoraron con un gusto barroco-rococó.

Bernabé Cordero debió de ser un hombre fuerte, prueba de ello es que a pesar de su avanzada edad, aludida constantemente por estos años en cuantos testimonios escritos hemos encontrado, estuvo trabajando hasta sus últimos momentos. Pero ya el 22 de marzo de 1658, aunque se encontraba bien de salud, veía cercana su muerte, por lo cual testa en Tolosa ante el escribano Francisco de Urbistondo.

Sin embargo no se retira de su profesión, y sigue admitiendo encargos como el del tabernáculo para el sagrario de la iglesia parroquial de Tolosa, que le propone hacer el Cabildo y Patronos, el 9 de junio del mismo año<sup>75</sup>. Este templete sustituiría a otro, ejecutado en 1588 por Juan de Anchieta para el retablo anterior. También se le pide a la vez, trazas para los colaterales de San Juan y Santa Catalina, situados en la parte del evangelio, y los remates de los púlpitos y pila bautismal. Por el diseño y ejecución del sagrario le pagarían 1.000 D., finalizándose en el plazo de un año. Debió estar compuesta esta obra por un cuerpo rodeado de columnas, revestidas de talla y rematadas por ángeles, cerrándose por tres medias naranjas, también ornadas como las columnas. La pieza fue terminada y asentada por Bernabé y también los colaterales, pero de la manufactura de los sobre púlpitos sólo le dio tiempo a realizar la mitad, tasándose éstos después de muerto Cordero por Juan de Sagüés en 1.000 R.<sup>76</sup>. Ninguna de las producciones tolosanas de Bernabé Cordero se conservan.

Estos empeños artísticos fueron los últimos realizadas en el taller de Cordero pues nuestro artista fallece en 1659<sup>77</sup>, en cambio sí dejó algunas trazas que se llevaron a cabo después de su muerte por otros artífices. Un ejemplo de ello es el Tabernáculo de la iglesia parroquial de San Andrés de Berrobi, concerta do bajo su diseño con sus oficiales Juan López de Larrunza y Andrés de la Tijera, el 15 de octubre de 1659<sup>78</sup>. Más tarde se haría en este

(74) AHPG.T., P. 2.736, 88.

(75) AHPG.T., P. 1.057, 79v.

(76) Sebastián INSAUSTI: "Bernabé Cordero y Juan Bazcardo". Boletín de la Sociedad Bascongada de Amigos del País (1959), 330.

(77) ADSS. Tolosa. Libro de Finados N. 4, 9.

(78) AHPG.T., P. 243, 166-167.

lugar un nuevo retablo, sustituyéndose el templete por otro acorde a la nueva arquitectura, con columnas salomónicas, por lo cual no ha llegado hasta nosotros.

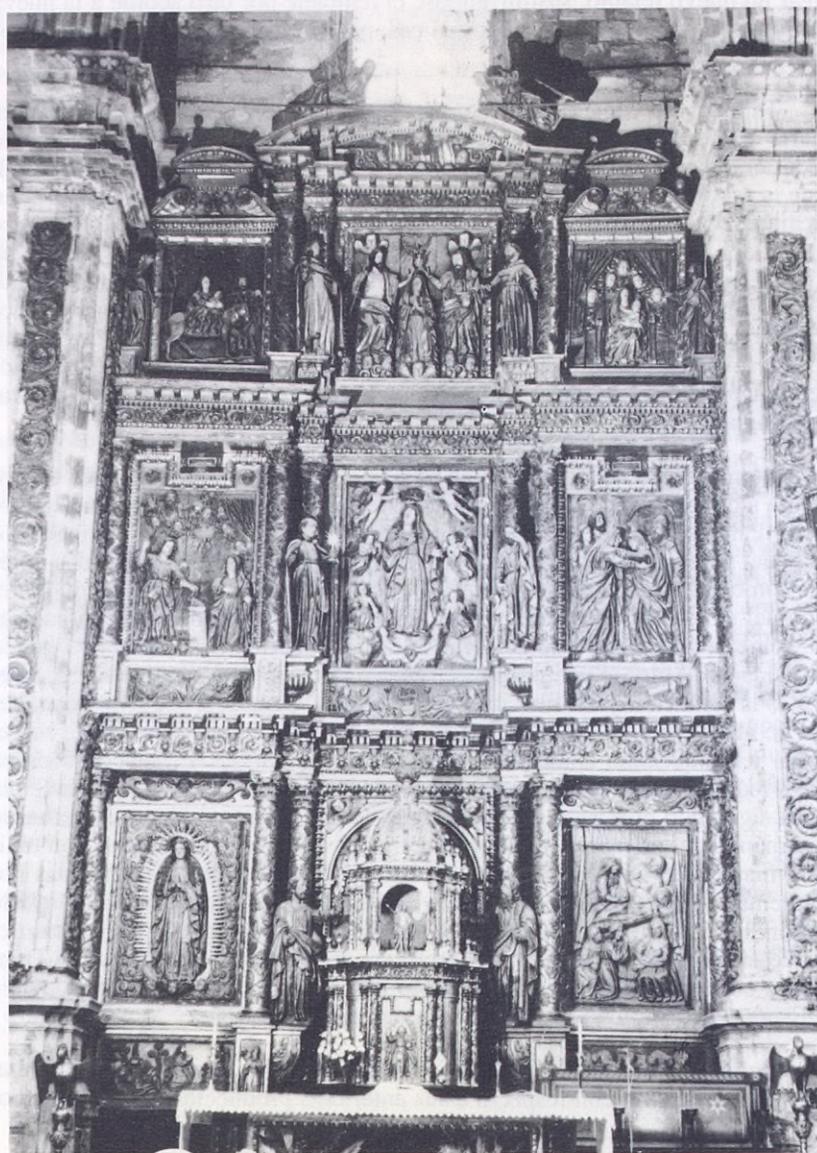
También se construiría póstumamente el retablo de la iglesia de Santa María de Deva, ejecutado por maestros no guipuzcoanos. De lo concerniente al ensamblaje se preocuparía el maestro Pedro de Aloizti, de Forua (Vizcaya), y de la escultura José de Palacios, procedente de Limpías (Santander), según un ajuste de 14 de enero de 1663<sup>79</sup>. Para la realización de la obra se les concedieron dos plazos: el banco y el sagrario se finalizarían el 15 de agosto de 1665, y tres años después el resto. Sin embargo la conclusión se retrasó al año 1671. El peritaje de la obra estuvo a cargo de Juan de Sagiés, nombrado por el Concejo, y por parte del maestro ejecutor actuaría Pedro de Albiz, vecino de Guernica. Se constituyeron como examinadores de la escultura el escultor de Lequeitio José de Gárate y Diego González, vecino de Bilbao pero natural de Limpías.

