

# El ensamblador y escultor Antonio de Alloydiz y su relación con Madrid

The joiner and sculptor Antonio de Alloydiz and his relationship with Madrid

**Juan María Cruz Yábar** (juan.cruz@cultura.gob.es)  
Museo Arqueológico Nacional

**Resumen:** Antonio de Alloydiz fue el artífice más destacado del retablo durante el siglo XVII en Vizcaya, a lo que contribuyó su conocimiento del estilo escultórico de Gregorio Fernández y sus contactos con el arquitecto de retablos Pedro de la Torre. Estudiamos su relación con Torre y otros arquitectos de la corte como Bernabé Cordero y el jesuita Francisco Bautista, sus numerosos viajes a esta, donde sus negocios le llevaron a comprar y vender una capilla en el convento de Santo Domingo el Real haciendo un papel de intermediario en el contexto de un complejo pleito. Asimismo le atribuimos dos obras conservadas en museos y relacionadas con Madrid por diferentes motivos, una custodia del Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao, que perteneció al desaparecido retablo mayor de la parroquial de Ochandiano, y una Inmaculada Concepción en el Museo Arqueológico Nacional, procedente posiblemente de algún altar de la iglesia de Gordejuela.

**Palabras clave:** Pedro de la Torre. Bernabé Cordero. Francisco Bautista. Capilla. Santo Domingo el Real. Gordejuela. Ochandio. Museos.

**Abstract:** Antonio de Alloydiz was the most relevant altarpiece's artist during the 17th century in Biscay, to which his knowledge about the sculptural style of Gregorio Fernández and his contacts with the architect of altarpieces Pedro de la Torre contributed. We study his relationship with the last one and other architects of the Court as Bernabé Cordero and the Jesuit Francisco Bautista, his numerous voyages there, where his business led him to buy and sell a chapel in the convent of Santo Domingo el Real playing an intermediary role in the context of a complex legal action. Also we attribute him two works conserved in museums and related to Madrid for different reasons, a tabernacle in the Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao that belonged to the disappeared high altarpiece of the parish church in Ochandiano, and an Immaculate Conception in the Museo Arqueológico Nacional possibly coming from an altar in the church of Gordejuela.

**Keywords:** Pedro de la Torre. Bernabé Cordero. Francisco Bautista. Chapel. Santo Domingo el Real. Gordejuela. Ochandio. Museums.

Antonio de Alloydiz<sup>1</sup> fue oriundo de la anteiglesia de Murueta, en las proximidades de la de Forua (Vizcaya). Pudo nacer algo antes de 1600, aunque su período de actividad conocido hasta el momento

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del programa interno del departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional «Catalogación de la Colección de Escultura de los siglos XVI al XIX».

se extiende desde 1637 hasta 1667, año de su fallecimiento. Como explicó Payo Hernanz, debió dar sus primeros pasos en Burgos y su arzobispado, puesto que su familia, los Alvéiz –equivalentes castellanos de Alloydiz–, originarios de Liendo (Cantabria), eran artífices de cantería y escultura que trabajaban en ese territorio desde finales del siglo XVI<sup>2</sup>. Fue su padre Pedro de Alloydiz, igualmente ensamblador de retablos, documentado desde 1598 y fallecido en 1626. Otro ensamblador y escultor homónimo, presente ya en 1634 en Vizcaya y estrecho colaborador de Antonio, debió de ser su primo, según Zorrozuza, a quien debemos el conocimiento más completo de la carrera de ambos maestros<sup>3</sup>. Por nuestra parte pretendemos arrojar luz sobre la relación de Alloydiz con la corte madrileña, de la que se conocían sus contactos con algunos de los más importantes arquitectos de retablos, sobre los que profundizamos en otro trabajo<sup>4</sup>, pero nada de sus viajes por negocios a la misma.

Antonio de Alloydiz trabajaba a fines de la década de 1630 en tierras burgalesas<sup>5</sup>. Como se ha puesto de relieve, había aprendido el estilo realista de las esculturas de Gregorio Fernández contenidas en retablos de los Velázquez, sus colaboradores, propagado por toda Castilla, como en Burgos o Vitoria, localidades conocidas por Alloydiz. Su carrera dio un giro cuando en 1640 fue escogido por el arquitecto cortesano Pedro de la Torre para realizar el retablo de la parroquia de la Virgen de Begoña, patrona de Bilbao, circunstancia que le proporcionó prestigio y se tradujo en la contratación de gran cantidad de obras en parroquias no solo del antiguo y vasto arzobispado de Burgos, sino también de los obispados de Pamplona y Calahorra-La Calzada, del que llegó a ser veedor al menos desde 1650<sup>6</sup>. Contó para hacerlas con un nutrido obrador de ensamblaje, compuesto principalmente por montañeses, así como con acreditados artífices en la escultura y maestros bilbaínos de la pintura y el dorado<sup>7</sup>.

## 1. Alloydiz, realizador de trazas de arquitectos cortesanos: Pedro de la Torre, Bernabé Cordero y Francisco Bautista

Como es bien sabido, la llegada de Pedro de la Torre al País Vasco se produjo en 1639. El 17 de septiembre concertó con los representantes de la iglesia de Santa María de Tolosa y de esta villa guipuzcoana<sup>8</sup>, por poderes del 15 anterior del cabildo eclesiástico y del 21 de febrero del secular, respectivamente, hacer el retablo mayor, para lo cual había sido llamado de Madrid<sup>9</sup>. En este último poder se declaraba que se haría «conforme la traça que para su ejecución está escoxida y elixida, que la hiço Pedro de la Torre, maestro de arquitetura». La planta y el alzado de la traza se debían ajustar a la cabecera ochavada; se haría con todos los requisitos de cada orden y de lo mejor que se hacía en la corte de ensamblaje, talla y escultura. Lo haría por su mano y con ayuda de oficiales de satisfacción; disponía de cuatro años –que comenzarían el 1 de enero de 1640– y asistiría personalmente todo el tiempo necesario, al menos el primer año seis meses y en cada uno de los siguientes tres años cuatro meses de manera continua o en diversos tiempos. En caso de suspenderse la obra, se le apremiaría y se daría a otros a su costa tras devolver el dinero recibido. El retablo sería de madera de nogal que propocionarían los cabildos, quienes la habían hallado fuera de Tolosa, y la darían cortada, salvo que algunas piezas no se pudieran traer sin desbastarse, en cuyo caso debería aserrarlas Torre y los

<sup>2</sup> PAYO, 1997, t. I: 68, 148, 158-162, 173-174, 182, 210, 455-456, 480, 525.

<sup>3</sup> ZORROZUA, 1998: 181-193.

<sup>4</sup> CRUZ, 2011: 101-116.

<sup>5</sup> PAYO, 1997: 526-528.

<sup>6</sup> Diego de Ichaso también se titulaba veedor del obispado en estos años.

<sup>7</sup> Sebastián de Galbarriartu y la familia Bustrín o Bustrín. Alloydiz, que viajó bastantes veces a Madrid, pudo recomendar al dorador Antonio Brustín para trabajar en la corte, como así hizo en los años cincuenta.

<sup>8</sup> INSAUSTI, 1956: 401.

<sup>9</sup> La gestión, como ya advirtió Insausti, la hizo el capitán Pedro de Aramburu, relacionado con Madrid, quien estuvo presente en el concierto como uno de los representantes de la villa tolosarra.

tolosanos solo acarrearlas. Se haría a vista de peritos, uno por cada parte, y si no aprobaran algo de la obra tendría que deshacerlo y volverlo a trabajar. Percibiría el primer año 2125 ducados en dos plazos, 1200 al contado para traer oficiales y comenzar, y el resto a fines de 1640, y cada uno de los tres años restantes 1125 ducados, en total por tanto 5500 ducados. Una vez evaluado el retablo, si costara más se le pagarían anualmente 350 ducados en efectos y rentas de la parroquia. En cuarenta días tenía que dar fianzas de personas de la provincia.

