

ARQUITECTURA Y EXORNO ARTISTICO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN DE ORON

CARLOS DIEZ JAVIZ
JESUS ANGEL SAEZ REDONDO

INTRODUCCION

A escasa distancia de Miranda de Ebro, y siguiendo la ruta secundaria que del Camino de Santiago discurría por nuestra comarca, se encuentra a orillas del río Oroncillo, el núcleo poblacional de Orón (1).

Su origen parece relacionarse con un primitivo asentamiento de campesinos que, avecindados en Miranda de Ebro, sintieron la necesidad de instalarse en lugares más próximos a sus campos de cultivo, con lo que conformarían un reducido núcleo que a pesar de la unión administrativa y religiosa que mantuvo con la villa de Miranda, en numerosas ocasiones trató de eximirse de su jurisdicción, lográndolo en primer lugar en el ámbito civil y más tarde en el eclesiástico (2).

A pesar de tratarse de una pequeña población, cuenta con un espléndido templo parroquial del siglo XVI, cuyo valor artístico ha sido

(1) MADUZ. "Diccionario geográfico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar". Tomo Burgos, pp. 398.

(2) Archivo Parroquial Orón. "Pleito de separación de las villas de Orón y Valverde de Miranda de Ebro". 1795.

Los intentos de separación de Orón se inician en 1598. No será hasta 1742 cuando logre eximirse de la jurisdicción mirandesa con la otorgación de un Real Privilegio de Villazgo. En 1795 tan sólo queda el vínculo religioso con las iglesias unidas mirandesas y es el momento en que se entabla un largo contencioso para lograr la separación y el cese de la alternancia anual que estas parroquias tenían entre los obispados de Calahorra y Burgos.

reconocido recientemente por la declaración el veintiuno de Abril de 1992 como bien de interés cultural con categoría de monumento (3).

ARQUITECTURA

Reflejo de la favorable situación económica y social que debía atravesar Orón a finales del siglo XV y comienzos de la siguiente centuria, lo constituye la construcción de su nueva iglesia parroquial de San Esteban protomártir.

Contrariamente a la norma general, nuestra iglesia se encuentra ubicada de una forma totalmente exenta al resto de las construcciones del núcleo poblacional.

A principios de la segunda década del siglo XVI, en la cercana villa de Miranda de Ebro se han iniciado las obras de construcción de la parroquial de Santa María de Altamira bajo la dirección del cantero guipuzcoano Miguel de Mendizábal que desde la población de Ezquioga se traslada a esta comarca acompañado de una importante cuadrilla de canteros, conformada en su mayor parte por miembros de varias familias emparentados entre sí (4).

La actividad constructiva de este cantero se extiende por una amplia comarca que comprende las provincias de La Rioja, Burgos, Alava y Cantabria. En el contrato para la construcción de la iglesia parroquial de la Asunción de Briones, celebrado el veintiuno de Noviembre de 1521 entre su cabildo y maese Miguel de Mendizábal, aparecen nombrados como fiadores varios vecinos de las localidades cántabra de Orzales y riojana de San Vicente de la Sonsierra (5). En la primera conocemos documentalmente que estuvo trabajando Mendizábal (6) por lo que suponemos que este cantero será el que comience a construir la iglesia de San Vicente con anterioridad a 1521.

(3) "Boletín Oficial de Castilla y León" n.º 76. 21-Abril-1992, pp. 1.421-1.422.

El primer intento de declaración de Monumento partió de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas en Noviembre de 1980.

(4) VELEZ CHAURRI, J. J. y DIEZ JAVIZ, C. "Historia del Arte y los artistas en la Iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800". Miranda de Ebro, 1987, pp. 10.

Forman parte de este grupo de canteros que inician la obra de Santa María: Juan de Iburguren, Miguel Aguirre vecino de Zumárraga, Juan Martínez de Iburguren vecino de Ezquioga, Martín de Iburguren y Pedro de Iburguren.

(5) MOYA VALGAON, J. G. "Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta". Logroño, 1980. Tomo II, pp. 85-88.

(6) Archivo Histórico Provincial de Burgos (A.H.P.B.). Prot. Miranda. Juan de Castillo 1566-1567. Sig. 3.986. Fol. 158.

"tambien hizo la yglesia e ciertas capillas en el lugar de orçales".

Será este mismo Miguel de Mendizábal (7) quien se encargue de levantar la fábrica de la iglesia de Orón, como se desprende de un documento de cesión otorgado en Julio de 1567 por Juan de Iburguren, uno de sus herederos, en el que claramente especifica que Miguel "*prencipio azer la dicha yglesia de miranda e hizo otras capillas en la yglesia del lugar de ximileo e tambien hizo la yglesia e çiertas capillas en el lugar de orçales y en el lugar de oron*" (8).

Vemos como su actividad se desarrolla en conjuntos arquitectónicos de una gran variedad formal. Así construye templos de pequeñas dimensiones y un sola nave como Gimileo, San Vicente y Orón en los que se perciben elementos un tanto retardatarios que se aproximan a postulados del tardogótico, sobre todo en los sistemas de cubrición de los ábsides. Junto a esto, se nos muestra como un buen conocedor de las nuevas aportaciones que se desarrollarán durante el Renacimiento, al levantar típicas iglesias de planta de salón al más puro estilo gótico-vascongado, como sucede en Miranda de Ebro y Briones, en la que incluso él es el encargado de acondicionar una anterior construcción a las nuevas técnicas, en las que lo predominante es la concepción unitaria del espacio (9).

La construcción de la iglesia de Orón la tenemos que poner en íntima relación con la de Miranda de Ebro dada su cercanía. Posiblemente la fecha de inicio de ambas no será muy distante, si bien su desarrollo arquitectónico es completamente distinto; mientras que en Orón diseña una iglesia de una sola nave con cabecera poligonal muy profunda, en Miranda de Ebro lo hace siguiendo el ejemplo de las "hallerkirtche" alemanas, con tres naves a una sola altura.

(7) La figura del cantero Miguel de Mendizábal queda oscurecida por la forma en que aparece nombrado en la documentación pues en ocasiones se le denomina Ezquioga, otras Iburguren, pero con mayor asiduidad Mendizábal que es el apellido con el que le identificamos.

(8) A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Castillo 1566-1567. Sig. 3.986. Fol. 153.

VELEZ CHAURRI, J. J. y DIEZ JAVIZ, C. Ob. cit., pp. 12.

(9) MOYA VALGAÑON, J. G. y otros. "*Inventario artístico de Logroño y su provincia*". Varios tomos.

PORTILLA, M. "*Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*". Varios tomos.

BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑON, J. G. "*El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII*". Bilbao, 1980. En "KOBIE", n.º 10.

CHUECA GOITIA, F. "*Arquitectura del siglo XVI*", en "ARS HISPANIAE", tomo 12. Madrid, 1953.

CASASECA CASASECA, A. "*Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*". Salamanca, 1988.

Documentalmente la figura de Mendizábal desaparece hacia 1546, momento en que es sustituido por otros canteros en las obras que estaba realizando (10).

En Junio de este año Juan Martínez de Mutio se hace cargo de la parroquial de Briones (11) y unos años más tarde, en Junio de 1549, es contratado Martín de Iburguren para la conclusión de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro (12). Si damos por cierta la fecha de 1546 que aparece inscrita en una de las claves de la última bóveda que cubre la iglesia de San Esteban de Orón, en esta ocasión a diferencia de sus otros trabajos podemos ver como Miguel de Mendizábal ha culminado el principal conjunto volumétrico de la parroquial.