Bernabé dejó traza y dibujo de toda la escultura, por tanto definió el programa iconográfico de historias y relieves. Parece probable que el maestro José de Palacios, como se reitera una y otra vez en el contrato, no modificó nada del plan concebido por Cordero. El plan se desarrolló con grandes relieves como todos sus retablos (Fot. 14). En el primer cuerpo, empezando por el lado del evangelio, la representación de la Virgen venerada como Inmaculada, sobre la luna y rodeada de rayos dorados y querubines, y parejo a éste la Natividad de María. Superpuestos en el segundo cuerpo la Anunciación, en el centro la Asunción y del otro lado la Visitación. Cierran el esquema los relieves de menor dimensión, de la Huida a Egipto y la Virgen entronizada con el Niño, y flanqueando ambos la Coronación de la Virgen. El banco queda en Deva reducido a dos escenas rectangulares: la Oración en el Huerto y la Santa Cena siguiendo el mismo orden, además de dos figuras de santos. El cuerpo basamental del miembro superior se compone de figuras femeninas, con túnica y manto que cubre su cabeza. Se colocan simétricamente, separadas por elementos vegetales o por un jarrón con flores. Cada una porta un símbolo que indican las Virtudes Cardinales: Prudencia con el espejo, la Justicia llevando en la mano la balanza; la Fortaleza cargada con la columna y la Templanza portadora de la flor. En las Teologas: la Fe con el cáliz, el ancla para la Esperanza y Caridad representada por la mujer con niño.

Debido a la estrechez y altura del presbiterio, las proporciones del retablo se modificarían con respecto a sus anteriores producciones, suprimiéndose

---

(79) Roque ALDABALDETRECU: Iglesia de Santa María (Nuestra Señora de la Asunción). Deba 1989, 38. Agradezco al autor de este libro el haberme proporcionado el documento de la ejecución del retablo, al que hace mención en su obra.



14. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Deva.

se las entrecalles que separaban los relieves central de los laterales, formándose simplemente una doble y potente articulación, que posibilita la creación de un espacio para las peanas de los santos. Esta solución es una reiteración, se emplea también para construir el eje central del retablo de Irún. El trazado en Deva sigue la organización de dos cuerpos y ático, este último constituido casi en otro cuerpo, al llevar grandes relieves en los lados laterales, aunque de menor dimensión. Cierra la parte superior de modo arquitectónicamente equivalente al de Hernani, con tableros o casillas introducidas en frontones partidos, y rematados por otros circulares. Inscribe en el frontón central la clásica apoteosis del Padre Eterno con los brazos extendidos, colocando figuras femeninas de cuerpo entero recostadas.

Cordero dibujó las columnas mayores y del sagrario lisas, sin retallado, pero el contrato obligaba a los artistas a esculpir las pirlas con hojas de parra, racimos y pájaros picoteando. El pedestal sería de piedra vetada traída de Artea (Vizcaya), trabajada como el jaspe lisa y escodada.

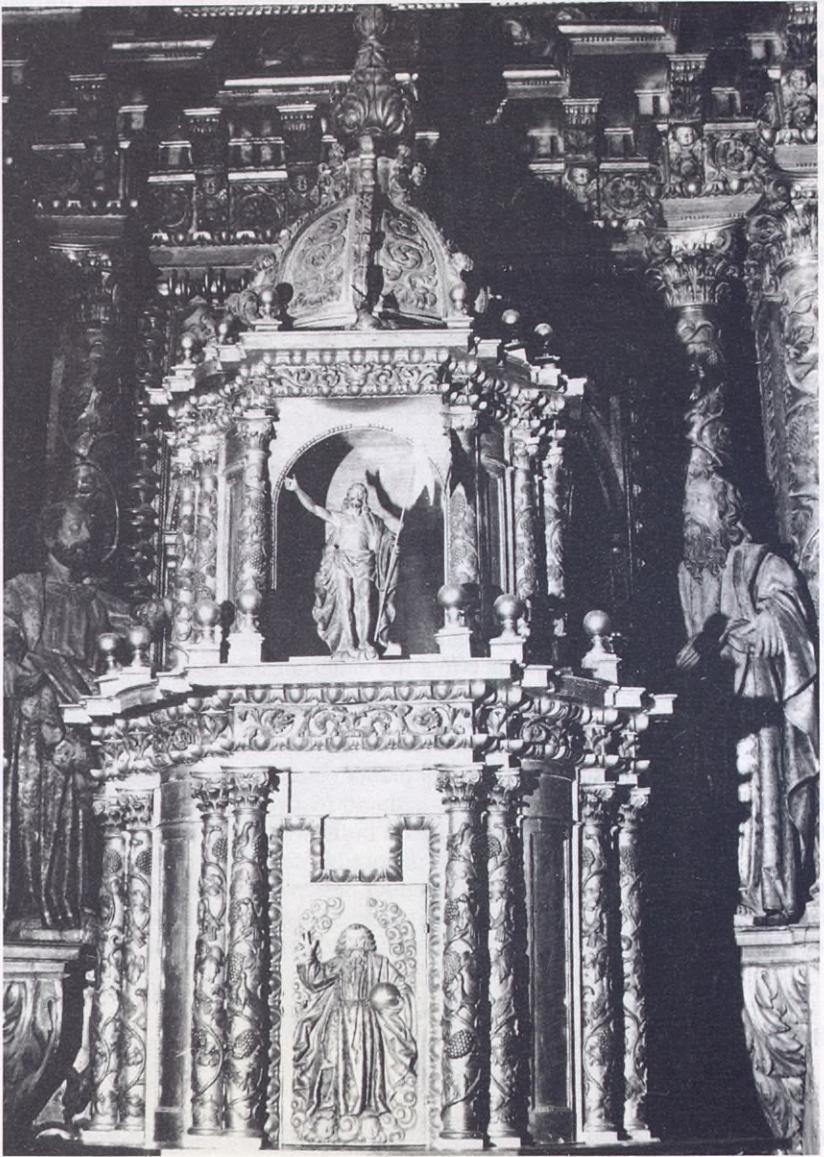
Todo el retablo se confeccionó en la villa, menos los bultos grandes. Recibió Aloizti para empezar 150 D. V. y cada año 230 D. hasta finalizar el pago. Provenían estos fondos de la primicia de la iglesia, de las dotes que llevaban las seroras que entraban en aquellas fechas al servicio de la parroquia, y de las mandas y limosnas que cobraba el templo. Se prevee que si la iglesia contaba con dinero suficiente para avanzar el pago, una vez concluido el retablo, se le abonaría sin ejecutarse los plazos hasta los 5.000 D., cantidad total del coste del retablo. Respeto a los materiales de nogal y piedra, llegarían por mar desde el embarcadero de Forua y serían desembarcados por los mismos artífices<sup>80</sup>.

El sagrario se estructura con una planta centralizada desahollada en altura por dos cuerpos, el superior más reducido y cerrado por cúpula, llevando éste como remate un ornamento vegetal tal bulboso, que le proporciona mayor esbeltez. Las columnas compuestas, decoradas como las del retablo, siguen un ritmo pareado, y la puerta luce una talla policromada del Padre con el globo terráqueo. La figura del Salvador, colocada bajo el arco del cuerpo superior, no pertenece a la época de construcción de esta pieza (Fot. 15).

### Últimos años de su actividad

La muerte sobrevino a Bernabé Cordero en Tolosa el 23 de agosto de 1659, en su casa de la calle Arosteguieta, pero como dijimos anteriormente

(80) AHPG.A., P. 2.011.



15. Templeto Eucarístico del retablo de Deva.

testó un año antes ante el escribano Francisco de Urbistondo. Mandaba ser enterrado en la iglesia de Santa María de Tolosa, donde había erigido su retablo, y allí fue sepultado vistiendo el hábito de San Francisco. Dejó 200 misas pagadas. Su posición económica debía de ser desahogada, muere sin débitos, aunque recuerda que le adeudan ciertas cantidades, por las obras que ha ejecutado para la parroquia de Villafranca. Sobre dos casas que le pertenecían como herencia de su mujer, María de Huerta, pide que se ponga una memoria o capellanía en sufragio de sus almas.