Torre concertó el 5 de diciembre en Madrid con su socio Bernabé Cordero que este fuera a Tolosa a primero de enero de 1640, cuando había que empezar el retablo, «porque yo no e de poder asistir por mi persona a la fábrica de la dicha obra», en clara contradicción con su obligación<sup>10</sup>. Trabajaría sin alzar la mano con un aprendiz que debía llevar consigo y les pagaría 15 reales diarios, incluidos festivos, pagados a principio de cada mes, para su gasto y el alquiler de la casa que buscaría Cordero. Este pondría las herramientas, cola y clavos y Torre la madera del retablo y la necesaria más los clavos de los andamios para su asiento. Si Cordero enfermara o se ausentara voluntariamente sin que fuera en beneficio de la obra se le descontaría por cada día un ducado, quedando los cuatro reales restantes para el jornal de su aprendiz. Si este se fuese o cayese enfermo, Cordero tendría que poner otro o bajarle los cuatro reales por cada día que faltase, según su declaración. Si Torre faltara en los pagos podría ejecutarle Cordero, y si este no realizara la obra podría buscar aquel otro maestro. Al acabar el retablo y tasarse Pedro de la Torre daría a Cordero la tercera parte, una vez descontados las costas de viajes, jornales y trazas.

Los dos socios se retrasaron y no comenzaron el viaje hasta últimos de febrero o comienzos de marzo de 1640 a Tolosa<sup>11</sup> y el 12 de abril Torre, residente en esta villa, cobró mil ducados<sup>12</sup> por el segundo plazo de 1640 estipulado en el contrato. Había recibido en el momento de la escritura 1200 ducados y ahora mil más, lo que hacía un total de 2200 ducados, superior en 75 a los pactados<sup>13</sup>. Se explicó que estaba «trabajando en la obra del dicho retablo con oficiales que a traído de la dicha villa de Madrid y otras partes» y aunque en el contrato se decía que le darían el segundo plazo a fines de 1640, se lo habían adelantado –y aumentado– «porque asista a ella sin alçar mano»<sup>14</sup>. Dos días más tarde dio poder a Bernabé Cordero y al capitán Pedro de Aramburu<sup>15</sup> para que pudieran por él pedir el cumplimiento del contrato y siguieran, en caso necesario, el pleito que sostenía el fiscal de la casa episcopal de Pamplona sobre la obra<sup>16</sup>. También podrían cobrar lo que se le debiera por el retablo durante su elaboración y al final de la misma, y meter los oficiales convenientes. Podrían obligarle a la paga de sus jornales y con ese fin pedir dinero prestado en su nombre y arreglar las diferencias en pleitos o fuera de ellos.

No hay más noticias hasta el 24 de abril de 1643, cuando se contrataron los relieves del retablo con Juan Bazcardo, de Caparros (Navarra), y Francisco de Ureta, de Asteasu, en Guipúzcoa<sup>17</sup>. Se

<sup>10</sup> Breves referencias en INSAUSTI, 1959: 316, y AGULLÓ, 1997: 31. Fue testigo el arquitecto Juan Bautista Garrido, tercer integrante de la compañía.

<sup>11</sup> Bernabé Cordero dio poder a su mujer el 23 de febrero para ocuparse de sus asuntos (AGULLÓ, 1997: 31), lo que indica que su partida era inminente.

<sup>12</sup> INSAUSTI, 1956: 402.

<sup>13</sup> Insausti se refirió únicamente a los mil ducados de 1640.

<sup>14</sup> Fue testigo un Juan de Echeverría, que pese a ser un nombre común, podría tratarse tal vez del arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría natural de Gainza, lugar cercano a Tolosa, que poco después hizo carrera en Madrid, sin duda antes de 1649, cuando participó en el importante ensamblaje del arco de la Puerta de Guadalajara para la entrada de la nueva reina Mariana de Austria. Pedro de la Torre había traído de Madrid a Cordero y un oficial, y el término de otras partes haría referencia presumiblemente a oficiales locales como acaso Echeverría.

<sup>15</sup> INSAUSTI, 1956: 402.

<sup>16</sup> Según Insausti, el arquitecto de Azpeitia Mateo de Zabalía había puesto pleito por la hechura del retablo, pues tendría un acuerdo previo que no se habría respetado.

<sup>17</sup> INSAUSTI, 1956: 403. Estuvo presente al concierto el capitán Aramburu.

recordó que Pedro de la Torre se obligó a hacer en el retablo su arquitectura, talla, bultos redondos y sus dibujos, pero los recuadros de la traza habían quedado en blanco y no había determinado si tenían que ser de pintura o de escultura. Esta cuestión quedó a elección de los cabildos, quienes preguntaron a personas peritas –Cordero, sin duda, una de ellas–, y estas declararon que por la gran altura, tamaño y relieve de la obra era más conforme al arte ocupar los sitios con historias de talla. Serían ocho –siete en realidad– dedicadas a la Virgen, dispuestas dos en el pedestal, al lado del evangelio el *Lavatorio* y al de la epístola la *Oración del Huerto*, en el cuerpo principal el *Abrazo ante la Puerta Dorada* a la derecha y la *Natividad* a la izquierda, quedando en medio la imagen de devoción (Andra Mari) hecha y puesta sobre el altar. En el segundo cuerpo irían la *Encarnación* y la *Visitación* flanqueando la *Asunción*. Esta y los dos episodios del banco los haría Ureta y ambos cobrarían 7500 reales en cada uno de los dos años con los que contaban, y tras examinar y tasar maestros por ambas partes cobrarían lo sobrante en cuatro años a razón de 100 ducados<sup>18</sup>.

Según documentos comentados de manera muy somera por Insausti<sup>19</sup>, el 28 de julio de 1644, estando el alcalde don Martín de Olazábal, Antonio de Ugarte y el capitán Pedro de Aramburu en las casas llamadas de Elcaraeta en Tolosa, por sí y en nombre de los diputados de la obra del retablo de la iglesia parroquial, llamaron a Cordero, que habitaba en esas mismas casas, y le recordaron que se le había encargado a Pedro de la Torre hacer la obra según la escritura de 1639 y que le había presentado por fiador. Se le dieron 1700 ducados para comenzar pero no cumplió, por lo que la iglesia tuvo que asistir a los ejecutantes dándoles sus jornales en mayor cantidad de la obligada en el concierto. Pasaron los cuatro años del plazo sin hacer nada Torre, causando daño a la iglesia, que tenía derecho a reclamar y a la devolución de los 1700 ducados, por lo que requerían a Cordero como su fiador. Le ordenaron no continuar en el retablo, porque en el concierto se puso por condición que en caso de incumplimiento de Torre podía la iglesia hacer que acudiera a su obligación o darle la obra a otro, pero sufrirían pérdidas en el primer caso y procurarían obtener el dinero cuando más les conviniese, por lo que propusieron a Cordero que si quiera trabajar a jornal como hasta entonces y sin dependencia de Pedro de la Torre, se le admitiría y se le pagaría sin perjuicio de la protesta, y si no aceptara le despedirían. Se notificó el requerimiento al interesado, quien lo oyó y pidió traslado.