Como sucede en Miranda de Ebro, el encargado de continuar las obras de Orón será su discípulo Martín de Iburguren quien "*tomo de hazer la torre*" (13) que levantará sobre el último tramo de la iglesia, siguiendo la idea diseñada por Mendizábal, que también había concebido para Miranda de Ebro

Para Mayo de 1564 Martín de Iburguren había fallecido y será su mujer, María de Sojo, quien se encarga de que finalicen todas sus obras (14). En Orón, únicamente faltaban de construir en la torre "ciertos remates e candeleros en lo alto", por ello en Junio de 1565 solicita al cabildo un anticipo de catorce mil maravedíes, correspondientes a una anualidad de lo estipulado en el contrato que ante el notario Diego de Ribaguda firmó su marido, ya que según ella "yo me he dispuesto de hazer acabar *la dicha obra e por que esta no puedo yo acabar sin despensar de alguna cosa de mys bienes*" (15). Su situación económica no debía de ser muy solvente puesto que al mismo tiempo a la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda

(10) Para más información sobre la figura y la obra de Miguel de Mendizábal, consultar: VELEZ CHAURRI, J. J. y DIEZ JAVIZ, C. Ob. cit.

(11) MOYA VALGAÑON, J. G. Ob. cit., pp. 109-114.

En Briones Miguel de Mendizábal únicamente construye los tres primeros tramos de la iglesia.

(12) VELEZ CHAURRI, J. J. y DIEZ JAVIZ, C. Ob. cit., pp. 13.

En Miranda de Ebro Mendizábal únicamente dejará construidos los muros de todo su perímetro exterior.

(13) A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Samaniego 1565-1566. Sig. 3.994. Fol. 374.

De Martín de Iburguren sabemos que había sido "criado" de Miguel de Mendizábal pues así aparece citado en 1527 cuando se firma el contrato de la iglesia de Briones.

(14) VELEZ CHAURRI, J. J. y DIEZ JAVIZ, C. Ob. cit., pp. 14.

(15) A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Samaniego 1565-1566. Sig. 3.994. Fol. 85.

de Ebro, también le solicitaba dinero ya que sus hijos “*quedaron muy niños y sin otra cosa de que se poder criar*” (16).

Ante las dificultades que se debieron plantear a María de Sojo para la conclusión del trabajo, no la queda otra solución que traspasar la obra el veintiuno de Enero de 1566 a su cuñado Pedro de Albarado “*para que la acabe e pinzele conforme al contrato y gaste la piedra que ella tiene trayda y lo demas sea a su cuenta e cargo*” (17), obligándose a que “*ponga mano en el hedeñio de la dicha yglesia sin que pueda alzar mano della fasta que la acabe de hazer todo lo que falta de hazer en la dicha torre e candeleros que en ella se tienen que hazer*” (18).

Unos días más tarde, el veintisiete de Enero, se protocolariza una escritura de concierto entre Pedro de Albarado y el cantero Miguel de Aguirre II por la que se obligan a concluir la obra para el día de San Juan de Junio de ese año (19). Anteriormente, este cantero ya se había encargado de continuar otra de las obras que su tío Martín de Ibarguren había dejado inconclusa: la parroquial de Miranda de Ebro para la que se firma escritura en Noviembre de 1564 (20).

Si presuponemos que todos los plazos de construcción se cumplen, como es previsible por la escasez de trabajo que queda por realizar, podemos afirmar que la iglesia de San Esteban de Orón será finalizada en su parte arquitectónica en el año 1566, siendo los encargados de realizarlo un grupo de canteros unidos por lazos familiares y sociales provenientes del País Vasco.

ESTUDIO ESTILISTICO

En la iglesia de San Esteban de Orón nos encontramos ante un modelo muy difundido durante el siglo XVI en poblaciones de pequeño vecindario. Se trata de un edificio de una sola nave dividida

(16) VELEZ CHAURRI, J. J. y DIEZ JAVIZ, C. Ob. cit., pp. 13.

(17) A.H.P.B. Prot Miranda. Juan de Samaniego 1565-1566. Sig. 3.994. Fol. 374.

(18) Ibídem.

(19) Ibídem. Fol. 375v-377.

(20) VELEZ CHAURRI, J. J. y DIEZ JAVIZ, C. Ob. cit., pp. 14.

La actividad artística de Miguel Aguirre II puede rastrearse a través de las páginas de esta obra.

Utilizamos esta denominación para nombrar al cantero porque es la que se emplea en la citada obra.

Miguel de Aguirre II era hijo de Miguel de Aguirre I, ayudante de Mendizábal, a su vez era sobrino de Martín de Ibarguren de quien además, en 1560, era aprendiz.

en tres tramos, cabecera ochavada de siete paños muy desarrollada y torre que se levanta a los pies, sobre el último tramo.

Este mismo esquema de *planta* lo encontramos en otras iglesias realizadas por Miguel de Mendizábal, como las de San Vicente de la Sonsierra y Abalos, aunque estos ejemplos se diseñan con capillas-hornacinas entre contrafuertes, de las que Orón carece.

El ámbito interno que se crea es un "todo" unificado, que se acentúa más al carecer de diferenciación entre capilla mayor y presbiterio, así como por la ausencia de crucero. Por lo tanto, tipológicamente su esquema planimétrico obedece a una de las más comunes variantes del modelo gótico-vascongado de iglesias de planta de salón, que se relacionan con las "hallerkirtche" de raigambre centro-europea y que triunfan en la península de mano de los canteros norteños desde principios del siglo XVI.

Exteriormente, su *esquema volumétrico* sigue la estructura clara y limpia de un prisma cúbico de gran horizontalidad, únicamente roto en altura por el volumen rotundo de la torre-campanario y de los estribos que compartimentan el mismo según los tramos de su interior.

El peso y empuje de los sistemas abovedados de cubrición de su única nave corresponden, en mayor medida y al contrario de lo que ocurre en el Gótico, a los propios muros de construcción que dejan de ser exclusivamente de cerramiento, aunque existen otros *soportes* como contrafuertes en el exterior y pilares adosados en el interior, que se reparten emparejadamente.

Los estribos son de sección rectangular y de mayor altura los de la nave que los de la cabecera. Ninguno de ellos llega a alcanzar el tejeroz rematándose en un pronunciado talud y presentando una deja, que sobre todo se hace visible en la cabecera, a los dos tercios de su arranque. Todo esto parece corresponderse con un edificio de cronología temprana dentro de los tipos constructivos del siglo XVI, o bien con un concepto arquitectónico retardatario si tenemos presente que este mismo cantero construye la iglesia de Miranda de Ebro, donde los contrafuertes llegan a la altura del tejado.

Todos los soportes interiores del templo se corresponden con pilares adosados. Los seis de la capilla mayor, cronológicamente más antiguos y que entroncan con modelos goticistas, adoptan la forma de una semicolumna adosada de sección cilíndrica y completamente lisa, que se levantan sobre alto podium cuadrangular y rematándose,

a la altura del arranque de los arcos de la bóveda, con una especie de capitel formado por dos toros sin elemento decorativo alguno.