Al no poseer descendencia de sus dos matrimonios, dejaba como heredero a su hijo natural Juan Cordero, que contaba con la edad de seis años y vivía en su casa. Nombra como tutor a Martín de Eleizalde, presbítero y beneficiado de la Parroquia de Tolosa, designándole también su albacea testamentario<sup>81</sup>.

El día anterior a su fallecimiento se comenzaría a hacer el inventario de sus bienes por el alcalde D. Pedro de Yarza, estando presentes algunos artistas del mismo gremio que habían trabajado con él; entre ellos se encontraba Juan de Sagüés, Domingo de Zatarain y Andrés de la Tijera<sup>82</sup>. Bernabé guardaba algún dinero en metálico en bolsas, arcas y otros lugares, en total 3 escudos, 7 doblones y 195 R.; y algunos objetos de plata y esmalte. La herramienta de trabajo, según se apunta en el documento era mucha, ésta pasó a manos de Andrés de la Tijera por voluntad expresa de Cordero, ya que éste se había casado en Hernani con María de Elola, muchacha soltera de quien había nacido su hijo Juan, regalándosela bajo contrato de casamiento.

Uno de los aspectos más importantes de este inventario, es el que constata la formación del artista. Cordero poseía libros de Sebastián Serlio, un Vignola ilustrado, un libro de Juan de Arfe, otro de Vitruvio y la Geometría de Euclides, libro muy corriente dentro de las bibliotecas de los artistas. Además contaba con un texto del estudio de talla y escultura en estampa, y papeles del arte de arquitectura. Conservaba asimismo algunas trazas de obras. Todo esto más algunos bancos y mesas de trabajo pasaron también a Andrés de la Tijera. Se inventariaron igualmente los enseres de la casa, todos de poca relevancia; solamente entre ellos se puede destacar una figura de talla en nogal de un Niño Jesús y un San Ignacio de bulto de seis pies de alto.

Asimismo, consta en el inventario un libro blanco foliado con 186 hojas, donde tenía anotados los débitos de personas y cantidades. Especifica en él que el 4 de agosto de 1658 se le encargó la ejecución del monumento de Irún,

(81) AHPG.T., P. 1.057, 49-50.

(82) *Ibidem*, 290.

por lo cual Pedro de Aramburu le debía 211 patacones. Por lo escrito en este libro, conocemos que ejecutó un escudo para D. Miguel de Oquendo. Este era un personaje de relieve en la época, ostentaba el cargo de Almirante de Cantabria, era Caballero de Santiago y poseía una gran escuadra de galeones, con la que llevaba a cabo empresas de carácter mixto comercial-político-bélico, al servicio del Rey. Probablemente el escudo pudo encargárselo para su casa palacio de Lasarte, más tarde anexionada al Convento de Brígidas de su fundación, aunque también cabe la posibilidad de que adornase alguno de sus galeones<sup>83</sup>. Igualmente Juan López de Arratia, el capitán Antonio de Arcieta y Francisco de Ayerdi, figuran como deudores de Cordero apuntados por su propia mano.

Otra partida inventariada fueron cuatro cartapacios de pape les, donde consignaba las cuentas que tenía con los oficiales, cartas de asentamientos de obligaciones y escrituras. Alguna de estas documentaciones hacían referencia a las obras ya citadas, por lo cual no las reiteraremos, y otras eran testimonios nota riales que aportaban otras noticias. Concretamente a través de esta fuente tenemos noticia de que el arquitecto dio poder, no dice en qué fecha, a su oficial Andrés de la Tijera para ajustar un pleito que tenía con Domingo de Sasoeta, vecino de Hernani, ante Domingo de Gainza. El litigio puede referirse a alguna controversia que le acaeció en Hernani, pues el escribano perte nece a este lugar, donde vivió cinco años durante el transcurso de la ejecución del retablo mayor de su iglesia. Posiblemente se trate de una demanda de satisfacción de haberes, dado que entre estos documentos encontramos consignada también, una carta de pago de 33.504 R. P., fechada el 28 de febrero de 1658, por la que cede al mismo Sasoeta 504 R. ante Sebastián de Iturzaeta. Tan elevada cantidad hace pensar que fue el pago de una gran obra, posiblemente el retablo de la parroquial de San Juan Bautista, y que Sasoeta hubiese colaborado con él.

Según los datos que se desprenden de estos testimonios notariales, otorgó un compromiso el 24 de noviembre de 1636, por el que abonaba a Lucas Vicente San Juan, vecino de Madrid, 400 R. Junto a esta escritura conservaba el artista otra con Andrés de la Tijera ante Juan López de Araeta, fechada el 21 de abril de 1653, concerniente a su compromiso con María de Elola, por la que recibiría el oficial a la muerte de Cordero todos los libros y herramientas de trabajo del maestro.

Tuvo entre su clientela al capitán Blas de Salemena que vivía en San Sebastián, pues éste le paga por un trabajo 100 P. de a 8 R. el 24 de agosto de

---

(83) Manuel LECUONA: El Convento de las Brígidas de Lasarte. Cap. I, 21.

1656, de acuerdo a un instrumento legal que se conservaba a su muerte. Por el mismo documento, tenemos noticia de que en su casa almacenaba material para sus obras, tablas y troncos de nogal, dejando comprados a su muerte, según declaración de sus oficiales, algunos destinados a la confección de los sobrepúlpitos de la iglesia de Santa María de Tolosa, de los que había obrado prácticamente la mitad.

De todos sus bienes se hizo depositario a Juan Felipe de Arregui, actuando como testigos los arquitectos del lugar Martín de Larrunea y Juan de Sa-güés.

En sus últimos días su máxima preocupación debió ser la corta edad de su hijo, y quiso que éste fuera bien educado y aconsejado. Por tanto en sus momentos finales, redacta un codi cilo por el que cambia al tutor que había designado en su testa mento, nombrando para este menester a su amigo Juan Felipe de Arregui, que le parecía más apto por ser maestro de escuela en To-losa<sup>84</sup>. Sin embargo, cuatro años después de consumirse la vida del artista, Juan Cordero pasaría a vivir a Fuenterrabía con su madre y bajo la tutela del marido de ésta, Andrés de la Tijera. Este trabajaba a la sazón en los astilleros reales y llegó a cobrar algunas cantidades por el arrendamiento de la primicia de la parroquia de Tolosa, como tutor del hijo de Bernabé Cordero, pues se le seguía pagando por las obras allí realiza das<sup>85</sup>.

### Aspectos iconográficos y escultóricos en sus retablos

El criterio iconográfico empleado por Bernabé Cordero en sus retablos se caracteriza por su claridad. Sigue pautas sencillas, lo que facilita en gran manera la comprensión de los conjunto. En sus producciones consigue una seriación de relieves con ligeras variantes, que permiten una fácil lectura, visibilizándose a través de los temas la historia del Antiguo y Nuevo Testamento. El relieve, casi de bulto, adquiere en el retablo un enorme desarrollo, mediante ellos puede llegar a todos los fieles el contenido religioso de manera directa. Un valor decisivo en la composición de éstos es la enfatización de la claridad de exposición formal, para mayor entendimiento del tema. En las escenas hay un nuevo sistema de representación de las imágenes, aunque todavía atadas a perspectivas arquitectónicas. Las historias más representadas son: la Anunciación, Visitación, Nacimiento de la Virgen y Asunción, pues adver-

(84) AHPG.T., P. 1.057, 296-297V.