El 12 de agosto hicieron concierto los diputados con Cordero en los corredores de la sacristía parroquial. Explicó que había llegado a Tolosa en marzo de 1640 tras obligarse en Madrid con Pedro de la Torre a hacer el retablo mayor que este debía acabar en cuatro años por 5500 ducados y el material. En las condiciones pactadas con Torre se estipuló que si no acudiese en persona y con lo necesario para hacer la obra y no la acabara en plazo, los cabildos podrían dar la obra a quien quisieran. El maestro cortesano había recibido 1200 ducados a cuenta y después hasta 3500 reales; se fue con ellos a Madrid y no volvió a Tolosa, por lo que los diputados fueron pagando los jornales a Cordero y sus oficiales en mucho más de los 5500 ducados pactados, pero aun así faltaba casi un tercio del retablo por hacer. Pedro de la Torre no había remitido ni siquiera dineros pese a haberle escrito Cordero diversas veces, y solo había respondido con dilaciones sin fundamento. Hacía más de tres meses que estaba parada la tarea en detrimento de la iglesia, y lo labrado corría peligro de deterioro o de incendio, por lo que los cabildos resolvieron acabar la obra sin contar con Torre, requiriendo a Cordero como su fiador, conminándole a seguir a jornal o despedirle. Como debían a este y sus oficiales muchos jornales y a él, como maestro, además el premio durante los cuatro años de trabajo, al no querer satisfacerle cosa alguna los cabildos ni esperar cobrar nada de Pedro de la Torre, por no perder lo adeudado y no tener con qué sustentarse siendo forastero, terminaría el

<sup>18</sup> Los bultos que quedaron a cargo de Pedro de la Torre serían doce apóstoles –el Calvario estaba hecho–, como en el retablo de Begoña, y se ocuparía Cordero, quien los daría a hacer a Bazcardo o a algún escultor local como los hermanos Domingo y Martín de Zataráin, vecinos de Tolosa y sus colaboradores en los siguientes años.

<sup>19</sup> INSAUSTI, 1959: 318-319.

retablo de madera menos los relieves como se obligó aquel en dos años. Las condiciones precisaban que se le abonarían a Bernabé Cordero 7748 reales de la deuda, cuatro mil al contado que se debían de jornales a los oficiales, y los 3748 restantes durante el transcurso de la obra, que eran de los 15 reales que asignó Torre a Cordero<sup>20</sup>. Para socorrer al maestro, aprendiz y oficiales, que tenían que ser cuatro, se le darían mil reales cada fin de mes, y si faltara algo al término de los dos años, se los pagarían en el acto. Además de los 15 reales mencionados se le darían otros 14 diarios por cada día transcurrido desde el 20 de marzo de 1640 en que comenzó a trabajar hasta primero de agosto de 1646, para un total de 2320 días, y 32 480 reales en concepto de maestría. Los percibiría en seis años desde que asentase el retablo, a 5412 reales en cada uno. Si tardara más de los dos años no recibiría más jornales ni premio. Se nombró como supervisores de la obra a Aramburu y a don Martín de Eleizalde por estar acostumbrados a ajustar los jornales en semejantes obras, y tomarían el dinero de la renta de la primicia de la parroquial y de las rentas de la memoria de Antón de Arsuaga, que hipotecaron. La escritura se debía entender hecha sin perjuicio de la protesta contra Pedro de la Torre y sus bienes por el incumplimiento de contrato y por los 1700 ducados que se había llevado, cuya devolución reclamarían.

En primer lugar, hemos de señalar que las cuentas no cuadran del todo, puesto que Pedro de la Torre había cobrado efectivamente 2200 ducados, 500 más de los que le reclamaban los tolosanos en 1644; incluso en el concierto con Cordero se habla de los 1200 ducados que recibió en el concierto y solo de otros 3500 reales más, dos mil menos de los que iban a pedirle y 7500 menos de los que sabemos que había obtenido. Aunque estuvieran incluidos los viajes y la traza en estas cantidades, la diferencia es excesiva. Tampoco sabemos cuándo reclamaron el dinero al maestro cortesano, pero sin duda debió ser poco tiempo después, porque además de los 24 200 reales que le habían pagado, decían que habían dado mucho más de 60 500 a Cordero, y aún por el concierto de 1644 le abonarían 7748 reales de deuda, 24 000 por los jornales de los dos años y 32 480 por su maestría. En total la parroquia había gastado por su retablo, si la segunda cifra es cierta, más de 150 000 reales, una cantidad exorbitada, aún restando lo que se había llevado Torre o lo que pensaban reclamar, y que el valor podía subir por tasación, pagadero con los 350 ducados anuales de las rentas parroquiales previstos en 1639.

Por otra parte, el nuevo concierto no supuso una maniobra de Cordero para quedarse con la obra de Torre, como siempre se ha dicho, sino una acción legal de la parroquia por el flagrante incumplimiento de este, cansada de sus evasivas. Es comprensible que no tuviera interés en residir ni viajar a Tolosa por estar ocupado en Madrid en obras igual de relevantes desde un punto de vista económico y de mayor prestigio, pese a lo obligado en el concierto, y por eso puso a Cordero al frente de la obra, que era su socio<sup>21</sup> y un maestro suficientemente capacitado para hacerla. Lo que es difícil de justificar es que se llevara tan gran cantidad de dinero sin gastarla en la obra, y es de

<sup>20</sup> Los oficiales debían ser cuatro como se exige luego, por lo que no habían cobrado 1000 reales cada uno, y Cordero y su aprendiz 250 días de trabajo.

<sup>21</sup> La compañía, disuelta de facto desde 1640, tuvo término legal coincidiendo con la muerte de Garrido el 6 de agosto de 1644. El 19 de octubre de 1645 doña Margarita Calderón, su viuda, albacea y heredera, concertó con Pedro de la Torre el ajuste de las cuentas que mantenían ambos artífices (referencia en BARATECH, 1998: 59) por nueve obras, todas para Madrid menos una: el retablo de Francisco Beltrán de Chávarri en Santo Domingo el Real, la obra en la clausura de este convento, inédita como la del retablo del mercader Francisco Arias en la iglesia de San Miguel, los retablos mayores de las parroquiales de San Salvador y Santiago y del convento de Maravillas, y las custodias de la iglesia de Santa Cruz y la de Escalonilla (Toledo). Torre las acabaría por su cuenta, incluida la de Beltrán de Chávarri, aún no empezada, en la forma en que se habían obligado Garrido y él. Del ajuste de lo hecho en ellas debía Torre 3100 reales, 2000 que debía cobrar la viuda por la custodia de Santa Cruz y 1100 de una libranza que debía dar la hermandad de San Eloy de los plateros por el retablo de San Salvador de la paga de enero de 1646. Además doña Margarita se desistió del embargo que había hecho de los bienes del platero José Zorrilla el 27 de septiembre pasado por 7565 reales y medio que adeudaban a su marido los plateros por su retablo; consintió que los pagaran a Pedro de la Torre, contenidos en una deuda total de once mil reales. Fueron testigos Manuel Pereira y el ensamblador Antonio Jiménez Vita, igualmente testamentarios de Garrido.

suponer que los tolosarras fueran expeditivos a la hora de reclamar la devolución. En cambio es evidente el interés y la satisfacción de los vecinos con Cordero, que se demuestra en que seis días antes del requerimiento se obligaran a devolverle los 250 ducados que les había prestado, que lo hicieran en sus casas y con su oficial Pedro de la Tijera de testigo, que le pagaran casi 65 000 reales pese a no haber acabado con el retablo a tiempo y que le gratificaran de manera espléndida su maestría. Ante tan halagüeñas perspectivas que le hicieron quedarse para siempre en Guipúzcoa, Cordero no defraudó y a mediados de 1647 se inauguraba el retablo<sup>22</sup>.

Pese a los iniciales esfuerzos de los vecinos de Tolosa por retener a Pedro de la Torre, volvió a mitad de abril de 1640 a Madrid y no regresó jamás. Por tanto, estuvo el contratista poco más de un mes del año y medio que tenía que haber vivido ahí, y además aprovechó esta breve estancia para desplazarse a Bilbao, atraído por el concurso de trazas para el retablo mayor de la iglesia de la Virgen de Begoña, patrona de Bilbao.