Los cuatro soportes correspondientes a los dos siguientes tramos están formados por tres semicolumnas lisas unidas de sección circular y más sobresaliente la central, con capiteles que las recorren a modo de faja en el arranque de los arcos de la bóveda y decorados con sencillos motivos vegetales.

El último tramo, que se corresponde con la torre, se sustentará con pilares cilíndricos adosados, en esta ocasión con molduras, como se aprecia en la parte alta de los mismos, ya que todo su tramo inferior se corresponde con formas modernas diseñadas a imitación del resto de la nave, tras el derrumbe del coro y su posterior remodelación en el presente siglo.

Como es característico en las iglesias construidas durante el siglo XVI, el templo se cubre con bóvedas de crucería estrellada que conforma una estructura unida, sin distinción clara entre miembros activos y pasivos, pero cuyo peso parece soportarlo los arcos formos y perpiños, por el mayor grosor de los mismos.

La amplia cabecera de la iglesia de Orón se cubre con una bóveda de crucería sobre arcos apuntados, cerrándose mediante simples nervios radiales convergentes en una única clave central decorado con un rosetón. Como ya hemos apuntado, se trata de la parte más antigua de la iglesia y a la vez más retardataria. Este tipo de bóvedas se suele dar en obras de cronología muy temprana, como es el caso entre otros de San Vicente de Arana en Alava (21). También podemos apreciarlo en otros trabajos de Miguel de Mendizábal, los mencionados San Vicente de la Sonsierra y Abalos, a pesar de que en estos casos sean mucho más elaboradas al contar con terceletes y combados, rectos y curvos, formando la típica estrella.

Los otros tres tramos se cubren con la típica bóveda de crucería estrellada de terceletes rectos, sumamente simple, si bien en los dos primeros tramos se anima mediante cuatro conopios contrapuestos con vértices que apoyan en las claves de los terceletes.

A los pies de la nave se levanta la *torre*, constituyendo el único elemento que destaca verticalmente sobre el buque de la iglesia. Su

(21) PORTILLA, M. Ob. cit.

ECHIVARRIA GOÑI, P. "Las artes en el Renacimiento". Colección "Alava en sus manos" n.º 29. Tomo IV.

planta, al igual que ocurre en la mayoría de las escasas torres edificadas en el siglo XVI, adquiere forma rectangular, únicamente alterada por los contrafuertes esquineros de orden gigante que la delimitan, siendo de sección rectangular y divididos por tres dejas los estribos situados en la intersección de la nave con la torre, alcanzando su tejadoz. Por su parte los más externos con los que se cierra el templo, conforman dos torreones circulares, siendo más ancho el que acoge la escalera de caracol que comunica la nave con el coro y el campanario, emparentándola con su vecina de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro y proporcionándola un sobrio aspecto de fortaleza.

Verticalmente la gran masa volumétrica de la torre se divide en dos grandes cuerpos y remate separados por simples molduras. El primer tramo alcanza la altura del resto del edificio; el segundo lo conforma el cuerpo de campanas propiamente dicho, horadado por dos hileras de vanos. Finalmente, el coronamiento lo constituyen bellos pináculos sobre los contrafuertes cuadrangulares y formas cónicas sobre los torreones, a su vez divididas por sencillas impostas y decoradas con gárgolas, pinaculillos, filas de golases y grumos de tradición gótica y gran calidad artística.

La *iluminación* se realiza mediante vanos sitos en el ala meridional de la iglesia y a sus pies. Su número es muy escaso, condicionado por la acción de soporte que realizan los muros y proporcionando un aspecto poco iluminado y difuso al interior.

El paño sur presenta tres huecos todos ellos abocinados y recorridos por simple molduraje. El vano que se abre sobre el último tramo de la cabecera presenta arco vahído. Los restantes aparecen en los dos tramos finales de la nave, siendo apuntado el último como es habitual hasta mediados del siglo XVI, mientras que el central está modificado en época posterior adoptando forma de arco de medio punto. El hastial se horada mediante un óculo que recuerda por su ubicación los rosetones góticos. Por último, en el paño central del ábside existe en la actualidad una apertura adintelada y cerrada que presuponemos realizada en fechas más cercanas.

La *portada* se encuentra desplazada al muro meridional del templo ocupando su penúltimo tramo. Su concepción es sumamente simple al conformarse mediante un arco de medio punto sin ningún tipo de decoración que la personalice. El ingreso se realiza por un amplio pórtico horadado en su totalidad por amplias arquerías se-

micirculares que apoyan sobre pilares de sección cuadrangular y levantado presumiblemente en el siglo XVIII.

Como aspecto general de la arquitectura del siglo XVI en esta área, la *decoración* arquitectónica es sumamente escasa y relegada a unos concretos elementos ubicados en zonas marginales del edificio.

En el exterior la decoración exclusivamente se manifiesta en la sencilla moldura que recorre el tejadoz del edificio. El lugar donde se concentra una mayor preocupación decorativa, dentro de la austeridad general, es el coronamiento de la torre donde se entremezclan gárgolas con formas de aves y felinos, chapiteles y flameros, además de la imposta que separa los diferentes cuerpos.

De la misma forma, la decoración interior es de una austeridad cisterciense, únicamente patente en las claves, con motivos pintados recientemente de fuertes colores que quizás sustituyan a la primitiva ornamentación, y en los capiteles a modo de faja en los que alternan formas vegetales que apenas se perciben, en los primeros tramos de la nave, con otros más figurativos en el último, representando animales enfrentados que sustentan escudos, ángeles y aves, todos ellos de escasa inspiración, alejados de la vista del espectador y sin ninguna intención adoctrinante.

El aspecto externo de la obra principal de la iglesia de San Esteban de Orón se va completando paulatinamente con la construcción de varias *capillas* que la configuran como actualmente la conocemos.

Probablemente al mismo tiempo que se levanta el ochavo del templo se produce la apertura de dos vanos apuntados de doble arco enfrentados en el último paño de la cabecera. Su misión consiste en servir de acceso a dos pequeñas capillas entre contrafuertes, de planta rectangular, de menor altura que la nave y cubiertas con simple crucería de gruesos nervios. Actualmente, los ingresos están cegados y sólo se conserva en su estructura original la que se levanta en el lado septentrional, ya que su pareja sufrió un derrumbamiento de la cubierta y se reutilizó para construir una amplia sacristía, probablemente en el siglo XVIII.

La primitiva sacristía levantada a mediados del siglo XVI fue originariamente concebida, debido a la escasa importancia de las funciones que estas dependencias realizaban, como un pequeño espacio de planta irregular, ubicado en el lado norte de la iglesia, que se adapta a la forma poligonal de la cabecera entre sus contrafuertes y que se cubre con una desproporcionada bóveda estrellada de

terceletes. En el interior este aspecto irregular se encuentra suavizado por la construcción de dos hornacinas bajas embebidas en los muros. Por su forma podemos emparentarla con las sacristías de las iglesias riojanas de Abalos, San Vicente de la Sonsierra y Leiva.

Configurando en planta una impresión de crucero, a partir de mediados del siglo XVI, se levantan a los dos lados del primer tramo de la nave sendas capillas particulares de similares características en su estructura. Ambas adquieren idéntica planta rectangular, se abren al interior del templo mediante rebajados arcos ojivales con decoración de molduras en su extradós y cubiertas por bóvedas de estrella que contienen terceletes tan sólo en su tramo más estrecho y que apoyan en pequeñas ménsulas. La situada en el lado del evangelio es ordenada levantar por el cardenal Juan Martínez de Ternero, mientras que la construida enfrente pertenece a la familia Salamanca.