(85) AHPG.T., P. 244, 156.

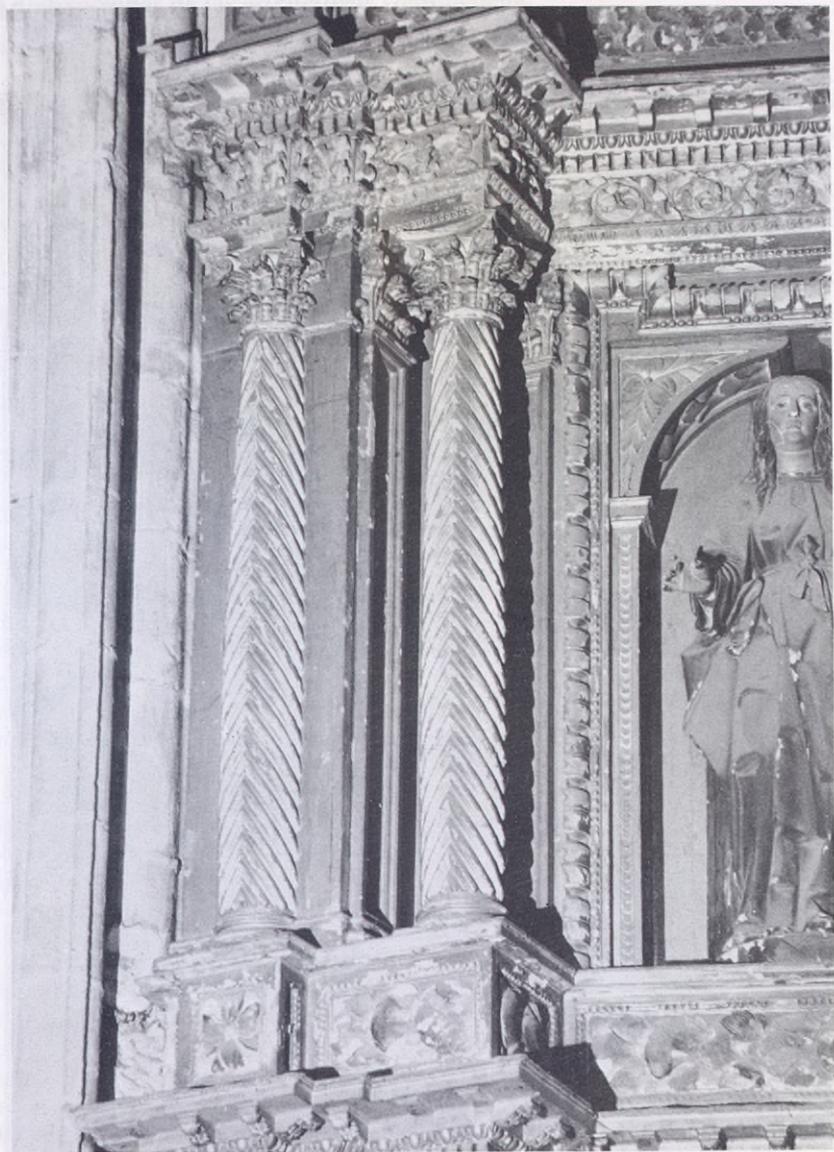
timos que algunos de los retablos de Bernabé Cordero poseen programas iconográficos alusivos a la Virgen, tal es el caso de Santa María del Juncal y de Santa María de la Asunción de Deva. Igualmente las representaciones de temas de la Virgen pueden estar en función del santo titular de la iglesia, como en Hernani, desplegándose también escenas del Bautista en función de la Redención. En otros casos simplemente, el argumento de los relieves se centra en asuntos de acuerdo con la temática: cortinones, doseles en el interior, paisajes y arquitecturas en perspectiva son los más generalizados.

El lugar del banco se reserva para escenas de Pasión o preparación de ésta, hay dos que se repiten con frecuencia: la Santa Cena y el Lavatorio de pies, solamente en Andoain se modifican por el Ecce Homo y Cristo atado y azotado en la columna. Santos y santas de menor formato rellenan los cajeados menores de esta zona, intercalándose entre los relieves principales. El banco del segundo cuerpo de Hernani, Deva y Andoain se decora también escultóricamente, los argumentos y sus composiciones figurativas aluden a las Virtudes con sus atributos y a la infancia o vida pública de Cristo y la Virgen.

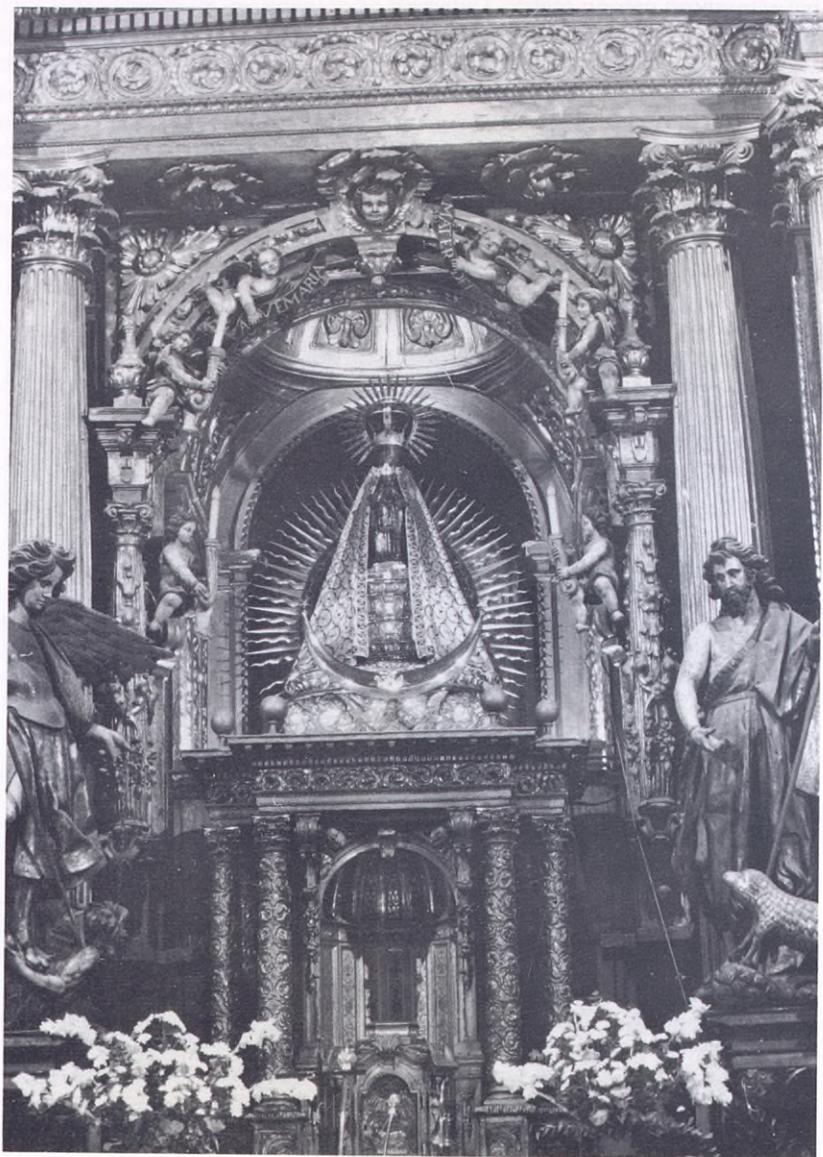
Los remates de sus retablos que no han sido transformados posteriormente, se culminan con el Padre Eterno o la Trinidad inscrita en un frontón, sobre calvario o Asunción de la Virgen. Esto es una característica de sus retablos que aparece en Tolosa y que después queda implantada en la fisonomía de sus producciones.