Según una transacción realizada el 15 de octubre de 1650 entre Antonio de Alloydiz y el cabildo eclesiástico y secular de Nuestra Señora de Begoña<sup>23</sup>, el 16 de marzo de 1640 había concertado Pedro de la Torre con ambos cabildos bilbaínos la hechura del retablo. El secretario Aparicio de Uribe, difunto, vecino de la villa, dejó en su testamento, dictado en 1633, dos mil ducados para este efecto, a lo que se sumarían las limosnas de los demás devotos de la Virgen. Habían traído de diferentes partes a muchos maestros arquitectos que hicieron su traza y planta<sup>24</sup>, entre las cuales eligieron la traza y condiciones de Torre «por ser como hera la más abentajada y con mayor autoridad y decencia». Descartaron subastar la obra para evitar dilaciones y costas y la contrataron directamente con el maestro cortesano, quedando el diseño en poder de este. Las condiciones exigían que se hiciera el retablo de nogal seco, bien curado y cortado en muy buen tiempo. Las columnas serían estriadas hechas de dovelas u otra forma para quedar huecas. El primer cuerpo sería corintio y el segundo compuesto con los requisitos de sus órdenes, y el remate tendría arbotantes según el modelo del que estaba dibujado con su festón de frutas en la parte del evangelio de la traza. Las figuras de escultura serían redondas, muy buenas y del tamaño que mostraba la planta con su pitipié. La *Asunción* dibujada en ella, así como los cuatro tableros de los dos cuerpos dejados en blanco y los tímpanos de los pedestales serían de pintura por cuenta de la fábrica. El nicho para la Virgen de Begoña tendría su camarín que haría Pedro de la Torre conforme a la traza, aunque la fábrica rompería la pared y haría el adorno de cantería y albañilería como el asiento del retablo en cuanto a este género. Si el contratista no pudiera asistir a la obra en persona por estar ocupado en otras obras, podría elegir por su cuenta y riesgo otros maestros y oficiales que la hicieran, que tendrían que satisfacer a los comitentes; quedaba Torre obligado a venir tres veces a ver si hacían bien el retablo. Acabaría en cinco años, y si no pagaría los daños y la parroquia buscaría otros artífices para acabar a su costa. Examinarían el retablo arquitectos y escultores por ambas partes y lo tasarían, y si excediera de 4000 ducados Pedro de la Torre haría gracia y donación de la demasía, y si fuera menos no obtendría más dinero. La iglesia le pagaría los dos mil ducados legados por Uribe en cuatro plazos de 500, el primero en dos meses, el siguiente en otros seis, el tercero en un año desde la escritura y el último al asentar la mitad de la obra; el resto llegaría tras asentarse la otra mitad a razón de 150 ducados cada año. En el retablo se pondría un letrero que dijera que se hizo con el dinero del benefactor y lo demás la fábrica. Esta daría a Pedro de la Torre o al maestro que en su nombre asistiera a la obra casa en la hospedería pegada a la iglesia para él y sus oficiales sin pagar renta alguna, para que ejecutaran el retablo y lo revisaran los representantes de la iglesia cuando quisieran. Torre dio por su

<sup>22</sup> El dorado no se hizo hasta el siglo XVIII.

<sup>23</sup> MAÑARICUA, 1950: 213-220 y 31-40; LABAYRU, 1967-1970, vol. V: 406. ZORROZUA, 1998: 188-190.

<sup>24</sup> Entre ellos el ensamblador Juan de Boliáldea, que se convertiría luego en el gran rival de Alloydiz, una enemistad que pudo tener su origen en la elección entre los distintos concursantes por Pedro de la Torre para la realización del retablo.

fiador a Antonio de Alloydiz, vecino de Burgos y de la anteiglesia de Forua, que estaba presente, y el 29 de marzo ratificó la obligación y fianza, y fue fiado a su vez por Pedro de Alloydiz y otros tres artífices paisanos<sup>25</sup>.

El 6 de noviembre de 1640 Gaspar Vistal, pintor residente en Bilbao, declaró, con presencia del manobrero de la fábrica de Begoña, que había pintado dos lienzos de la *Natividad* y la *Anunciación* para el retablo mayor por 200 ducados<sup>26</sup>, y que algunas personas habían visto faltas en los materiales de las pinturas, y Vistal, que lo negaba, se obligó a que en los siguientes diez años mantendrían el estado en que estaban. En cuanto a la escultura, todo o parte de los bultos del *Calvario* y los doce *Apóstoles* contratados y dibujados por Torre los hizo Francisco Fermín, discípulo de Gregorio Fernández, como se sabe por una cesión de obra de Fermín en Valladolid el 3 de junio de 1642 «por cuanto ha hecho nueva escritura y asiento con Antonio de Alloydiz, vecino de la ciudad de Bilbao, maestro escultor, en razón de las obras que el susodicho tiene, como es la de Nuestra Señora de Begoña de la dicha villa de Bilbao y otras partes para ayudarle en ellas por tiempo de tres años»<sup>27</sup>. Las imágenes han desaparecido pero se ven parcialmente la *Asunción* y dos de los *Apóstoles* en el conocido grabado de 1761<sup>28</sup>.

El círculo creado entre los tres maestros, Torre, Cordero y Alloydiz, se cerró el 12 de julio de 1642 cuando concertó este último con tres regidores de la villa de Bilbao, patrona de la iglesia, y su manobrero, los retablos de la Virgen de la Misericordia y San Sebastián y San Roque, quemados en un incendio a fines de diciembre de 1641<sup>29</sup>. La villa había traído a arquitectos de diversas partes para hacer trazas y condiciones y había elegido la de Bernabé Cordero «por ser como hera la más abentaxada y de mayor autoridad y decencia» y se remató directamente en Alloydiz por excusar costas derivadas de una subasta, por tanto por contratación directa como en Tolosa. Los regidores y Alloydiz firmarían las trazas y quedarían en poder de este. Pondría el nogal muy bueno, seco y bien cortado en buen tiempo. Las columnas serían estriadas y huecas, los capiteles del primero cuerpo corintios y del remate compuestos. El retablo de la Virgen alojaría a esta en una caja del primer cuerpo, y en los demás nichos irían las figuras escritas en el diseño con su pitipié, que serían santos como en los demás retablos. Los oficiales tenían que ser los de Begoña, y solo podría faltar alguno por razón de enfermedad o muerte. El retablo mariano lo daría acabado para el día de la Candelaria y el otro un año después. El asiento correría por su cuenta y se pagaría cada uno a tasación hasta 13 000 reales; se le darían seis mil reales en el acto, otros tantos en medio año y en otro más lo mismo, más ocho mil reales al acabar o en plazo de dos años, cuatro mil en cada uno. Si algún devoto quisiera pagar uno o más bultos se le bajaría la tercera parte de lo que diera. Dio a cuatro vecinos de Bilbao por fiadores y la villa aprobó la escritura dos días más tarde. La escultura, al menos la de las imágenes principales, pudo quedar a cargo de Francisco Fermín, por la cláusula de la coincidencia de oficiales con los de Begoña y quedar la fecha de término de los retablos, 2 de febrero de 1644, dentro del plazo de duración de la compañía con Alloydiz. Solo ha pervivido la *Piedad*, que es de gran calidad<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Alloydiz se comprometió a enviar a su costa una caballería para traer a Torre o a Cordero cuando los comitentes quisieran que supervisaran su labor.

<sup>26</sup> ZORROZUA, 1998: 188-190. Se ha supuesto que Vistal haría los otros tres cuadros, uno de ellos de la *Asunción*, poco después. Este pintor era italiano y es posible que viniera de la corte recomendado por Pedro de la Torre, pues según documentos publicados por Kinkead (KINKEAD, 2009: 626-627), desde 1650 hasta su muerte en 1653 trabajó en Sevilla. Había sido vecino de Madrid y casado con una española hacia 1638.

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1999: 50.

<sup>28</sup> En 1664 pleiteaba Sebastián de Galbarriartu con Juan y Martín de Amigo por el dorado.

<sup>29</sup> LABAYRU, 1967-1970: vol. V, 314.