En su conjunto la iglesia de San Esteban de Orón mantiene unas características artísticas semejantes a otros muchos ejemplos construidos durante el siglo XVI y muy repartidos geográficamente.

Se trata de templos de una concepción muy dual, pues si bien aún emplean elementos medievales, aportan como característica modernizante y renovadora de formas la creación de amplios espacios no compartimentados, hasta el punto de hacer retrotraer el coro a los pies del templo e instalarle en un espacio elevado.

La mayoría de este tipo de templos son levantados por canteros vizcaínos, guipuzcoanos y cántabros, quienes difunden su obra principalmente por el norte peninsular. Su arquitectura se ha unificado bajo el término de gótico-vascongado, debido al continuo mantenimiento de formas constructivas del medioevo, junto a una serie de innovaciones de las que se desconocen sus modelos hispanos, pero cuyo aprendizaje se identifica con los ámbitos burgalés y riojano.

En la parroquial de Orón se nos plantean dos problemas a nivel de su estudio constructivo. Primeramente, apreciamos una diferencia arquitectónica entre cabecera y nave que se plasma en varios aspectos: la diferenciación de moldura a la altura del tejeroz, siendo más sencilla y simple en la cabecera y por el contrario compleja y desarrollada en la nave; los estribos se construyen más bajos en el ábside por tener que soportar una cubierta diferente; por último la diferente utilización de cerramientos, siendo el del ochavo de inspiración goticista y los de las naves más en consonancia con las cubiertas estrelladas del siglo XVI.

El segundo problema es de tipo conceptual y puede deberse a un cambio en el diseño de la obra, que si en un principio parece estar proyectada para contener capillas-hornacinas entre contrafuertes, a menor altura que la nave, como se realiza en las citada Abalos y San Vicente de la Sonsierra, y que en Orón se levantan en el último paño del polígono absidial, posteriormente, y tal vez por influencia de lo que Miguel de Mendizábal está realizando en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro, esta idea se abandona para seguir construyendo una única nave a la que, tras su finalización, se le irán adosando capillas particulares, práctica muy común en todos los templos.

Esta idea está reforzada por el estrechamiento que se produce en el muro que cubre el espacio entre estribos del último paño de la cabecera y que tan sólo se puede apreciar desde el exterior de la iglesia.

ESCULTURA

Cuando el conjunto arquitectónico de la iglesia de San Esteban de Orón se encuentra prácticamente concluido, llega el momento de iniciar el exorno del templo, para cubrir las necesidades del culto.

De las obras más antiguas que se realizan tenemos escaso conocimiento ya que actualmente han desaparecido y no podemos llegar a ellas sino a través de la documentación.

El primer trabajo que documentamos relacionado con Orón es el aderezo de una imagen de Santa María Magdalena que "*desgastada y maltratada y abierta y esta para se desbaratar*" conservaba la cofradía existente bajo esta advocación en la villa, y la construcción, para albergar esta figura, de un pequeño retablo. Los encargados de estos trabajos son el entallador mirandés Francisco de Angulo y el pintor de Santa Gadea del Cid Andrés de Oliva que se conciertan el trece de Abril de 1561 con los cofrades comprometiéndose a finalizar su obra para la festividad de la titular de ese mismo año (22).

Según se desprende del contrato, el retablo a ejecutar no sería de grandes proporciones sino de un único cuerpo, cubierto con su co-

(22) DIEZ JAVIZ, C. "*La escultura romanista en la cuenca media del Ebro. Los focos de Miranda de Ebro y Briones*". Tesis Doctoral sin publicar. 1989.

DIEZ JAVIZ, C. Pintores y doradores del siglo XVI en la comarca mirandesa. "*López de Gámiz*" n.º XVIII. Mayo, 1988, pp. 59-66.

A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Castilla 1560-1561. Sig. 3.982. Fol. 294-295.

rrespondiente guardapolvo y con la figura de Dios Padre rematándolo, para albergar exclusivamente la imagen de la Magdalena. Por este encargo recibirán Francisco de Angulo cinco fanegas de trigo y Andrés de Oliva otras dos, que serán valoradas según “*se vendieren en el mercado de esta villa (Miranda de Ebro) el mes de mayo primero*” (23).

Sin embargo, el contrato se incumple, pues todavía en Diciembre de 1565 el retablo se encontraba en casa del entallador ya que en el inventario de sus bienes realizado tras su fallecimiento aparece “*una caja para madalena de horon*” (24).

Por último, entre las obras desaparecidas que tenemos constancia el coro se adornaba con una sillería de nueve asientos y su correspondiente facistol (25).

La primera obra contratada por el cabildo parroquial es el *sagrario*, uno de los elementos imprescindibles para el culto. En Abril de 1567 se encarga a Juan de Angulo, hermanastro de Francisco, “*un relicario de nogal todo el muy bien fecho con sus figuras neçesarias como es en la puerta del dicho relicario la rresurreccion de nuestro señor xesucristo y al lado derecho la figura del señor sant pedro e sant pablo con sus remates bien fechos e preporçionados*”. El plazo de finalización de la obra se pacta en dos años a contar desde el momento de la contratación (26).

Al mismo tiempo, se obliga a realizar una figura del patrono de la parroquia “*de madera de nogal de buena talla e bien preporcionada de buen personaje en pie puesto de bulto entero*”. El plazo de entrega en este caso se estipula en nueve meses (27).

Para comenzar el trabajo de estas dos obras, le dieron a cuenta una cuba de vino de ciento cuarenta cántaras de capacidad, cuyo contenido debe vender al precio de setenta y seis maravedíes cada una, así como la cantidad de cuatro maravedíes al contado. El res-

(23) A.H.P.B. *Ibidem*.

(24) A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Uzquiano 1564-1565. Sig. 4000. Fol. 117v. DIEZ JAVIZ, C. “*La escultura romanista...*”. DIEZ JAVIZ, C. Pintores y doradores...

(25) HUIDOBRO Y SERNA, L. “*Las peregrinaciones jacobeanas*”. Publicaciones del Instituto de España. 3 tomos. Madrid, 1950, pp. 393.

(26) DIEZ JAVIZ, C. “*La escultura romanista...*”.

A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Samaniego 1565-1566. Sig. 3.994. Fol. 593 y 596-597.

(27) A.H.P.B. *Ibidem*.

to de la deuda, que especificará una vez que la obra fuera tasada, se estipula que le ha de ser satisfecha en cuotas anuales de cuatro mil maravedies cada una a cargo de las rentas de la iglesia. Sin embargo, hemos de vaticinar una larga espera para cobrar su deuda pues claramente se pacta que *“ante todas las cosas (deudas) sea pagada la muger de maese martin (de Ibarguren) de los catorçe myll maravedies que en cada año se le tienen que pagar conforme al contrato fecho con el dicho maese martin cantero”* (28).

Desconocemos las razones pero el hecho es que Juan de Angulo no realiza el encargo por lo que el cabildo de Orón en Enero de 1576 redacta una nueva escritura con el escultor mirandés Diego de Marquina para contratar la hechura, en madera de nogal, del sagrario *“por quanto la dicha yglesia tiene mucha y extrema nezesidad de azer un relicario ... y este en parte dezente y con la seguridad y limpieza que se requiere y por estar de presente en una arquilla donde esta con gran peligro y no con aquella reberenzia y seguridad que se requiere”*.