Con respecto a las composiciones, en algunos casos son forzadas y faltas de corrección en la perspectiva, sobre todo los pasajes del Nacimiento de la Virgen de Deva y la Muerte de San Martín en Andoain. En muchos casos la simetría en las figuras se lleva a sus máximas consecuencias, ordenándose y compensándose las masas escultóricas con exactitud y exageración.

Del análisis pormenorizado de la escultura no vamos a tratarlo aquí en profundidad, pues será objeto de nuestra atención en otro estudio. No obstante, hay que precisar que, en el valor de estos relieves y tallas radica ampliamente el efecto del conjunto, contribuyendo con el policromado y el dorado del retablo, a dotar a los conjuntos de una singular riqueza y brillan tez. Todavía en esta época, la escultura se balancea entre esque mas romanistas, englobados bajo un nuevo concepto de realismo. Las imágenes escultóricas de bulto, en los retablos de Cordero, se coloca subrayando los grandes y pequeños relieves, en los intercolumnios y en algunos casos en el remate del retablo, generalmente individualizadas de la arquitectura, así aparecen los Apóstoles, Evangelistas y Padres de la Iglesia.



16. Detalle de las columnas del Retablo de Nuestra Señora del Rosario de Fuenterrabía.



17. Homacina de la Virgen del Juncal y Sagrario del Retablo Mayor de Irún.

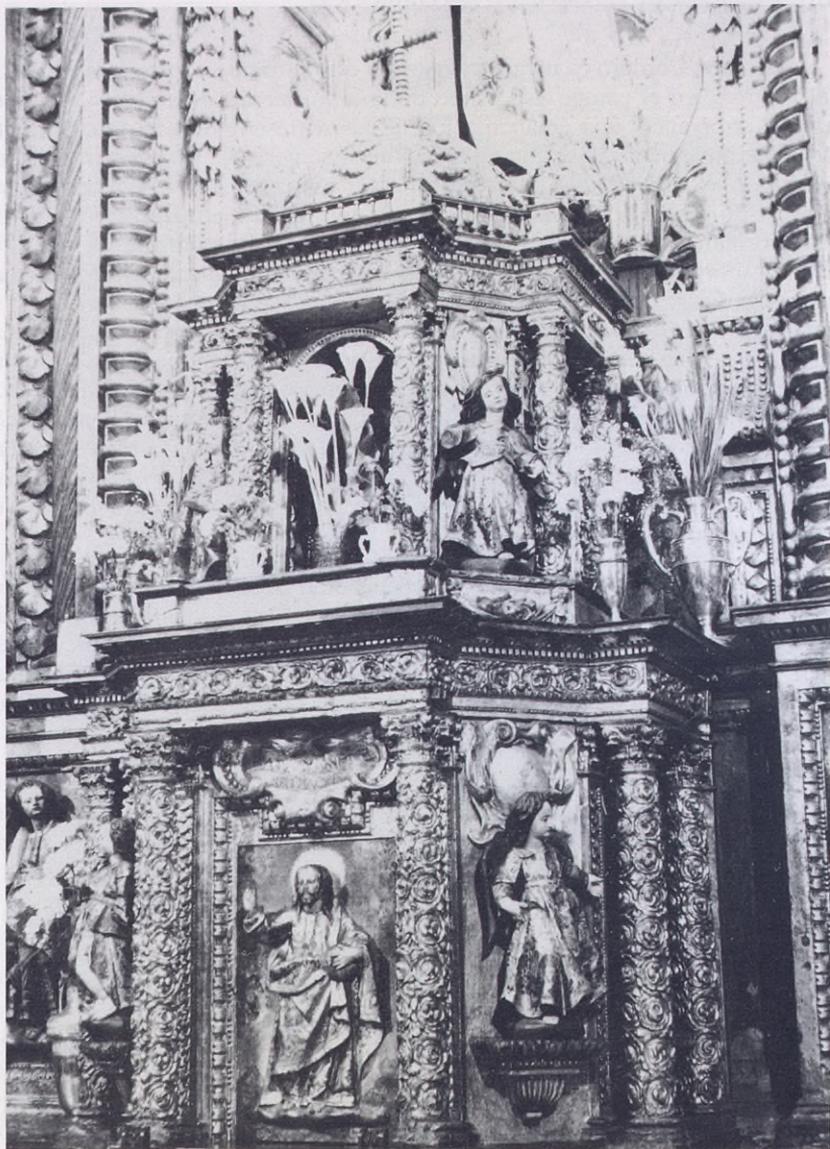
## Adjetivaciones de las estructuras retablisticas

Bernabé Cordero es un artista que hay que situarlo en los primeros pasos del barroco, en el campo específico de la arquitectura retablistica. Su obra supone un avance, una emancipación de las reglas rígidas del renacimiento tardío, aunque aún con algunas evocaciones manieristas. En sus composiciones funde aspectos de arquitectura de esquemas arcaizantes y decoraciones nuevas. El retablo con él ha dejado de ser algo laberíntico. Desde el punto de vista formal existe en él un orden y una claridad, propugnada ya desde la Contrarreforma. El lenguaje monótono de compartimentaciones extremadamente profusas llenas de grutescos, y el sistema de repartición de calles de igual anchura, se ha abandonado hace tiempo, aunque Cordero todavía insiste en una geometrización del espacio, resistiéndose a abandonarla, al resolver la organización a base de relieves rectangulares o cuadrangulares. Establece una jerarquización otorgando amplitud al eje central. El retablo pierde austeridad y el sometimiento a normas clásicas. Se van borrando, y casi suprimiendo, las porciones individualizadas con sus remates aislados postrenacentistas del primer tercio del siglo XVII, dirigiéndose a crear un cuerpo unitario, subordinando todas las partes.

Siempre hay en sus retablos una adecuación de sus estructuras al presbiterio. La arquitectura se hace más movida en entradas y salientes pero aún no han aparecido las líneas oblicuas y curvas. Las horizontales se quiebran de manera acentuada debido a la articulación de las calles, sufriendo regresiones en el entablamento a nivel central, lo que provoca un ímpetu ascensional firme.

Toda la morfología de estas grandes piezas artísticas se levanta sobre un podio alto de piedra o madera, sobre el que descansa a nivel del altar el banco. Este se compartimenta de modo análogo que el resto del retablo, siendo las calles y entre calles una prolongación de él, con escenas en relieve como en los retablos del Romanismo de esta zona norte.