<sup>30</sup> Fermín pudo hacer también la *Asunción* y los bultos de *San Francisco* y *Santo Domingo* del retablo mayor de la parroquia de Mañaria de Alloydiz (Vizcaya, 1641-1646), de mayor calidad que la restante escultura, como destacó Vélez Chaurri (VÉLEZ, 2000: 72).

Casi a la par que acababa Bernabé Cordero el retablo de Tolosa lo hacía Antonio de Alloydiz con el de Begoña. El 22 de diciembre de 1646 se aceptó por tasadores del retablo de Begoña a Francisco de Casanueva, vecino de Arnauero, para la escultura, y a Domingo de Pereda, vecindado en Bárcena, para la arquitectura, por designación del cura y del manobrero de Begoña; por la de Alloydiz, escogidos por su mujer doña Úrsula Pérez, con poder de su marido por hallarse en Madrid, al escultor Felipe de la Gargolla y al arquitecto Diego de Lombera, ambos vecinos de Limpias. El mismo día dieron el visto bueno los imagineros, pero Alloydiz debía enmendar algunos aspectos de cuerpos y ropas en los bultos de *San Juan Evangelista*, *San Pedro* y *San Pablo*. Estimaron la talla de frisos, capiteles y fruteros en 18 645 reales, sin contar los diez ángeles pequeños del camarín por haberlos cobrado ya. A continuación dictaminaron los ensambladores favorablemente, aunque pidieron que Alloydiz hiciera dos pirámides a plomo de los capiteles del remate como las otras dos y que sujetara dos *Apóstoles* arrodillados con fijas de hierro para mayor seguridad. Tasaron en 24 036 reales más 4006 en demasías consistentes en florones y boceles abiertos, dentellones y contarios en todos los entablamentos, guarniciones de cuadros en pedestales y retallado del camarín.

Alloydiz, según explicó el 9 de diciembre de 1649 en Bilbao, reclamó contra esta primera tasación y acordó con los representantes de Begoña una segunda que llevaría a cabo el escultor y arquitecto José de Angulo, vecino de Vitoria. Este emitió su dictamen una semana más tarde, y además de ponderar la maestría de la obra, la tasó en 44 568 reales y consideró innecesarias las modificaciones pedidas por los peritos de 1646, que de hecho se habían reparado con mucha facilidad en las tres esculturas; las pirámides del frontispicio no cabían y las de los remates de los muros exteriores no estaban en la traza ni por tanto dentro de la obligación de Alloydiz. Las mejoras, que ascendían a 5560 reales, fueron en el primer pedestal, en los laterales de las cartelas, gallones y canículas, más 22 guarniciones grandes y pequeñas con cortezas y triglifos en medias cañas y contarios en sus junquillos; en el primer cuerpo y su pedestal otro tanto en los marcos grandes, en el arco de la *Virgen de Begoña* once recuadros de gallones, en las impostas retalló hojas y en su interior vaciados con piedras, óvalos y piñones, en sus tímpanos florones postizos, en los capiteles óvalos y contarios, cuatro peanas para otros tantos apóstoles con molduras corridas en tres de sus caras, en el arquitrabe contarios y en la cornisa óvalos, en el segundo cuerpo de igual manera que el primero el pedestal, los dos marcos de pintura y el entablamento, en el cuerpo de remate una sotabasa, en el banco vaciados, labores en tímpanos, y cuatro repisas para otros apóstoles.

El 15 de octubre de 1650 llegaron a un acuerdo los responsables de la parroquia y doña Úrsula, de nuevo con poder de su marido por estar en Madrid. Se explicó que Pedro de la Torre, por no poder asistir en persona a la obra, había elegido a Alloydiz para hacerla en cinco años por precio de 44 000 reales y 5500 de mejoras<sup>31</sup>. La primera tasación no llegó más que a 42 685 y 4004 reales, y ante este agravio Alloydiz pidió la segunda en 1649, lo que consintió la parroquia para evitar gastos. Pero esta no se satisfizo con la de Angulo y pretendió que la primera fuera la válida. Finalmente se acordó que Alloydiz enmendara los errores señalados en la primera evaluación, que los 1315 reales que faltaron hasta los 44 000 se partieran por mitad entre los comitentes y el maestro, y de las demasías otro tanto con 896 reales, de modo que cobraría Alloydiz 1105 reales y medio. Le pagarían de lo que le adeudaban 200 ducados en el acto, otros tantos para el 15 de agosto de 1651, y desde entonces el resto en 150 ducados anuales. Alloydiz tenía que ratificar la escritura en 40 días, y así lo hizo ya el 4 de noviembre siguiente. El 3 de julio de 1656 otorgó finiquito de todas las cuentas.

Por lo que se extrae de todas estas noticias, los retablos de Tolosa y Begoña eran muy similares. Coinciden en la estructura de dobles columnas con esculturas de apóstoles sobre peanas entre ellas,

<sup>31</sup> En realidad, estas mejoras no estaban previstas en el concierto de 1640.

calle central con custodia, Andra Mari –en Begoña con camarín–, Asunción y Calvario, y laterales con recuadros para escultura o pintura (se escogió finalmente la primera en el caso tolosano y la segunda en el bilbaíno) dejados en blanco en la traza, en el banco y dos cuerpos, y remate con arbotantes con festón de frutos y frontispicio con pirámides en el caso vizcaíno. La diferencia principal está en la planta, pues aunque ambos presbiterios eran curvos, se hizo en ochavo en Tolosa y recta retranqueada hacia el fondo en Begoña por exigirlo así el camarín; las dimensiones eran menores en este como se deduce de su precio inferior en mil ducados<sup>32</sup>.

No nos referiremos por extenso a la relación de Alloydiz con el hermano jesuita Francisco Bautista por haberlo hecho ya anteriormente<sup>33</sup>. El maestro de Forua, cuyo contacto con Madrid era constante, como hemos visto, pidió una traza para el retablo mayor de Azcoitia (Guipúzcoa) que había dejado Cordero sin empezar por su muerte en 1659, y al año siguiente contrató el retablo según traza conservada de Bautista en la Real Chancillería de Valladolid, reutilizada en 1663 para el retablo de la Virgen de la Antigua de Orduña. Sobre la misma y en relación con el jesuita nos hemos referido en varias ocasiones<sup>34</sup>; para lo tocante a Alloydiz remitimos al estudio del mismo año de Bartolomé y Zorrozuza<sup>35</sup>. Queremos añadir que fue Bautista y no Pedro de la Torre el autor de la traza porque, como explicamos, debió de ser reutilizada. El jesuita dispondría de una cuyas proporciones serían iguales a las del presbiterio requerido<sup>36</sup>, y Torre, tal vez demasiado ocupado, se desentendió. Alloydiz tuvo que hacer columnas salomónicas en Orduña, tal vez a propuesta de los maestros cortesanos, porque no supo ejecutarlas correctamente<sup>37</sup>, pese a haber visto sin duda las de Pedro de la Torre en el hospital de la Virgen del Buen Suceso de Madrid. Vélez Chaurri ha reparado en que el diseño del maestro cortesano lo siguió en 1664 el ensamblador montañés Francisco Martínez de Arce en el retablo del convento de San Francisco de Laredo (Cantabria), aprovechando que fue tasador del retablo de Orduña<sup>38</sup>.

## 2. La participación de Alloydiz en un pleito en Madrid y la compra y venta de una capilla en Santo Domingo el Real

En la década de 1640 en que se llevaron a cabo la hechura y las tasaciones del retablo de Begoña, viajó Antonio de Alloydiz repetidas veces a Madrid, más de las que se tenía noticia. Hemos hallado abundante documentación relativa a un pleito y sus transacciones del 30 de octubre de 1647 que aclara en gran parte lo que trajo al vizcaíno en la corte<sup>39</sup>.