En esta ocasión también se concierta la realización de *“un banco a la larga del altar en tres ochavos conforme a la capilla en el qual se a de encajar el dicho relicario e sirva de primer banco y prinçipio para sobrel poder armar el retablo”*; así como una caja para la imagen del patrón San Esteban que ya estaba ocupando su lugar en el Altar Mayor.

Los pagos por el trabajo también se dilatarían en el tiempo pues en el condicionado se especifica claramente que primero se liquidarían las deudas que la iglesia tenía con otros artistas que habían trabajado en ella como es el caso del cantero, el campanero y el platero (29).

Tenemos que esperar hasta finales de 1596 para que la parroquia de Orón se interese en pintar el sagrario. Para ello en Noviembre de ese año convoca mediante edictos a todo aquel pintor que estuviese interesado en acudir a la villa para presentar su propuesta. Destacados artistas del momento acuden al remate: Domingo Rodríguez, vecino de Santo Domingo de la Calzada; Baltasar Sierra, mirandés; Mateo Martínez de Segura, de Salinas de Añana; Diego de Oliva de Santa Gadea y Martín Montoya de Ircio. De todas las ideas presentadas se acepta la propuesta por Domingo Rodríguez, encargándo-

(28) *Ibidem*.

(29) DIEZ JAVIZ, C. *“La escultura romanista...”*.

A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Uzquiano 1575-1576. Sig. 4.005.

se su realización por novecientos reales tras el remate a la baja, a Martín Montoya.

La iglesia redacta en el contrato unas condiciones muy estrictas para que la ejecución de la policromía sea lo más duradera y lo mejor hecha posible. De la misma forma, obliga al artista a tenerla terminada en un plazo de seis meses, para lo cual se ha de trasladar de residencia e instalarse en Orón (30).

Hoy en día en el altar mayor barroco de la iglesia se conserva un relicario de claras resonancias romanistas que muy bien puede corresponder con el que hemos descrito a pesar de sufrir variaciones en su programa iconográfico, ya que la puerta se ornamenta con un relieve relacionado con la Exaltación de la Eucaristía en lugar de la Resurrección que menciona el primer contrato.

Su estructura es sencilla. Se compone de un pequeño zócalo y único cuerpo articulado por columnas dóricas estriadas que sustentan un entablamento con friso de triglifos y metopas. Sus componentes iconográficos están formados por la representación de virtudes a modo de matronas romanas en el zócalo y las figuras de San Pedro y San Pablo en los laterales del cuerpo, todo ello siguiendo las estructuras compositivas romanistas que caracterizan la obra escultórica de Diego de Marquina.

En el lado de la epístola junto a la actual sacristía se encuentra la *capilla* particular erigida por *Francisco de Salamanca* hacia mediados del siglo XVI en la que fundará para el recordatorio de su memoria una capellanía dotada con tres misas semanales (31).

Inserto en un arco rebajado a modo de hornacina se encuentra un bello *retablo* de mediadas dimensiones articulado en banco, dos cuerpos y remate, que se divide en tres calles separadas mediante columnas jónicas de tercio inferior retallado, decorado con sobresalientes angelotes.

En el banco se tallan los planísimos relieves de San Agustín y Santa Lucía que enmarcan a otro en el que se desarrolla una escena con un grupo de diez santas de difícil identificación.

Sobre ellos, en el primer cuerpo destacan Santa Catalina y Santa Cecilia, bajo hornacinas aveneradas, que acompañan a la imagen

(30) DIEZ JAVIZ, C. "La escultura romanista...".

DIEZ JAVIZ, C. Pintores y doradores...

A.H.P.B. Prof. Miranda. Juan de Samaniego 1557-1597. Sig. 4.625/2. Fol. 26-36.

(31) HUIDOBRO Y SERNA, L. Ob. cit., pp. 391.

de una Virgen sedente con niño sita en la caja central. El segundo cuerpo está ocupado por la talla de San Juan Bautista a la que rodean unos altos relieves con San Pedro y San Francisco. Corona el conjunto la figura de Dios Padre a cuyos lados y enmarcados en tondos semicirculares, en los que se apoyan figuras de inspiración miguelangelesca, aparecen los bustos de un hombre y una mujer que tal vez hagan referencia a los donantes.

Amparados en las comparaciones estilísticas que este retablo mantiene con los tableros que conforman la sillería de legos de la Cartuja de Miraflores (32), podemos atribuir sin miedo alguno esta obra a la gubia del escultor Simón de Bueras que, de origen cántabro, se desplaza a tierras burgalesas antes de 1544, año para el que ya había concluido el retablo de Yudego, y que desde 1550 trabajará en el coro de la Catedral burgalesa (33).

Tanto los aspectos compositivos de la iconografía, como los elementos arquitectónicos que talla enmarcando los relieves laterales del retablo de Orón, siguen idénticos esquemas que los utilizados por este autor en la sillería de la Cartuja burgalesa, que ya tenía realizada para 1558, por lo que podemos datar la obra de Orón en fechas no muy posteriores.

Simón de Bueras se caracteriza por el escaso volumen de sus figuras y el empleo de ropajes envolventes de realización muy lineal, que lo pone todavía en relación con el manierismo de movimiento acentuándose al emplear cabellos y barbas ondulantes. Un aspecto modernizador lo proporcionan los ligeros contrapostos y las disposiciones de un hieratismo sereno que imprime a sus robustas figuras de anchos y redondeados rostros.

La similitud de los aspectos arquitectónicos del retablo de la capilla de los Salamanca en Orón con los de la sillería de la Cartuja de Miraflores se hace patente al tallar sus figuras cobijadas por una si-

(32) SAGREDO FERNANDEZ, F. "La cartuja de Miraflores". Ed. Everest. León. 1981, pp. 13.

(33) WEISE, G. "Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in Nördlichen Spanien". Band II, Die Romanisten. Tubiengen, 1959.

AZCARATE, J. J. "Escultura del siglo XVI". ARS HISPANIAE. Vol. XIII. Madrid, 1960, pp. 200.

IBAÑEZ, A. C. Simón de Bueras y el retablo mayor de Yudego (Burgos). "B.S.A.A.". Valladolid, 1977, pp. 215-222.

POLO SANCHEZ, J. J. Aportaciones a la escultura renacentista en Cantabria: Simón de Bueras y Adrián de Bedoya. "B.S.A.A.". Valladolid, 1986, pp. 311-320.

mulada hornacina avenerada que se apoya en pilastras cajeadas rematadas por un capitel que contiene un motivo de volutas invertidas, colocando en las enjutas cabezas de ángeles alados; todo ello acrecentado por la disposición de columnas con su tercio inferior tallado con idénticos elementos que las encargadas de separar los distintos paneles de la sillería de la Cartuja burgalesa.

Todos estos elementos nos llevan a precisar que esta obra entra de lleno en la corriente eclecticista de los talleres burgaleses, de los que Simón de Bueras es un extraordinario representante.