En cuanto a los soportes todavía no ha aparecido el orden gigante ni la columna salomónica, pero éstos salen del encajonamiento que tenían en anteriores épocas, avanzando e individualizándose. Los fustes se estrictan en verticalidad y de forma entorchada y zigzagueante, como en el último tercio del siglo XVI; y solamente en Deva, a la muerte del arquitecto, sus discípulos los efectúan a base de tallos serpenteantes de vid pero con un núcleo cilíndrico. Los capiteles (Fot. 16) son generalmente compuestos o superposición de jónico y éste. El retablo estructura por medio de órdenes la división en pisos y calles. Cobran amplitud los intercolumnios, formando entrecalles para alojar esculturas sobre pedestales y entropaños con tallas. En otros casos los sopor-



18. Templeto Eucarístico del Retablo Mayor de Hernani.

tes, ubicados en articulaciones profundas, posibilitan la inserción de una estatuaria emancipada. Prácticamente nada contribuye a eliminar las fronteras lineales del retablo. Los pedestales de las figuras se desbordan, manteniéndose sobre los bancos y netos; sólo en los laterales se apean sobre repisas que lo interrumpen. Los machones del ático en Irún cuentan con capiteles formados por modillones sostenidos por cabecitas de ángeles en las tres caras visibles.

El ático con el calvario, motivo frecuentemente reiterado en épocas preréticas, lo utiliza solamente en los primeros modelos, concretamente en Irún; después abandona este concepto estructural de apoteosis final, creando calles de menor amplitud unidas por lienzos al eje central, estableciendo un tercer cuerpo. Con los cambios de gusto posteriores, algunas obras de Cordero fueron modificándose en el cerramiento del conjunto, culminándose por amplios cascarones, a tono con realizaciones más avanzadas en el gusto barroco. Esto ocurrió en el de Tolosa, pues el esquema parecía "imperfecto" por su fragmentación final. Hay que tener en cuenta que el retablo barroco tiende a la unificación total, y las cajas de remate con sus frontones formaban individualidades, que mostraban un empeño distinto. En Andoaín ocurrió lo mismo, al trasladarse el retablo del templo antiguo al nuevo edificio, la fábrica del retablo no armonizaba con el conjunto dieciochesco, por tanto se transformaría también este elemento, agregándosele a los laterales esculturas y otros elementos decorativos.

Los frontones se reservan en sus ordenaciones para la culminación arquitectónica, empleándose solamente los curvos completos en los laterales, como en el retablo de El Casar, y fragmentados en su base en el centro del ático. Incluyen, sin suficiente amplitud en el tímpano la talla del Padre Eterno, Coronación de la Virgen o la Santísima Trinidad, produciendo obviamente una sensación de ahogo; aunque por otro lado, contrariamente, sobre salen longitudinalmente del tramo a cubrir. Ambas opciones están dentro de un lenguaje marcadamente manierista. El modo general de finalizar sus obras nos recuerda a la forma de hacer de Pedro de la Torre en el retablo de Tordesillas, aunque en éste el tema decorativo es más progresista. Estas piezas de remate las coloca Cordero como individualidades en cada edículo, sin guardar dependencia con el resto de las partes del retablo, lo que supone una versión todavía arcaizante.

Frecuentemente los marcos se quiebran con codillos en los ángulos superiores, decorándose con contarios y encintados, que aumentan la atención hacia las escenas representadas, al tiempo que proporcionan mayor verticalidad y esbeltez a las cajas.

La calle central, esencial del retablo, se idea en función de las necesidades, culto o dedicación. En el retablo de Tolosa se colocó en ella el sagrario,

dotando este ámbito de camarín en su parte posterior. La adecuación de este espacio es una novedad notoria que trae Pedro de la Torre a Guipúzcoa, y que reitera Cordero en Irún. Allí aloja a la Virgen del Juncal superpuesta sobre el sagrario, rodeada de una aureola de ángeles en diferentes actitudes, soportando velones y filacterias con inscripciones, que subrayan el arco que la cobija. Esta fórmula estructural de camarín detrás del altar, se adaptará a otros retablos en la segunda mitad del siglo XVII en Guipúzcoa. En el caso del Juncal, el resto de las partes del retablo quedan subordinadas, al convertirse este espacio en el punto de atención jerarquizado visiblemente. Cordero no utilizará este foco de atención nada más que en esta obra, en los demás retablos será el sagrario el motivo principal de la calle central, con o sin talla escultórica superpuesta.

La pieza donde se guarda los componentes del sacrificio eucarístico, cobra especial significado en la obra del artista madrileño, aumentando en algunos notablemente sus proporciones. Evoca con la importancia de este elemento, la continua vigencia de las premisas eucarísticas, propugnadas por el Concilio de Trento. Constituye un complemento esencial de sus retablos en la mayor parte de los casos. En Andoain e Irún se planifica con un sólo cuerpo por la necesidad de colocar el santo titular en este lugar privilegiado (Fot. 17); pero en Hernani la pieza se ha convertido ya en un verdadero templete, que avanza como arquitec-tura exenta pero vinculada al retablo (Fot. 18). Actúa en Deva como ostensorio, y sus dimensiones son tales, que con su remate alcanza la altura del primer cuerpo, adelantándose ampliamente de él. La formación clásica de Bernabé Cordero se manifiesta en estas arquitecturas de plantas centralizadas, en las que los elementos decorativos y escultóricos valoran las superficies con un sentido vibrante, plástico y barroco. En ellas los soportes se recargan con volutas vegetales contrapuestas, tallos y hojas enroscadas espiralmente, sin dejar de ser concepciones aún disciplinadas y arquitectónicas; finalizándose cupularmente.

Como ha quedado bien patente, sus retablos se completan con relieves y estatuas de santos, pues en Guipúzcoa existe una tradición escultórica mayor que pictórica. La hornacina hueca sólo se utiliza en el caso de la colocación de los santos titulares, y en otros casos la caja posee un fondo plano. Es inexistente en los esquemas del arquitecto la hornacina hueca en calles laterales y áticos, lo que conduce a situar los bultos sobre repisas voladas, provocando un mayor acercamiento al espectador. Los cuerpos celestes de angelitos desnudos y vestidos se sientan en los remates de los retablos, o revolotean exentos colgados con ganchos de los escusones (Fot. 19 y 20).

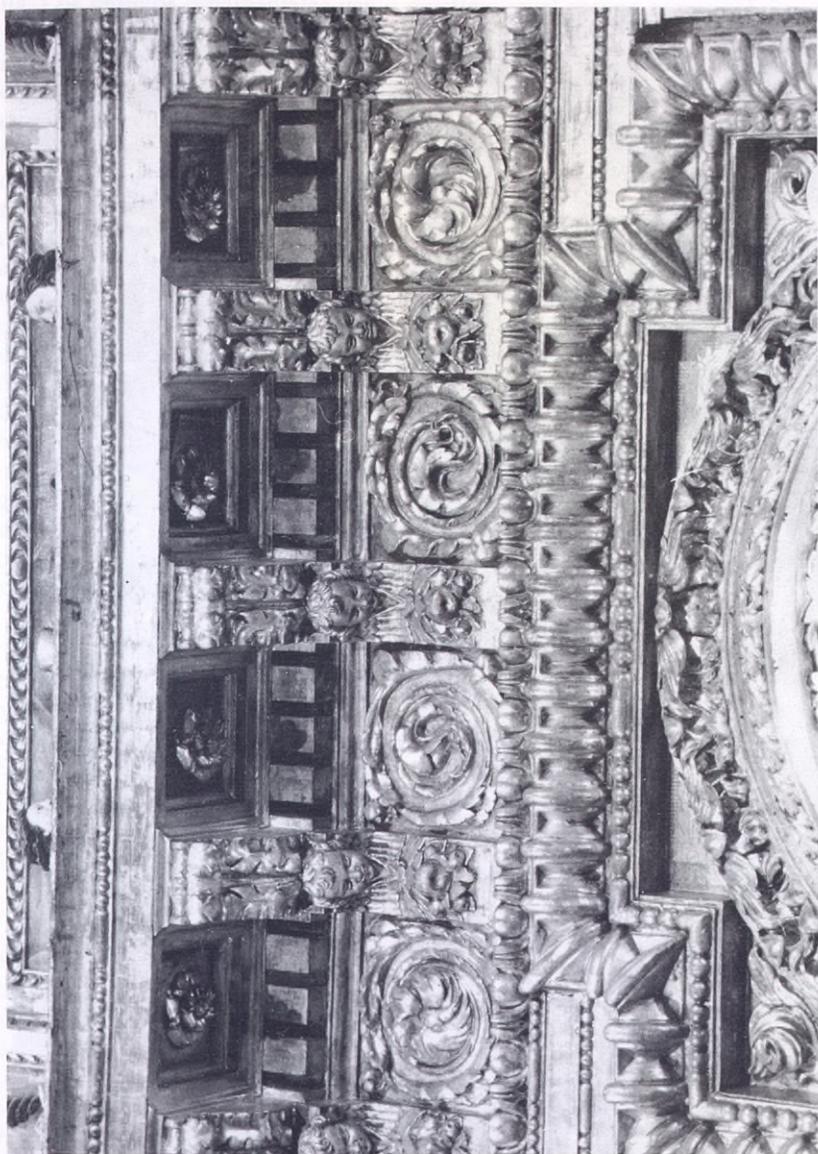
En el aspecto decorativo se recargan más las tintas en el uso de estos elementos, dándose un paso adelante en una expresión de mayor relieve en su ta-