El origen del litigio se remonta a 1620, cuando el licenciado Sancho de Mújica, miembro del consejo real y oidor en la real audiencia de Quito, y su mujer, doña María de Villaseñor, otorgaron

<sup>32</sup> Los retablos mayores de las parroquias de Irún (1647) y Hernani (1651) de Bernabé Cordero eran parecidos a estos, el primero al de Begoña y el otro al de Tolosa, al menos en estas características generales; las diferencias eran decorativas.

<sup>33</sup> CRUZ, 2011: 109-112.

<sup>34</sup> CRUZ, 2014a: 98.

<sup>35</sup> BARTOLOMÉ, y ZORROZUA, 2011: 144-146.

<sup>36</sup> En 2014 pensamos que el presbiterio original al que estaba destinada la traza de Bautista medía lo que decía el pitipié, unos 20 x 11 metros, pero estas son las medidas del testero de Azcoitia y pudo ser menor, como el del santuario de Orduña; de hecho el tasador de este retablo, Juan de Boliáldea, advirtió que no se ajustaba en altura ni anchura a la cabecera.

<sup>37</sup> Según Boliáldea, estaban mal colocadas y lijadas y tenían poco relieve, eran más cortas unas que otras y tenían aberturas (BARTOLOMÉ, y ZORROZUA, 2011: 146).

<sup>38</sup> VÉLEZ, 2016. Para finalizar la revisión de nuestro estudio de 2011, queremos abordar una cuestión más en torno al citado Juan de Ursularre, quien hizo el tabernáculo de Azcoitia tras la muerte de Alloydiz. Señalamos (CRUZ, 2011: 113) que solo fue ejecutor del retablo mayor de la parroquial de Beasain (Guipúzcoa) porque se le había entregado la traza del mismo, pero esta cláusula no indica la presencia de un tracista ajeno, que nosotros creímos reconocer en Pedro de la Torre y Francisco Bautista; no obstante, sí se trata de una influencia de los colaterales del convento madrileño de San Plácido de Torre, como dijimos.

<sup>39</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7448, fol. 360-385v.

testamento en esa ciudad. Ambos se designaron por herederos por no tener hijos, y una vez que hubieran fallecido sucederían en sus respectivos bienes por parte del licenciado su hermana, doña Gracia de Mújica, y por la de doña María su hermano, don Fernando de Villaseñor. Mújica falleció poco después y en 1622 su mujer, habiendo testado en Sevilla, revocó el testamento conjunto de 1620 y dejó por único heredero de sus bienes y los de su marido a su hermano.

Don Fernando de Villaseñor se apoderó de ellos, pero en 1627 interpuso una demanda contra él doña Gracia de Mújica por medio de su marido Fernando de Hormaechea, vecinos de Bermeo. Consideraban que don Fernando no tenía derecho al patrimonio de Sancho de Mújica porque su mujer había sido solamente su usufructuaria en vida. Don Fernando fue sentenciado en Madrid a mostrar el inventario de don Sancho y nombrar contador para hacer partición con doña Gracia y su marido. En 1629 transigió este en apartarse del pleito cobrando seis mil reales, pues no conocía el verdadero importe de la herencia, que ascendía a más de cuarenta mil ducados sin contar frutos y rentas, y los trámites judiciales quedaron suspendidos.

Villaseñor, enriquecido, compró en 1630 una capilla en la iglesia del convento de Santo Domingo el Real de Madrid y la reedificó con bóveda, reja dorada y lámpara de plata. En 1637 dictó testamento, y en él fundó unas memorias y obras pías para casar doncellas y huérfanas de su linaje en Cañete la Real (Málaga), de donde era natural.

Al tener noticia de su muerte, Hormaechea y su mujer retomaron el pleito con los herederos de Villaseñor, que eran los patronos de su dotación y patronazgo de legos en Cañete, y obtuvieron en 1644 una sentencia favorable como la de 1627, confirmada en febrero de 1646 por el Consejo Real. Doña Gracia pasó a mejor vida y entró en el pleito su hija doña María Fernández de Hormaechea. Para defenderle a ella y a su padre en Madrid designaron como representante a Antonio de Alloydiz, emparentado con doña María, casada con el capitán Juan de Aguirre<sup>40</sup>. Alloydiz aparece siempre en los documentos como vecino de Bilbao y residente en Madrid; el 27 de junio de algún año del lustro de 1640-1645, anterior a la tasación de 1646 del retablo de Begoña<sup>41</sup>, dio poder a su mujer para cobrar varias deudas por razón de obras, por tener que ir a sus asuntos en Madrid<sup>42</sup>.

Los patronos mostraron la transacción de 1629, pero Hormaechea alegó que se les había pagado muy poco, y en mayo de 1646 reclamaban aquellos que devolviera entonces los seis mil reales, como se confirmó por auto de junio; Hormaechea apeló y el auto fue revocado por el Consejo Real el 20 de octubre. La disputa había llegado a un punto muerto y Alloydiz estaba aún el 26 de enero de 1647 en Madrid, cuando dio poder a su mujer para contratar el retablo de la iglesia de Ochandiano (Vizcaya)<sup>43</sup>.

Fernando de Hormaechea había fallecido y su hija había contraído matrimonio en segundas nupcias con Domingo Ortiz de Dóndiz. Sustituyeron a Alloydiz como su defensor en Madrid por Pedro de Ozámiz, igualmente vecino de Bermeo, por poder del 2 de abril de 1647. En este se especificaba que el artífice había intentado demandarles en la corte porque no le habían pagado su ocupación, y se daba poder a Ozámiz para llegar a un acuerdo con él y con los patronos de don Fernando de Villaseñor. Estos habían pedido una transacción por entender que no tenían posibilidades de vencer el pleito, y el 7 de mayo hicieron información en Madrid sobre la conveniencia de la misma

<sup>40</sup> Alloydiz utilizaba como segundo apellido Aguirre, al igual que su padre. El 3 de agosto de 1641 fue Antonio testigo en Bilbao de una cancelación de deuda en la que figuró doña María de Hormaechea (ZORROZUA, 2002: 182).

<sup>41</sup> No se lee bien el último número en el documento.

<sup>42</sup> De los mayordomos del Ángel de la Guarda, los vecinos de San Salvador del Valle, el manobrero de Begoña y los dos retablos de Santiago, más uno de la Virgen del Rosario.

<sup>43</sup> Referencia en BARATECH, 1998: 62.

abonando seis mil ducados a la otra parte, tres mil en el acto y el resto para San Juan de 1648. Obtuvieron licencia el día 9 y el 20 del mismo mes de mayo vendieron la capilla de Santo Domingo el Real a Alloydiz por importe de tres mil ducados, que debía pagar en un mes. La venta de la capilla respondía a la necesidad de recaudar dinero y a la negativa del capellán a decir las misas por haber ganado licencia para hacerlo donde quisiera. Querían trasladar en ocho meses el cuerpo de don Fernando a Cañete y comprar ahí otra capilla y entierro<sup>44</sup>. El 2 de junio aprobó la venta el nuncio Giulio Rospigliosi.

Alloydiz no tenía interés en la capilla, como demuestra que el 20 de octubre del mismo año de 1647 la vendiera a su vez a don Fernando Díaz de Castro<sup>45</sup>. Solo consiguió dos mil ducados por ella, y aunque se dice que los recibió al contado, el mismo día reconoció Díaz de Castro que solo le había pagado cuatro mil reales. Los 18 000 restantes los pagaría a Alloydiz en una sola paga en su casa de Madrid el 24 de junio de 1648. Los patronos de las memorias de Villaseñor tendrían que sacar antes el cuerpo de este y ratificar en dos meses la venta<sup>46</sup>, lo que hicieron con algo de retraso el 13 de febrero de 1648 en Cañete.