Paralela a la fundada por la familia de los Salamanca se encuentra la *capilla de Juan Martínez de Ternero*. Natural de la villa de Orón pasó la mayor parte de su vida en Santiago de Compostela, ocupando importantes cargos en su catedral. Para el año 1550 ya ostentaba el puesto de Ecónomo de la Mitra, pasando por ser Deán y Vicario hasta conseguir el título de Canónigo con dignidad de Cardenal. Este personaje murió en Santiago en Octubre de 1580 y en su testamento no se olvida de su pueblo natal y dispone que se construya en la capilla, que junto a su hermano el cura de Orón Cristóbal de Ternero habían mandado levantar, un retablo y la reja que la individualice del resto de la iglesia (34).

Para realizar estos trabajos el cardenal Ternero contrató al rejero Juan Bautista Celma que en aquellos momentos estaba trabajando en la Catedral compostelana. Tras recibir en 1581 un adelanto para el inicio de estas obras, el artista se traslada a Miranda de Ebro en 1584 permaneciendo tres años en la comarca, momento para el cual ya tiene realizadas las obras que le habían encargado (35).

(34) VILA JATO, M. D. El retablo de San Esteban de Orón (Burgos) y el estilo de Bautista Celma. "*Boletín del Instituto Fernán González*" n.º 189. Burgos, 1977, pp. 199-210.

CANTERA BURGOS, F. "*Seis temas mirandeses. Historia y Tradición*". Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos. Miranda de Ebro, 1981, pp. 73.

(35) PEREZ CONSTANTI, P. "*Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*". Santiago, 1930, pp. 115.

CHAMOSO LAMAS, M. Juan Bautista Celma. Un artista del siglo XVI. "*Cuadernos de Estudios Gallegos*". 1957, pp. 179-195.

CHAMOSO LAMAS, M. Juan Bautista Celma y el arte del metal. "*Cuadernos de Estudios Gallegos*". 1957, pp. 302-320.

GALLEGO DE MIGUEL, A. "*El Arte del hierro en Galicia*". Madrid, 1963, pp. 151.

CHAMOSO LAMAS, M. La escultura funeraria en Compostela desde 1500. "*Cuadernos de Estudios Gallegos*". 1964, pp. 65-102.

VILA JATO, M. D. El retablo de San Esteban...

A pesar de que el artista se obligase con ambas obras, creemos que tan sólo realizaría directamente de su mano la reja de la capilla por ser esta su actividad principal, mientras que la ejecución del retablo pudo haber sido traspasada a otro personaje, ya que artísticamente se enmarca en un estilo muy característico de los talleres mirandeses y difícil de adoptar en la corta estancia de Celma en la comarca (36). En el estudio siguiente analizaremos una serie de elementos que nos hacen emparentar esta obra con el escultor romanista Diego de Marquina.

El retablo se organiza en un único cuerpo de tres calles levantado sobre un estrecho banco y culminado con original remate, coronado con un frontón a cuyo lado una especie de pequeño banco alberga la siguiente inscripción: "JOHAN MARTINEZ TERNERO CARDENAL DE SANTIAGO MANDO HACER I PINTAR ESTE RETABLO I REXA Y DOTARON ESTA CAPILLA EL I CRISTOBAL MARTINEZ TERNERO SU ERMANO CURA DESTA IGLESIA ACABOSE AÑO 1587".

La arquitectura del retablo se complementa con una rica imaginería, que sigue las pautas del romanismo escultórico imperante en el foco artístico de Miranda de Ebro. Los relieves del banco se decoran con las imágenes sedentes de los Padres de la Iglesia, en el panel central, y los Evangelistas enfrentados dos a dos, en los laterales, estando separados por netos que acogen figuras de Santos.

Su cuerpo principal está ocupado por el Calvario y, a sus lados, las imágenes de San Juan Bautista y San Andrés, sobre los que están albergadas Santa Catalina y Santa Lucía. El remate lo ocupa el relieve de Santiago Apóstol, recordando la estancia del comitente en Compostela, coronado por dos figuras recostadas sobre el frontón.

La parte más sobresaliente del retablo son las imágenes del cuerpo principal en las que se advierten de una forma muy clara las ca-

VAZQUEZ VARELA, J. M. y otros. "Historia del Arte Gallego". Madrid, 1982, pp. 240-241.

VILA JATO, M. D. "Escultura Manierista". Santiago de Compostela, 1983, pp. 23-47.

ANDRES ORDAX, S. "Escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina". Valladolid, 1984, pp. 59-66.

(36) CHAMOSO LAMAS, M. Juan Bautista Celma. Un artista del siglo XVI. "Cuadernos de Estudios Gallegos". 1957, pp. 178-195.

Según este autor parece que era práctica frecuente en Celma el encargar la realización de la parte escultórica de sus obras a otros artistas.

racterísticas del romanismo de los talleres mirandeses. En ellas percibimos el notable influjo del retablo de Santa Clara de Briviesca y, sobre todo por el bulto de San Andrés, lo podemos poner en relación con la obra de Diego de Marquina en Añastro.

Sin duda el Calvario es el conjunto de escultura de mayor calidad, destacando entre las de María y San Juan, el proporcionado Cristo tallado según un cuidado estudio anatómico, sin ningún tipo de exageración formal y con un bello y expresivo rostro.

La decoración del cuerpo se complementa con un friso de motivos vegetales y unos bajo relieves que ocupan las enjutas de los arcos de las calles exteriores, representando las virtudes indolentemente recostadas a la manera miguelangelesca. Su categoría plástica es menor, apreciándose la mano del taller.

Como hemos comentado, aunque la obra de la capilla de los Martínez de Ternero en Orón fue contratada por Celma, toda una serie de detalles formales nos encaminan hacia la intervención del escultor Diego de Marquina. Estructuralmente se nota su mano sobre todo en el frontón del remate, ensayado con anterioridad en Ozana. Tanto iconográfica como estilísticamente se rastrean motivos que aparecen en toda la producción del artista. En concreto la figura de San Juan Bautista se emparenta con la talla del mismo santo que Marquina hace en Bujedo y las virtudes, así como las figuras recostadas del frontón, recuerdan en su aplomo a los relieves del vallisoletano Monasterio de la Santa Espina y al resto de su producción (37).

El resultado final se nos presenta como uno de los más bellos conjuntos de retablística romanista que han producido los talleres del foco escultórico que se asentó en la villa de Miranda de Ebro.

Avanzando en el tiempo, a mediados del siglo XVII, aún no se ha completado el exorno interior del templo, quedando por realizarse el *retablo mayor*. La obra le será encargada en Julio de 1646 al arquitecto mirandés Juan Bautista Galán. Sin embargo el trabajo avanzará con gran lentitud no finalizándose hasta veinte años más tarde. Más larga aún fue la espera para su cobro ya que todavía en 1715 sus herederos continuaban recibiendo cantidades.

Siguiendo los postulados barrocos destaca sobremanera su aspecto arquitectónico. Su traza, de la que se conserva su diseño original,

(37) DIEZ JAVIZ, C. "La escultura romanista...".

En esta obra se analiza exhaustivamente la actividad artística y biografía de Diego de Marquina.

se emparenta con el ampliamente difundido retablo del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. La planta, ochavada para adaptarse a la ya estudiada cabecera de la iglesia, se articula en un amplio banco, dos cuerpos y ático, todo ello dividido en cinco calles. Su decoración interior alterna bustos escultóricos que ocupan las tres calles centrales, con las pinturas que se ubican en las dos más externas.