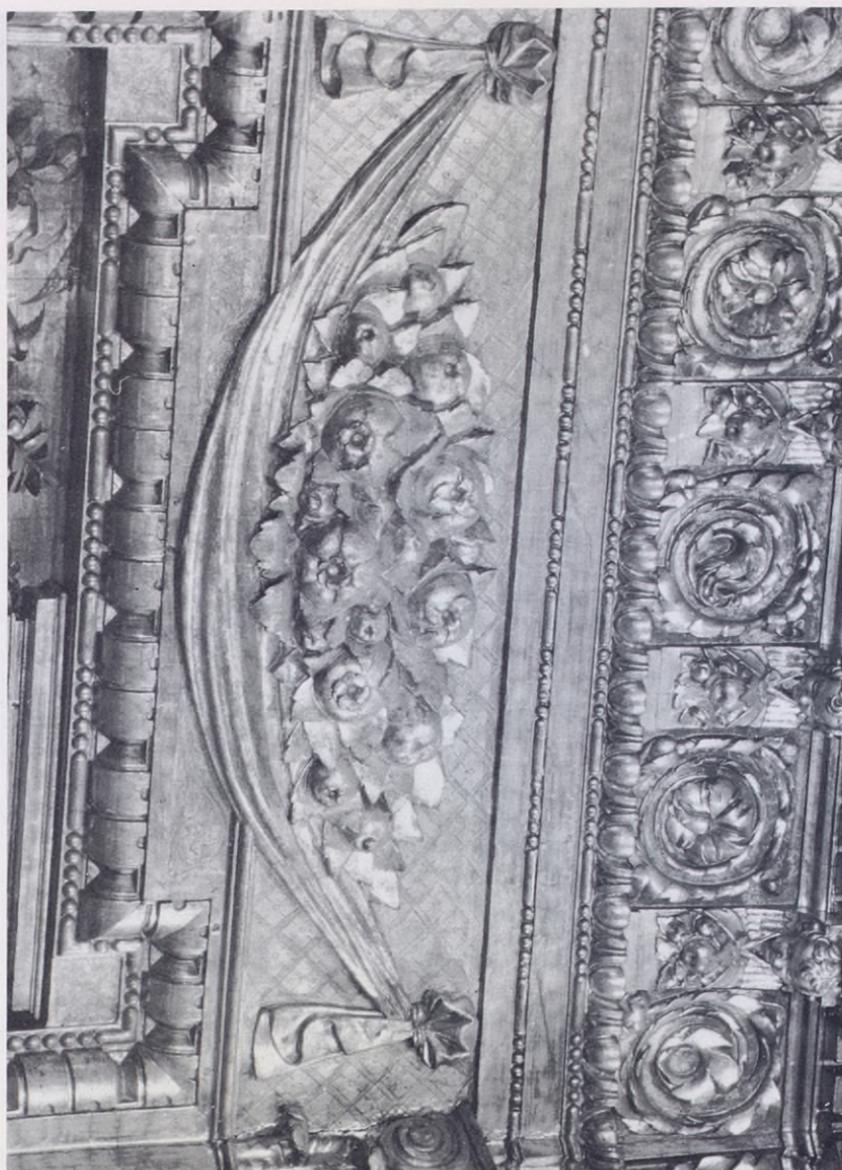
19. Angeles de la culminación del Retablo Mayor de Hernani.