El 30 de octubre de 1647 tuvieron lugar las esperadas transacciones, otorgadas por Pedro de Ozámiz en nombre de Ortiz de Dondiz y Fernández de Hormaechea. Los patronos debían pagarles los seis mil ducados, dos mil de los cuales ya los habían entregado a Ozámiz por la venta de la capilla a Díaz de Castro. De los cuatro mil ducados restantes cobrarían 1500 en Navidad y los 2500 restantes para San Juan de 1648. Los patronos renunciaron a los seis mil reales y ambas partes a los derechos que pudieran tener, lo que debían ratificar en dos meses. Ozámiz había abonado a su vez los dos mil ducados de la venta de la capilla a Alloydiz por sus gastos y ocupación en el seguimiento del pleito por medio de un poder, aunque en este solo se le daba facultad para cobrar 1500 ducados.

La otra transacción tuvo lugar entre Ortiz y su mujer, por medio de Ozámiz, con Alloydiz. Se decía que este había asistido al pleito por sus medios y hecho las diligencias en la corte y fuera de ella, «faltando de su cassa y de la dicha villa de Bermeo muchos años hasta que el dicho pleito se a transixido y concertado». Los litigantes transigieron en pagarle tres mil ducados, 1500 al contado y los demás para San Juan de 1648, del poder mencionado en la otra transacción. Alloydiz desistió de la demanda que había iniciado contra ellos.

Tampoco quería don Fernando Díaz de Castro la capilla de Santo Domingo, y el 3 de julio de 1649 la vendió a su vez a doña Lucía Ortiz, viuda del santiaguista Andrés de Rozas, que fue miembro del Consejo de Su Majestad y su secretario de Estado y de la negociación universal cerca de su real persona. Esta vez sí fue por tres mil ducados y los recibió en el momento<sup>47</sup>.

Estas complejas operaciones se debieron a la falta momentánea de dinero de las partes interesadas, quienes tuvieron que recurrir a intermediarios para conseguir sus propósitos. Los patronos de las memorias de Villaseñor tenían que pagar seis mil ducados a Ortiz y Fernández de Hormaechea; tres mil los obtuvieron por la venta de la capilla y otro tanto debían pagar para el 24 de junio de 1648; en la transacción se dice que eran solo 2500 ducados, pero los otros 500 serían los que había recibido Ozámiz y que no había entregado a Alloydiz de los dos mil para la venta de la capilla a Fernando Díaz de Castro. A su vez los de Bermeo tenían que pagar de sus seis mil ducados la mitad

<sup>44</sup> AHPM prot. 6760, fol. 359-362r.

<sup>45</sup> AHPM prot. 6234, fol. 344-347v.

<sup>46</sup> AHPM prot. 6234, fol. 348-349v.

<sup>47</sup> AHPM prot. 6763, fol. 467-469v. Precisamente en el contrato del rejero Pedro de Aguilón de 1651 para hacer la reja de la capilla del secretario real Jerónimo de la Torre en el convento de los Ángeles de Madrid, se le exigió que fuera igual a la de la capilla de doña Lucía Ortiz en Santo Domingo el Real (CRUZ, 2014b: 296).

a Alloydiz por sus ocupaciones. No parece lógico que fuera este quien tuviera que abonar esa misma suma por comprar la capilla a los patronos, ni que dispusiera de tal cantidad, sino que alguien se la habría adelantado. Esa persona tuvo que ser Díaz de Castro, quien a cambio recibió gratis la capilla de Alloydiz, porque los dos mil ducados que le pagó según la escritura los habían dado realmente los patronos a Ozámiz y este a su vez en tres cuartas partes a Alloydiz. Díaz de Castro recuperó su dinero cuando consiguió vender la capilla a doña Lucía Ortiz, además de una posible comisión. Por su parte Alloydiz recibió sus tres mil ducados de Ortiz y Hormaechea por mitades pagadas por los patronos de las memorias, 1500 ducados en Navidad de 1647 del pago intermedio de estos a Ortiz y Hormaechea, y otros tantos que debía cobrar para el 24 de junio de 1648 por poder de Ozámiz<sup>48</sup>.

Sin embargo, parece que Alloydiz no consiguió parte del dinero, porque el 19 de abril de 1648 dio poder desde Bilbao a su sobrino Martín<sup>49</sup> para ir a Bermeo a requerir a Domingo Ortiz y doña María Fernández para que aprobasen la transacción del 30 de octubre anterior. Martín de Alloydiz precisaba para este menester un traslado de la escritura, y Pedro Pablo Cantabrana, procurador de los Reales Consejos, lo consiguió en Madrid el 22 de abril. El 21 de mayo lo exhibió Martín en Bermeo y requirió al matrimonio porque no querían ratificar la transacción, probablemente porque no querían hacerse cargo de la deuda ni sus intereses, por ser responsabilidad de los patronos de las memorias de Villaseñor. El 3 de septiembre era el propio Antonio de Alloydiz quien estaba en Madrid cuando dio poder al agente de negocios Pedro Mariño para cobrar de todas las personas, entre las que se incluía a patronos de memorias y obras pías, el dinero que se le debía, y a Cantabrana para pleitos, lo que parece indicar que los patronos no le habían dado el dinero y que les iba a demandar<sup>50</sup>. Alloydiz no había acabado de cobrar en 1650, porque el 1 de marzo dio nuevo poder a su mujer<sup>51</sup>, por tener que ir a Madrid por negocios. El 15 de octubre aún no había vuelto, pero sí el 4 de noviembre.

Estos asuntos, aunque fueron gravosos para la economía de Antonio de Alloydiz, le dieron la oportunidad no solo de trabajar con el diseño de Pedro de la Torre para Begoña, de Cordero para Santiago de Bilbao y Bautista para Azcoitia, sino de conocer *in situ* los retablos madrileños de la década de 1640 y posiblemente de la de 1650. Menos probable es que trabajara en ellos, por ejemplo en los de Pedro de la Torre y su primo José, salvo acaso en la entrada de Mariana de Austria –si es que estuvo entonces– en que se recurrió a todos los ensambladores entonces presentes en Madrid, pues solo figura como maestro de escultura y arquitectura en el poder a su mujer de enero de 1647. Su estilo no demuestra que asimilara y desarrollara sino parcialmente las novedades del cortesano, aunque fuera capaz de traducir diseños venidos de Madrid.

### 3. Dos obras inéditas de Alloydiz en museos relacionadas con Madrid

Finalmente nos referiremos a dos obras pertenecientes a museos que atribuimos a su mano y que, si bien son menores en envergadura, tienen interés por varios motivos. Son buenas muestras de su capacidad, una de las novedades que introdujo en el ensamblaje estimulado por sus viajes a la corte, y la otra del traslado de los modelos de Gregorio Fernández a sus esculturas. La primera pieza, el tabernáculo del altar mayor de la parroquia de Ochandiano, se conserva en el Museo Diocesano de

<sup>48</sup> Este pago era el que supuestamente debía hacerle Díaz de Castro ese día por 18 000 reales según la escritura de venta de la capilla, 1500 menos, por tanto, porque Alloydiz los habría cobrado entre el 20 y el 30 de octubre de 1647.

<sup>49</sup> Podría tratarse del ensamblador Martín de Aguirre, de Bilbao, que contrató en 1675 un retablo para Alcántara (Cáceres) y en 1699 el retablo de la capilla del Consulado en la parroquia bilbaína de San Antón, con escultura de la *Virgen de la Consolación* del escultor cortesano Pedro Alonso de los Ríos (ZORROZUA, 1998: 258-259).

<sup>50</sup> AHPM prot. 8761, fol. 96-148r.

<sup>51</sup> Para cobrar lo que le adeudaban, oponerse a posturas y remates de retablos o altares que se ofrecieran conforme a trazas que se hicieren, precios y plazos convenientes y otorgar escrituras, y también transacciones, convenios y esperas.

Arte Sacro de Bilbao y tiene relación con Madrid porque Alloydiz dio poder para contratarlo en una de sus estancias cortesanas, y la otra, una *Concepción* procedente de la iglesia de Gordejuela, se custodia en el Museo Arqueológico Nacional.