La escultura es obra del artista riojano Pedro de Oquerruri, habitual colaborador de Galán. En el lado del evangelio se encuentran las figuras de San Lorenzo, San José y San Pedro, mientras que en el de la epístola están albergadas las representaciones del Angel Custodio, San Antonio de Padua y San Pablo. Por su parte la calle central está ocupada por la imagen del patrono de la iglesia, rematado en el ático por la composición del Calvario (38). Actualmente debajo de San Esteban se instala una talla de María de factura posterior.

El conjunto se culmina con la aportación de los lienzos del pintor navarro Juan Martínez de Foronda. Sus obras pictóricas son coetáneas al resto de la obra del retablo, formando una unidad con él. Susyas son las representaciones de los cuatro Evangelistas que ocupan el banco; la Anunciación y la Visitación del primer cuerpo, así como la Epifanía y la Adoración del segundo. En lo alto, rematando el ático a ambos lados del Calvario, se encontraban San Roque y Santiago (39), a pesar de que hoy en día el cuadro del tramo del evangelio se haya desprendido.

Aunque su conjunto es plenamente barroco, como ya hemos apuntado, perduran en él elementos arcaicos, como son los frontones de tradición romanista, aunque con formas alternas que dan un pequeño ápice de variedad al sobrio conjunto.

Por último, la obra fue dorada con posterioridad por los pintores de procedencia cántabra Luis Gómez de la Sierra y Tomás de Sierra quienes concluirán su trabajo entre 1765 y 1766 dotando al retablo de un ambiente rococó. Serán estos pintores quienes, además de dorarlo y policromarlo, realicen los paisajes que decoran el banco del segundo cuerpo (40), siendo éstos los únicos elementos no religiosos con que cuenta la obra.

(38) VELEZ CHAURRI, J. J. "El retablo barroco en los límites de las provincias de Alava, Burgos y La Rioja. (1600-1780)". Diputación Foral de Alava. Vitoria, 1990, pp. 224-229.

(39) VELEZ CHAURRI, J. J. Juan de Foronda, pintor navarro del siglo XVII en la comarca de Miranda de Ebro. "Primer congreso de Historia de Navarra. Príncipe de Viana". Pamplona, 1988, pp. 459-469.

(40) VELEZ CHAURRI, J. J. "El retablo barroco...".

Dispersas por el conjunto del templo se encuentran una serie de imágenes de desigual factura y valor artístico que complementan su ornamentación. En la capilla del Cardenal Ternerero se conservan un Cristo Crucificado de bella anatomía y rostro sereno, en consonancia con las obras de comienzos del siglo XVII; una imagen del patrono de la iglesia y una Dolorosa de vestir, destinada a servir de paso procesional. Por su parte la capilla de la familia Salamanca alberga un San Antón con sus clásicos atributos iconográficos.

ORFEBRERIA

Desgraciadamente, y como es práctica habitual en la mayoría de las parroquias rurales, la iglesia de Orón se encuentra en la actualidad desabastecida de los antiguos ornamentos litúrgicos imprescindibles para la realización del culto y que por lo general eran de gran riqueza, tanto económica como artística, al estar realizados sobre materiales nobles.

Otra vez es la documentación la que nos informa de la antigua riqueza con que contaba la parroquial. De esta manera, conocemos que en Septiembre de 1598 se escritura con el platero Juan García de Larra la carta de finiquito correspondiente a la hechura de *“una custodia de plata con una cruz pequeña enzima para el reliquario del santissimo sacramento”*.

Para su elaboración se le entregó *“un relicario y plata vieja”*, valorada en venticinco reales que se le descontará de los ciento sesenta y un reales en que se tasó la nueva custodia, que con un peso de *“marco y medio y dos onzas y cuatro ochabas”* ya había entregado a la iglesia (41).

REJERIA

La necesidad que los propietarios de las capillas particulares que se levantan a ambos lados del primer templo tenían de aislarlas del conjunto espacial y lugar de culto común de la iglesia, origina la contratación de maestros rejeros que cubran esta preocupación.

Como ya hemos apuntado, el Cardenal Juan Martínez de Ternerero contrató para realizar la ornamentación y el cerramiento de su ca-

(41) A.H.P.B. Prot. Miranda. Hernando de Castillo. 1598-1600. Sig. 4.026. Fol. 144.

pilla a Juan Bautista Celma, tal y como se desprende de su testamento fechado en octubre de 1580 (42). Este artista, que ya contaba con un importante antecedente en estas labores dentro de su familia, atestiguado por la presencia de su tío el famoso rejero Juan Tomás Celma, realizará sus mejores aportaciones en el trabajo del metal. De entre sus obras destaca la realización de los púlpitos de la Catedral de Santiago de Compostela, así como importantes trabajos de rejería en las Catedrales de Orense, donde realiza el cerramiento del coro y de alguna capilla, Burgos, Plasencia y Santiago (43).

El resultado de la actividad artística de Celma en Orón es una bella reja de esmerada decoración e importante factura por la que le abonaron en 1583 la cantidad de tres mil doscientos ducados (44).

El conjunto, que cubre en su totalidad el arco apuntado de entrada a la capilla, descansa sobre un zócalo arquitectónico recorrido por simple moldura. La reja consta de dos cuerpos y remate. El primero de ellos, que alberga la puerta de un único paño, contiene veintitrés barrotes abalaustrados recubiertos de metal sobredorado y que se encuentran separados en tramos por otros cuatro de más sólido aspecto y elevados, los dos de sus extremos, sobre altos plintos. Su rica decoración se concentra en los nudos de los balaustres, formando una cadencia alternante de mascarones y guirnaldas entre decorativo follaje vegetal.

La separación entre cuerpos se produce por espléndido arquitrabe, formado por entablamento, friso y cornisa, con fino molduraje de denticulos, confiándose la mayor parte de su misión decorativa al friso que admite un gracioso juego calado de grutescos, róleos y ángeles tenantes, separados en tramos por netos.

El segundo cuerpo, mucho más austero por estar realizado totalmente en madera desnuda de ornamentos, se coordina en los mismos

(42) PEREZ CONSTANTI, P. "Diccionario...".

CHAMOSO LAMAS, M. Juan Bautista Celma. Un artista...

CHAMOSO LAMAS, M. Juan Bautista Celma y el arte...

GALLEGO DE MIGUEL, A. "El arte del hierro...".

CHAMOSO LAMAS, M. La escultura funeraria...

VILA JATO, M. D. El retablo de San Esteban...

VAZQUEZ VARELA, J. M. y otros. "Historia del arte gallego".

VILA JATO, M. D. "Escultura Manierista".

ANDRES ORDAX, S. "Escultura romanista...".

(43) CHAMOSO LAMAS, M. Juan Bautista Celma y el arte del metal. "Cuadernos de Estudios Gallegos". 1957, pp. 302-320.

(44) Ibídem, pp. 305.

tramos que el inferior, pero esta vez separado por estípites de bustos acertadamente modelados y con decoración más recargada en los extremos. Estos soportan un arquivado de friso calado con motivos geométricos que sustentan un coronamiento, formado por tres medallones entre motivos vegetales, cobijando el central el escudo familiar de los Martínez de Ternerero.

Enfrente de ésta se levanta su melliza que se encarga de aislar la capilla de los Salamanca para el uso privativo de esta familia. Aunque no hemos encontrado constancia documental de ella, la podemos enmarcar en el último tercio del siglo XVI (45), si la acompañamos con la finalización de su obra principal y atendiendo a la austeridad de su traza, ya que tan sólo se compone de un único cuerpo rematado por un rico coronamiento, quizás desproporcionado, para cubrir la totalidad del vano.