20. Escusones con ángeles de las entrecalles del Retablo Mayor de Hernani.



21. Detalle del entablamiento del Retablo Mayor de Hermani.

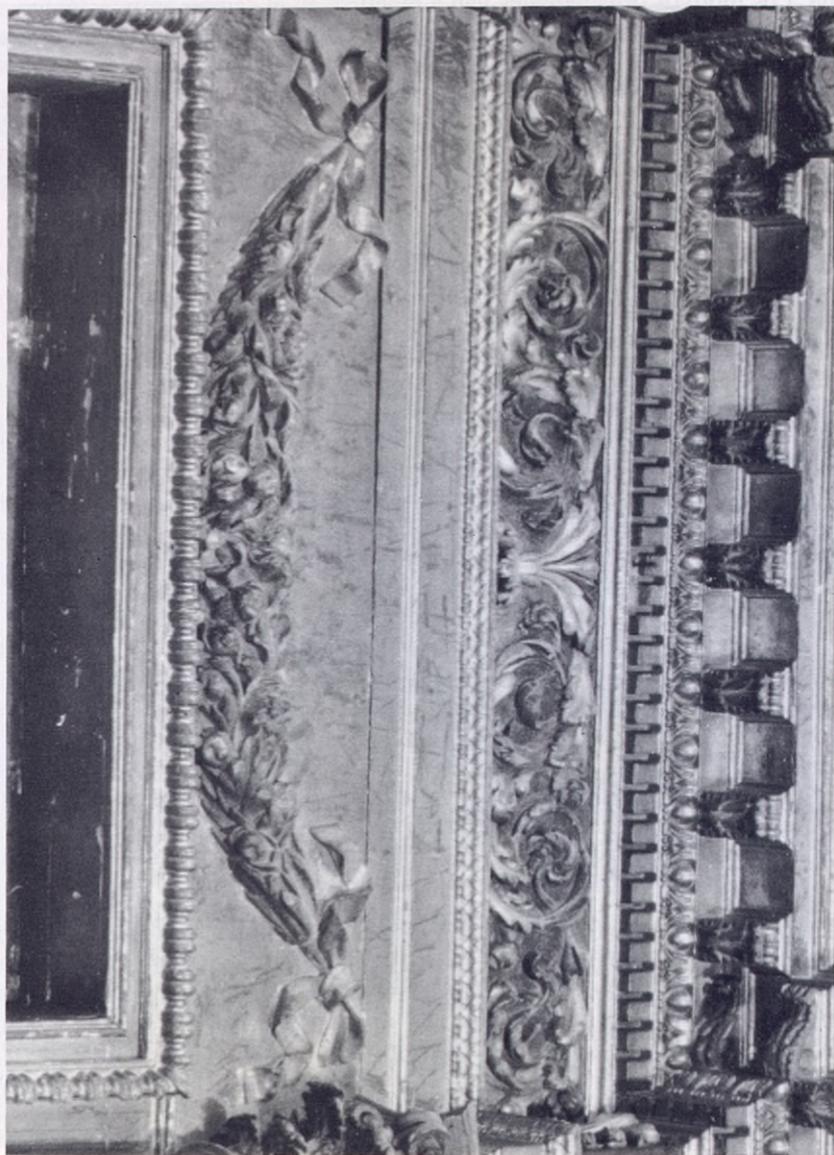


22. Fragmento decorativo del Retablo Mayor de Hernani.

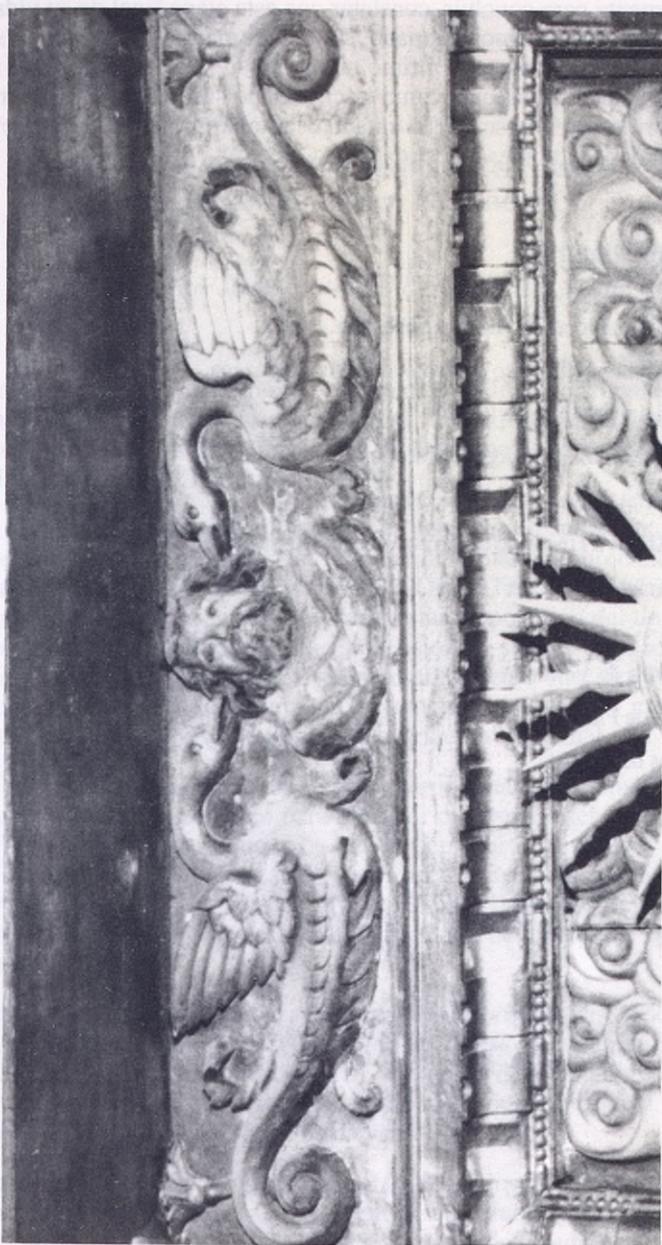
lla. Los motivos ornamentales van a repetirse en el campo arquitectónico, siguiendo fórmulas semejantes a lo aprendido en Madrid. Los entablamentos reiteran el tema del roleo vegetal, que se enrosca sobre sí mismo en el friso; en un principio lo adopta con una sucesión continuada y después interrumpida por las ménsulas. Estas son el resultado de la unificación del mutilo-triglifio, que cabalga desde la cornisa al arquitrabe formando un sólo cuerpo ornamental, como lo había utilizado Pedro de la Torre. Sin embargo no recurre a agruparlas binariamente o emparejadas, sino individualmente, con lo que pierden énfasis decorativo. Sobre estas ménsulas se apoyan cabezas de ángeles, de cuyos cuellos cuelgan pequeñas sargas de frutos naturalistas, de manifiesto gusto barroco (Fot. 21). Fes tones de flores y frutos recogidos por elementos textiles anudados en los extremos se desarrollan sobre los marcos de los relieves (Fot. 22). Estos temas decorativos, estaban presentes en la obra de Herrera de El Casar (Fot. 23), sin embargo, en las experiencias de Guipúzcoa, se les ha conferido un tratamiento plenamente escultórico y de mayor naturalismo, como lo habría hecho su último maestro. Si verdaderamente supone un avance estas propuestas decorativas, son un arcaísmo las figuras fantásticas con cabezas de ave y extremidades enroscadas, afrontadas ante una cabeza masculina barbada. Estas son utilizadas sobre los relieves del primer cuerpo del retablo de Deva, remitiéndonos con ellas a repertorios del siglo anterior (Fot. 24).

Otros aderezos ornamentales son los cortinajes recogidos formando doble festón en el banco del cuerpo superior, nota de marcado carácter escenográfico; y los amplios escusones colocados en lo alto de las entrecalles o sobre los grandes relieves, con sus campos interiores como espejos ovalados. El uso de pronuncia dos codillos deja la posibilidad de rellenar la superficie con elementos decorativos a base de helechos, querubines de bulto y rosetas prominentes. El artista se vale del estímulo visual del dorado, que con la policromía de las imágenes, crea estos conjuntos de notable consideración.

Bernabé Cordero no introdujo la columna salomónica como se había pensado, pues en ninguna de sus obras, hasta ahora conocidas, la utiliza, pero sí es el portador de las premisas dadas por Pedro de la Torre. Sus obras, con respecto al panorama local anterior, avanzan hacia un mayor progreso de unificación del retablo dentro de una concepción monumental, potenciando la calle central para evitar la dispersión. Su concepción supone un paso adelante en la capacidad del movimiento en planta, por la articulación de sus lienzos, y la individualización del tabernáculo. Constituye la imaginería exenta menos vinculada al retablo, que dando equiparadas en sus producciones la arquitectura y la escultura. Por lo que respecta al terreno ornamental su lenguaje se integra dentro de premisas más naturalistas.



23. Detalles ornamentales de entrecalles y entablamiento del Retablo Mayor de El Casar.



24. Motivo decorativo situado sobre los relieves del primer cuerpo del Retablo Mayor de Deva.

Finalmente para concluir, constatar que esta etapa final de su vida profesional de la que nos hemos ocupado, supone el momento álgido de su tarea artística, pues deja atrás en el último momento su intervención como realizador manual, para consagrarse como tracista dado sus conocimientos matemáticos, su formación libresca de la tratadística italiana, sin olvidar sus experiencias al lado de los grandes maestros de la Corte.

### **Siglas y abreviaturas**

ADSS. Archivo Diocesano de San Sebastián.

AHPG.A. Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa.

Partido Judicial de Azpeitia (Oñate).

AHPG.SS. Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa.

Partido Judicial de San Sebastián (Oñate).

AHPG.T. Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa.

Partido Judicial de Tolosa (Tolosa).

P. Protocolo.

D. V. Ducados de Vellón.

R. P. Reales de Plata.

R. V. Reales de Vellón.