Como ya hemos referido, el 26 de enero de 1647 dio Alloydiz poder a su mujer desde Madrid para que contratara el retablo de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano. Se haría conforme a la traza y condiciones en que se remató en su mujer y por 1926 ducados; serían 2000, pero los restantes 64 corresponderían a la traza. No se tenía noticia de esta pieza, lamentablemente desaparecida, pero creemos que al menos ha quedado la custodia. En el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao se conserva, procedente de la mencionada iglesia, un sagrario de madera dorada y policromada (n.º inv. 1042) que mide 100 cm de altura, 120 de anchura y 60 de profundidad. Es un tamaño considerable como lo tiene el presbiterio de la iglesia, y acaso tendría en el remate una cúpula desaparecida o mejor alguna imagen como la titular de la parroquia. La guía del Museo lo fecha hacia 1660<sup>52</sup>, aunque según la documentación le corresponde una cronología algo anterior, en torno a 1645.

Tiene la custodia planta retranqueada desde el frente hacia atrás por los laterales de forma convexa. El cuerpo principal apoya sobre un estrecho zócalo con vaciados, y está compuesto por la puerta con un relieve de la *Resurrección* enmarcado por hojillas que se doblan en la parte superior haciendo codillos e inscriben entre ellos una placa recortada con cabeza de serafín encima. A los lados hay columnas compuestas con fuste culebreado (estrías en zigzag) y por los lados esculturas de los *Santos Pedro y Pablo*; remata un entablamento cuyo friso tiene cartelas y la cornisa dentellones.

Son interesantes la planta curva de los lados y el serafín dentro de la placa en vez de la habitual tarjeta, recursos acaso tomados de la corte, y sobre todo las columnas culebreadas, que debieron estar también en el retablo, en cuyo caso serían de las primeras conocidas en el norte español, que es donde se emplearon. También utilizó en Vizcaya por primera vez, en el retablo mayor de Gordejuela, la columna de fuste recto con tallos en espiral por influencia de Bernabé Cordero, y la que tiene en el fuste hojas de parra y racimos de la columna salomónica, acaso por haber visto en Madrid el retablo del hospital del Buen Suceso de Pedro de la Torre, si bien se conocía ya anteriormente en el norte.

Precisamente de la parroquia de San Juan Bautista del Molinar de Gordejuela procede una escultura de la *Inmaculada Concepción* perteneciente al Museo Arqueológico Nacional (n.º inv. 1951/56/26) (fig. 1). La procedencia la acredita el expediente del Museo, relativo a un depósito judicial de gran cantidad de obras realizado en 1951. Mide la talla 107 cm de altura máxima, incluidos halo y peana, es decir, vara y cuarta, y de anchura 33 cm y 31 de profundidad. No llega por tanto al tamaño natural, por lo que hay que suponer que sería la imagen titular de algún retablo secundario del templo.

La Virgen tiene un halo de metal dorado con cristales rojizos y azulados a modo de pedrería sobre la cabeza. El pelo tiene raya en medio del que caen por los lados mechones rizados. Junta las manos en oración y viste túnica blanca con cuello, cinto y cenefa dorados, y encima manto azul con decoración blanca de roleos. Sostienen la imagen tres serafines entre nubes y debajo un trono de moldura gruesa con piedras o plaquitas recortadas, cuerpo intermedio menor al que llegan parejas de gallones en cada frente desde la base, que tiene pequeños baquetones y rombos en relieve.

El parecido de esta Concepción es muy grande con otras dos suyas de 1660, una que se le ha atribuido contenida en un retablo en la capilla de la Virgen de Guadalupe de Santa María de

<sup>52</sup> CILLA, y GONZÁLEZ, 2008: 120.



Fig. 1. Antonio de Alloydiz, *Inmaculada Concepción*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, h. 1660.

Orduña (Álava)<sup>53</sup>, y la otra presente en un retablo colateral en la iglesia de Santa María de Galdacano (Vizcaya), trazado por Antonio de Alloydiz y realizado por Pedro de Alloydiz. En las tres son muy similares la forma de los cabellos, los rasgos del rostro y el fino cuello, las manos juntas (desaparecidas en Galdacano), los pliegues de túnica y manto. El trono gallonado con piedras es igual en Orduña aunque el de Galdacano es más ancho y menos moldurado y con serafines diversos; en cambio, el halo es similar en Galdacano pero diferente en Orduña, donde se prolonga en arco de rayos.

Aunque el modelo de la *Concepción* del MAN es el de Gregorio Fernández, que se extendió a toda Castilla, tiene características propias que remiten al hacer de Alloydiz, quien además había trabajado entre 1653 y 1657 en el retablo mayor de Gordejuela. Al tratarse de una talla de no mucho tamaño, pudo ocuparse de ella personalmente, lo que explicaría la delicadeza y sencillez de la talla, aunque no llegue a la excelencia de Fernández ni de sus discípulos más cercanos. Como ya se ha destacado, viajó a Valladolid, donde pudo conocer directamente las obras del gran escultor de Sarria, que ya habría visto en Burgos y localidades del País Vasco, contrató al talentoso Francisco Fermín y tuvo contactos con el vitoriano José de Angulo, cuyo hermano Juan fue alumno de Gregorio Fernández.

## Bibliografía

- AGULLÓ Y COBO, M. (1997): «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 37, pp. 25-70.
- BARATECH ZALAMA, M. T. (1998): *Catálogo de documentos del Archivo de Protocolos de Madrid, vol. I, siglos XVI y XVII*. Madrid: Archivo Histórico de Protocolos.
- BARRIO LOZA, J. A. (dir.) (1986): *Monumentos de Bizkaia*. Zamudio: Diputación Foral de Bizkaia.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., y ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2011): «Antonio de Alloydiz y los retablos mayores de la Antigua de Orduña (Vizcaya) y Santa María de Azkoitia (Guipúzcoa). Una traza del hermano Bautista», *Pulchrum. Scripta varia in honorem M.<sup>a</sup> Concepción García Gaínza*. Coordinado por R. Fernández Gracia. Pamplona: Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra, pp. 142-149.
- CILLA LÓPEZ, R., y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M. (2008): *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*. Bilbao: Eleiz Museoa Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro.
- CRUZ YÁBAR, J. M.<sup>a</sup> (2009): «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. II. Inventario de sus bienes y otros aspectos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 49, pp. 97-116.
- (2011): «Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en el norte de España», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 51, pp. 101-116.
- (2014a): «Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León», *De Arte: Revista de Historia del Arte*, vol. 13, pp. 94-109.
- (2014b): «Los cuadros de Ribera de don Jerónimo de la Torre y su capilla funeraria en el convento de los Ángeles de Madrid», *Goya: Revista de arte*, vol. 349, pp. 290-307.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> A. (1999): «El taller de Gregorio Fernández», *Gregorio Fernández 1576-1636*. Dirección científica de J. Urrea Fernández. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 43-53.
- INSAUSTI, S. (1956): «El retablo mayor de Santa María de Tolosa», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, vol. XII, pp. 397-407.
- (1959): «Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, vol. XV, pp. 315-331.
- KINKEAD, D. T. (2009): *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699*. Bloomington: AuthorHouse.

<sup>53</sup> BARRIO, 1986, vol. III: 210. En 1663 contrató el retablo mayor del santuario de la Virgen de la Antigua de Orduña reutilizando la traza de Bautista para Azcoitia.

- LABAYRU, E. J. DE (1967-1970) (reed. de la ed. original de 1895-1903): *Historia general del Señorío de Bizcaya*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- MAÑARICUA, A. E. (1950): *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Bizkaia*. Bilbao: Cofradía de la Madre de Dios de Begoña-Banco Vizcaya.
- PAYO HERNANZ, R.-J. (1997): *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos xvii y xviii*. Burgos: Diputación Provincial.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000): «La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución», *Ondare*, vol. 19, pp. 47-115.
- (2016): «El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra», *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Coordinado por A. R. Fernández Paradas. Antequera: Exlibric.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998): *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.