Los cincuenta y un balaustres que conforman el cuerpo apoyan en un basamento pétreo animado por unas pequeñas pilastras adosadas. La general desornamentación de los barrotes se ve únicamente alterada por unos motivos a modo de róleos pareados que corren a la altura del cerramiento del paño de su puerta de acceso.

La separación del cuerpo respecto al remate se produce por un clásico entablamento de triglifos y metopas floreadas. Contrastando con la monotonía de su parte inferior, el ligero remate lo constituye una caja central coronada con un frontón triangular, con decoración pareja a la del friso, a la que se adhieren unos tallos vegetales que, a modo de aletones, la unifican espacialmente con el cuerpo inferior. La simetría que adquiere el conjunto se ve reforzada por la disposición a ambos lados de la caja de sendos floreros entre rameados vegetales.

OTRAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS

Para culminar este estudio vamos a hacer referencia a una serie de trabajos que son del todo necesarios para el diario desarrollo de la actividad religiosa y que, si bien artísticamente pueden carecer de importancia, complementan el patrimonio del templo de San Esteban de Orón.

En primer lugar nos ocuparemos de las *campanas*, elemento vital para llamar a los fieles a la obligada cita religiosa. Poco tiempo des-

(45) GALLEGO DE MIGUEL, A. "Rejería Castellana". Valladolid, 1982.

pués de concluir la obra del campanario, y cuando la iglesia se vio con un pequeño excedente pecuniario, proceden a encargar la fundición de la campana principal al artesano cántabro García de Guemes, cuyo mandamiento de pago se protocolariza en Octubre de 1576 (46).

Diez años más tarde, en Agosto de 1586, la parroquial se concertará con el campanero Juan de Valle para completar el conjunto acústico del templo con la incorporación de un *esquilón* al cuerpo de campanas (47).

Otro grupo de artesanos que desarrollaban su labor en el ámbito eclesiástico son los "escriptores" de *Libros de Cantoría*. La iglesia de Orón junto a las de Santa María de Altamira y San Juan de Miranda de Ebro encargan el once de Julio de 1582 la realización de unos cantorales, siguiendo el nuevo rito, a Juan de Colonia, cuyos gastos fueron sufragados en parte con el dinero que para ello donó en su testamento el feligrés Juan Gómez (48).

(46) A.H.P.B. Prot. Miranda. Juan de Castillo 1576-1580. Sig. 3.990. Fol. 334.

Este artista en 1573 realiza las campanas de la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro.

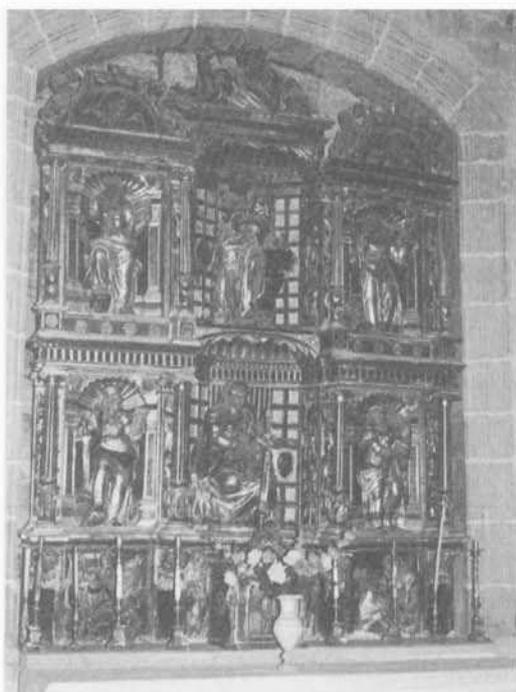
(47) A.H.P.B. Prot. Miranda. Hernando de Castillo 1585-1586. Sig. 4.023/2. Fol. 98-99.

En 1597 entregará una campana y un esquilón a la parroquial de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro.

(48) A.H.P.B. Prot. Miranda. Hernando de Castillo 1582-1584. Sig. 4.023/1. Fol. 79.



ORON. - Vista general desde los pies.

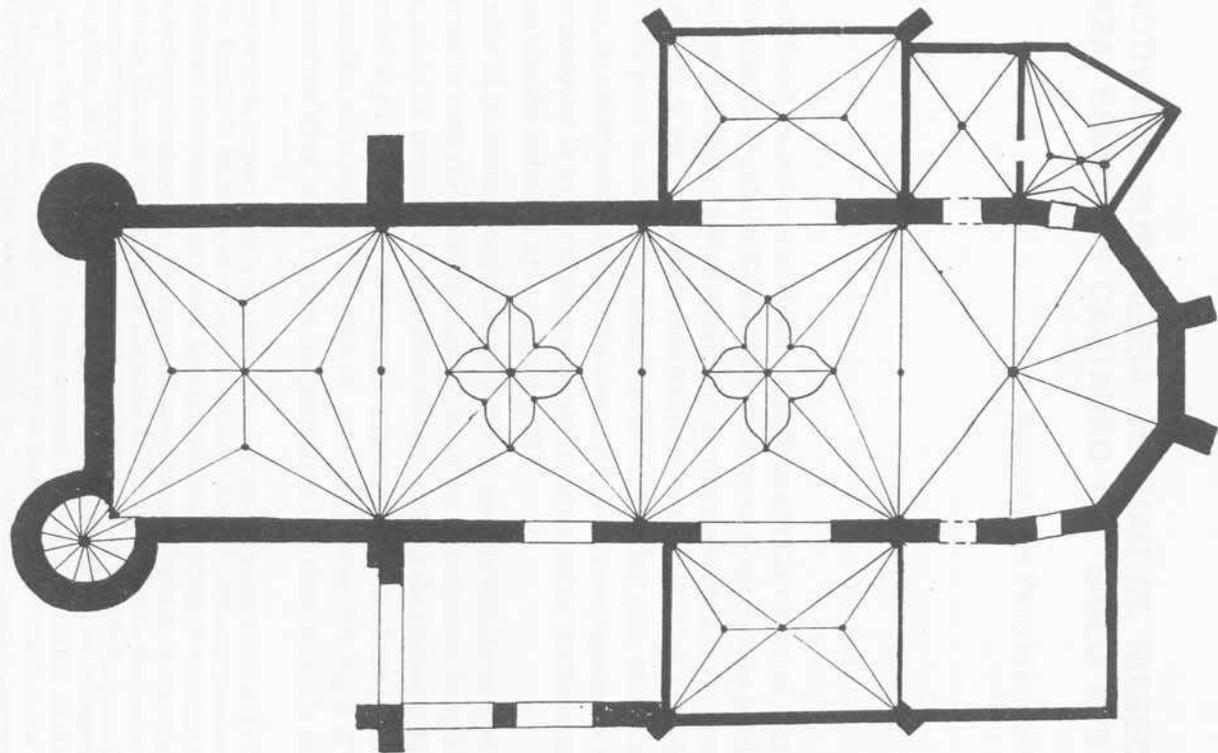


ORON. – Retablo Capilla de los Samaniego. Simón de Buearas.



ORON. – Retablo Capilla del Cardenal Ternerero.

IGLESIA de SAN ESTEBAN. ORÓN
E. 1:100



ORÓN. - Planta de la Iglesia.